

galerie

ANNE - SARAH BÉNICHOU

---

## JULIEN DISCRIT

galerie

ANNE - SARAH BÉNICHOU

Julien Discrit est un artiste plasticien français. Son travail s'intéresse à des processus physiques ou biologiques, à travers leur capacité technique à générer des formes. Il questionne à la fois leur émergence et leur représentation, entrevue comme le résultat d'une expérience. À travers une grande diversité de techniques et de matériaux, ses œuvres se nourrissent tout aussi bien de la géomorphologie que des neurosciences, autant de phénomènes dont les traces constituent le travail de l'artiste. Ses œuvres sont à considérer comme autant d'empreintes qui convoquent une mémoire à la fois collective et personnelle ; une expérience du temps et d'un monde qui sans cesse se métamorphose.

Il a participé à de nombreuses expositions personnelles et collectives. Son travail a notamment été montré en 2011 dans l'exposition *Sublime, les tremblements du monde* au Centre Pompidou-Metz, à La Biennale de Lyon en 2011 et en 2017 et fait partie de nombreuses collections publiques et privées. Il est lauréat de nombreux prix et bourses, comme celle de la Fondation des artistes en 2016 et 2022, du Prix Fawu et du 1% marché de l'art du Crédit Municipal en 2019.

Il est né en 1978 à Épernay en France. Il vit et travaille à Paris.



©Lola Halifa-Legrand

galerie

ANNE-SARAH BÉNICHOU

---

## DOSSIER DE PRESSE (SÉLECTION)

**julien discrit**

**&**

**harald stoffers**

« Le travail des artistes dits bruts, exercent sur moi une fascination que tout amateur d'art me semble partager. Elle est due en premier lieu au mystère d'une pratique qui paradoxalement se donne comme une évidence, un geste nécessaire. C'est le cas chez Harald Stoffers, auquel j'ai souhaité associer mon travail. Nous partageons ici la même image d'une graphie cryptée, portée par des lignes régulières. L'écriture que je reproduis par frottage n'en est pas véritablement une, car elle est créée par des insectes, mais il

y a dans nos deux travaux le même ostinato, la même obsession dans le geste répété. L'un et l'autre peuvent ainsi, je l'espère, proposer en miroir la forme d'un langage qu'il restera à déchiffrer. »

julien discrit





© Lola Halifa-Legrand, 2020



poscast pronomaton

Les œuvres de Julien Discrit se déploient sous forme d'installations, d'images et de sculptures, et cherchent le plus souvent à installer une tension entre le visible et ce qui reste dissimulé. Les notions d'empreinte et de trace, dans leurs composantes à la fois théoriques et techniques, en constitue l'axe majeur de recherche. En quête d'un art procédural, l'artiste s'appuie notamment sur les phénomènes dits « naturels », comme peuvent l'être la fossilisation ou l'érosion, qu'il considère comme des générateurs de formes plastiques.

Julien Discrit est né en 1978, il vit et travaille à Paris. Après des études de Géographie il est diplômé de l'ESAD de Reims en 2004 avec les félicitations du jury. Il est sélectionné pour le prix Ricard en 2008, et a participé à de nombreuses expositions en France et à l'étranger dont La Biennale de Lyon en 2011 et en 2017, il est lauréat du prix FAWU et du prix « 1% marché de l'art du Crédit Municipal » en 2019.

Ses œuvres font parties de nombreuses collections publiques comme celle du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, du MACVAL, ou encore du FNAC. Il collabore avec la galerie Anne-Sarah Bénichou depuis 2016.

Julien Discrit's unfolds into the form of installations, images and sculptures, and most often seeks to install a tension between what is visible and what remains hidden. The notions of imprint and trace, in both their theoretical and technical components, constitute the major axis of his research. In his quest for procedural art, the artist relies in particular on so-called « natural » phenomena, such as fossilization or erosion, which he considers to be generators of plastic forms.

Julien Discrit was born in 1978 and lives and works in Paris. After studying Geography, he graduated in 2004 from the ESAD in Reims with honours. He was selected for the Prix Ricard in 2008, and has participated in numerous exhibitions in France and abroad, including the Biennale de Lyon in 2011 and in 2017, and is a winner of the FAWU prize and the « 1% art market price » from Crédit Municipal in 2019.

His works are part of numerous public collections such as the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, the MACVAL, and the FNAC.

He has been collaborating with the Anne-Sarah Bénichou gallery since 2016.



**Julien Discrit, « Sans Titre », 2011, frottage à la mine de plomb sur papier, 147 x 110 cm**

## Texte d'Alexandre Castant, « Le discret et le continu », 12 octobre 2018

Avec Diagramme n°070816-080816, dernière pièce de l'exposition *Le Discret et le continu* (Galerie Anne-Sarah Bénichou), Julien Discret présente la page estampée d'un rêve, retranscrit, préalablement sélectionné parmi ceux que fait régulièrement l'artiste, et, présenté comme l'infra-texte de son exposition. La question est alors de savoir s'il s'agit d'une nouvelle figure – contemporaine – de l'onirisme ? ou de son éternelle actualité ? Car la recherche, artistique, que Julien Discret effectue sur l'immatérialité comme sur l'invisible, la perception et la fiction, en traversant pour cela un temps contemplatif ou en spirale, interroge dans *Le Discret et le continu* une exploration minérale, une géographie imaginaire et la recherche d'un langage, plastique, pour les énoncer. Déjà, dans des pièces antérieures (par exemple *What is not visible is not invisible*, 2008, œuvre invisible qui n'apparaît qu'au passage du visiteur, ou, pour prendre des périodes et des travaux somme toute assez éloignés, le film *67/76*, exposé à la Biennale de Lyon de 2017, qui procède d'une quiétude et d'une étrangeté où résonnent le silence, contemplatif, de Mark Lewis et les travellings hypnotiques de David Lynch), l'œuvre de Julien Discret s'est souvent inscrite aux frontières du visible et de l'imperceptible, d'un onirisme du réel. Aujourd'hui, avec *Le Discret et le continu*, un ensemble de pièces continue d'explorer ce monde imaginaire et ses ramifications en l'occurrence sculpturales, statuaire, matiéristes. Ainsi, l'exposition évoque dès son titre des notions, entre philosophie et mathématiques, entre le fragmentaire et l'insécable dont Italo Calvino, dans *Leçons américaines*, Aide-mémoire pour le prochain millénaire avait fait le sel d'une esthétique, littéraire et artistique, à venir. Exposition programmatique donc, conceptualisée avec précision qui se développe, en premier lieu, dans la belle salle des *Pensées*. Cette série est composée de sept moulages, parfois chromatiques, résultant du ruissellement de l'eau dans du sable et produisant un jeu sur le relief cartographique dont Julien Discret, géographe de formation, a déjà expérimenté la poésie (*États inversés*, 2014-2016). Si, évidemment, l'espace se renverse alors (abolition des plans horizontalité/verticalité, du haut et du bas...), c'est toutefois de l'érosion temporelle (simulée, comme en laboratoire), du passage du temps et d'une arborescence, métaphorique, de végétaux et de minéraux qui s'autogénèrent dont cet ensemble entretient le spectateur. Temps qui passe, paradoxalement constitué d'un paysage en forme d'horizon bouleversé, à plat et en creux, comme une empreinte qui s'enfonce. Précisément, dans une autre partie de l'exposition, la question du statuaire, sous forme d'empreinte de la photographie comme du marbre, est explorée, énoncée, mise en scène. C'est le diptyque que constituent *L'Ange de Nagasaki*,

photographie d'une statue mutilée par la bombe atomique en 1945, et *Kintsuki*, reconstitution en marbre de Carrare de ce visage absent : positif, négatif qui unissent, ontologiquement, l'empreinte de la photographie à celle de la statue : part fantomatique et aérienne du masque qui se substitue à la défiguration. Enfin, fragments de corps, la série *Pierres*, composée de mains en forme de roches, entre minéraux organiques et fossiles, et le miroir en plâtre, retourné contre le mur et magrétique de *Reflète* contribuent à faire de l'exposition *Le Discret et le Continu* une variation organique sur un temps arrêté, imaginaire et enseveli, pétrifié sous le feu invisible d'un volcan à inventer.

## Texte d'Ingrid Luquet-Gad, publié dans le cadre de l'exposition personnelle *Le discret et le continu*, septembre 2018

Chez Julien Discrit, la carte est en même temps récit et projection. Elle traduit l'expérience du monde d'un seul, tout en se gardant de vouloir instaurer une quelconque structure valable pour tous. « La cartographie n'est pas un exercice purement formel mais une façon de réfléchir, qui matérialise autant le visible qu'elle renvoie à l'invisible », se plaît à rappeler l'artiste. « Elle n'est pas adéquation au modèle mais représentation possible, c'est-à-dire mise en forme du réel ». S'il mobilise la géographie comme tentative de décrire et circonscrire le monde, s'il produit lui aussi des cartes, des systèmes d'enregistrement et de mesure, c'est en subjectivant ces données qu'il fait œuvre d'artiste. La carte et les systèmes de mesure font émerger du sens, bien que ce sens là ne soit pas celui du positivisme. Ce qui est produit n'est pas vérité d'adéquation, mais vérité intime. Et le sens est alors à comprendre comme direction et comme orientation à travers l'incertitude de l'existence. De manière significative et bien qu'il se défie des références trop unilatéralement ancrées dans l'histoire de l'art et des formes, Julien Discrit cite parmi ses points d'ancrages le tableau de Jan Vermeer *Le Géographe*. S'y matérialise en effet un certain type de rapport au monde, dont le sujet du tableau fait dès lors office de personnage conceptuel. Penché sur sa carte, les instruments de mesure à la main, un géographe laisse filer son regard par la fenêtre ouverte et s'abîme dans la contemplation d'un lointain. Mesure et imagination, rationalité et onirisme s'allient et se diffractent au prisme de cette figure centrale.

A ce titre, l'une des meilleures introductions au système de pensée de l'artiste est peut-être son film *Marathon Life* (2005), où l'on retrouve mêlés les arpentages externe et intime du monde. A l'image, un marathonien avale les kilomètres en monologuant sur son existence à la première personne. Durant une quinzaine de minutes, son pas se fera plus lourd, plus lent. Son récit également s'acheminera vers les épreuves de la maturité puis de la vieillesse. A la durée de la course correspond en effet la durée de la vie du personnage à l'image, comme une fable philosophique qui incarnerait la distinction établie par Henri Bergson dans son Essai sur les données immédiates de la conscience entre « temps » (mesure externe) et « durée » (ressenti intime). Bergson rappelle que le temps, quand bien même il se distingue des sentiments intérieurs, reste néanmoins une construction humaine. Le temps est un « fantôme d'espace », c'est-à-dire qu'il ne fait que transférer au domaine de la conscience pure ce que nous avons l'habitude d'observer dans l'espace, l'étalant devant nous comme un paysage et le rendant par

conséquent mesurable comme lui. Lorsque Julien Discrit cartographie l'île construite par l'empire Disney pour faire revivre des folklores de piraterie (*Never Neverland*, 2005) ou qu'il rejoue le coup du Canard/Lapin de Wittgenstein par des cartes de relief inversées (le livre *États Inversés*, 2016), l'espace lui-même devient aussi aléatoire et subjectif que l'est la durée. Comme chez le géographe de Vermeer, la carte n'est que le support où viennent s'arrimer les lambeaux de rêve, ceux-là même qui viennent donner volume et couleur au tracé initial.

En réalité, toutes ces questions sont aussi et avant tout des questions de représentation. Comment produire une représentation du monde dont le représentant, c'est-à-dire celui qui produit la représentation, ne s'exempterait pas ? Tel est bien l'un des grands points d'achoppement de la pensée contemporaine. Représenter, c'est toujours se décoller de l'adhérence aux choses ; s'élever suffisamment pour parvenir à une vision surplombante. Représenter, c'est alors aussi forcément penser le monde non comme totalité mais comme feuilleté. C'est aussi et surtout présupposer qu'une telle position, celle du retrait, soit initialement possible. Dans son magnum opus publié en 1819, Arthur Schopenhauer tente de parvenir à une explication complète du monde qui relierait épistémologie, métaphysique, esthétique et éthique. Pour ce faire, il mobilise la puissance exploratoire de deux concepts clés : la Volonté et la Représentation - qui donnent à l'ouvrage son titre, *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*. Pour lui, héritant de Kant autant qu'il en produit la critique, le monde est pure Volonté en même temps qu'il ne nous apparaît uniquement en tant que Représentation. La dissociation entre deux plans, les choses en soi et les choses pour nous, se perpétue. Cependant, Schopenhauer reconnaît déjà l'existence d'un « désir de vie aveugle et sans but » qui relie aussi bien les humains que les animaux, les plantes et les minéraux et qu'il désigne par le concept de Volonté.

En cela, Schopenhauer anticipe les critiques portées à Kant par les philosophes du Réalisme Spéculatif et de l'Ontologie Objet. Émergeant au seuil du millénaire qui s'ouvre, ces pensées sont portées par la nécessité de concevoir un monde où l'homme ne serait plus au centre. Alors qu'éclot la prise de conscience de l'activité irréversible de l'humain sur son milieu, la position post-structuraliste qui cantonne son plan d'analyse aux seules interactions des groupes humains n'est plus tenable. Elle demande à être élargie et approfondie, et si ses conclusions se révélaient n'être pas assez

malléables pour embrasser l'échelle du monde entier, purement et simplement abandonnée. De fait, les pensées écologiques et spéculatives qui ont succédé au post-structuralisme ont instauré une guerre sans ambages entre l'un et l'autre niveau d'analyse. Qui n'est pas dans un camp est automatiquement dans l'autre. Qui n'est pas ami est ennemi. Aux structures sociales, politiques ou langagières, s'opposerait alors, irrémédiablement, le plan de l'univers comme totalité. S'il est certes urgent d'élargir le spectre, l'opposition en tant que telle est trop simpliste et le curseur entre l'un et l'autre niveau plus mobile que ce qu'un premier aperçu pourrait laisser à penser. On en revient alors au processus de subjectivisation des systèmes de mesures, et surtout de leur individuation<sup>1</sup>.

En épelant à l'encre invisible révélée à la lumière UV par un détecteur de présence que « ce qui n'est pas visible n'est pas invisible » (*What is not visible is not invisible*, 2008), Julien Discrit aborde aussi, par-delà le visible, la duplicité inscrite dans toute chose. L'installation murale fait certes d'abord référence au fait que pour exprimer l'invisible, il faut d'abord inventer les systèmes permettant de le faire se manifester. On le comprend, le succès du protocole est en même temps son échec : si l'on parvient à faire se manifester l'invisible, c'est qu'on l'a déjà rendu visible. Cette œuvre, cependant, est également porteuse d'un second sens plus latent. Comme nous l'avons souligné précédemment, opposer purement et simplement les deux plans, le social et le naturel, n'est tenable qu'au moment de la prise de conscience. S'il faut certes sortir d'une position anthropocentrée, si un changement de paradigme s'annonce bel et bien comme une déchirure, s'installer dans le nouveau paradigme implique une pensée de la nuance plutôt que de la rupture, de la différenciation de degré plutôt que de l'incommunicabilité des structures. A partir d'une photographie de *L'Ange de Nagasaki* (2018), élément architectural détruit lors de l'explosion de la seconde bombe atomique en 1945 qui fut par la suite offert à l'UNESCO, l'artiste réalise une modélisation du visage atomisé dont il comble les parties manquantes en marbre blanc. Intitulée *Kintsugi*, la pièce fait elle-aussi se télescoper les temporalités, orientant l'imagination et la matérialisation d'une image mentale vers le passé d'une origine lacunaire plutôt que vers la réalisation d'un projet – sans toutefois que l'une ou l'autre dimension ne cessent d'échanger entre elles. Tout comme l'apparition de l'invisible est suspendue à son envers visible, et inversement, le global et le social entretiennent une relation d'échange. Cet échange est celui qui est propre à l'interface ou à la

membrane : il s'agit d'une zone de contact poreuse. Cette zone de contact entre global et social, quelle est-elle ? Formuler les éléments de réponse à cette question est l'un des grands défis de l'époque, ultime, possiblement insoluble et par là même inépuisable source d'énergie créatrice. L'une des pistes potentielles, l'un des noms possibles de cette membrane pourrait bien se donner à nous en suivant la piste de l'individuation. L'individuation commence avec l'individu mais ne s'y arrête ni ne s'y restreint. L'individuation n'est pas l'individu, mais le processus par lequel émerge l'individu. Ce processus est constant, coextensible à la durée de la vie elle-même et par sa relation constante d'échange avec le milieu, échappe à ce que Pierre Bourdieu vilipendait comme « la vieille mélodie conservatrice du clos et de l'ouvert »<sup>2</sup>. La pensée de l'individuation est aussi récente que le changement de paradigme auquel nous entendons la faire correspondre. Derrière le terme, il faut ainsi entendre résonner l'évolution de la conception de l'intellect, c'est-à-dire de la manière dont l'humain se rapporte à son environnement et l'influence qu'a celui-ci sur l'évolution de ses facultés mentales elles-mêmes.

Dans son livre *Métamorphoses de l'intelligence. Que faire de leur cerveau bleu ?* paru en 2017, la philosophe Catherine Malabou esquisse une théorie de l'intelligence qui intègre l'automatisme plutôt que de lui opposer l'autonomie. Au niveau du cerveau se répercute ainsi la même problématique de la mesure et de la subjectivité, étudiée cette fois au niveau des développements de l'intelligence artificielle. Prenant acte de cet horizon proche, Catherine Malabou explique qu'il est dès lors possible d'élargir la théorie bourdieusienne de l'habitus<sup>3</sup> aux machines, à savoir aux ordinateurs de demain dotés d'Intelligence Artificielle. Bourdieu révolutionne en effet déjà la conception de l'intelligence en l'extirpant d'un phénomène mesurable (l'impasse des psychologues et des tests de QI) pour en démontrer le caractère à la fois biologique et social. Il n'y a pas de déterminisme génétique mais un « processus de formation pratique et plastique de l'habitus », résume Catherine Malabou, qui « requiert une mise en relation entre instances hétérogènes – nature/culture ou biologie/histoire. Cette mise en relation apparaît bien comme une possible définition de l'intelligence »<sup>4</sup>. Au cours des dernières années se sont en effet développés des programmes comme Human Brain et Blue Brain, qui en cartographiant le cerveau humain entendent à terme parvenir à produire une conscience artificielle elle-aussi en mesure de

se transformer, de s'auto-réparer et de réagir aux stimuli. Pour le dire en un mot : d'entretenir des échanges avec un milieu.

D'ici quelques années, le couple assimilation-accommodation ne décrira plus uniquement l'intelligence naturelle mais également l'Intelligence Artificielle. Dès lors, il sera tout aussi possible de la concevoir comme un processus d'individuation, alors même qu'on ne puisse plus identifier d'individu en tant que tel. Ce processus d'autonomisation et de distinction d'une entité distincte d'un corps organique se retrouve dans la partie la plus récente du travail de Julien Discrit. En cohérence avec le reste de son corpus, ses dernières œuvres traduisent dans le champ du visible les évolutions que nous venons de pointer. Il y a d'abord la photographie *Mu* (2018), qui à l'image d'une mue de cigale collectée il y a presque dix ans fait correspondre le Zen qui lui donne son titre ; élargissant – autonomisant – le résidu d'un corps individué aux ressorts du monde à ce vide, ce rien qui en constituerait selon la pensée japonaise le centre. De manière plus explicite, *Pensées* (2018) montre des formes et des dessins arborescents inscrits dans le sable en utilisant de la silice. A l'évidence, leurs motifs compliqués semblent relever d'un « dessein » qui ne peut être celui d'une intelligence sinon supérieure, du moins naturelle. Ces tracés rhizomatiques, lorsque produits de main d'homme, visent pour l'artiste à faire entrer en collusion les intelligences humaines, naturelles et artificielles. Il souligne ainsi le moment historique qui est le nôtre, où ces frontières s'effacent progressivement et où l'indistinction n'est qu'une affaire d'années.

L'image des arborescences sur le sable en fait poindre à l'esprit une autre, ce fameux visage de sable qui clôt *Les Mots et les Choses* de Michel Foucault. À la pointe de son développement on trouve ainsi cette ultime image : « L'homme est une invention dont l'archéologie de notre pensée montre aisément la date récente. Et peut-être la fin prochaine. Si ces dispositions venaient à disparaître comme elles sont apparues (...) alors on peut bien parier que l'homme s'effacerait, comme à la limite de la mer un visage de sable »<sup>5</sup>. En faisant de la durée, de l'intime, de la projection et du processus les principes exploratoires du réel, Julien Discrit n'en reste pas moins fidèle à l'objectif de description du monde des sciences. Seulement, se trouve vérifiée l'hypothèse quelque peu hasardeuse que la vérité de l'artiste anticipe souvent celle des sciences dures. Avec les progrès de l'Intelligence Artificielle, pointe ultime du grand mouvement de désanthropologisation du rapport au monde, c'est toute

la primauté classiciste de l'être sur la métamorphose qui vacille. Dans la conclusion de son livre, Catherine Malabou appelle ainsi à accepter « que les métamorphoses puissent se substituer à l'être ». En effet, le constat est limpide : l'Intelligence Artificielle ne rivalise pas avec l'humaine lorsqu'elle égale sa puissance de calcul mais seulement dès lors qu'elle intègre une dimension d'intelligence collective, ce qui implique la mise en synergie de compétences et l'adaptation au milieu social et naturel. Et de continuer : « l'intelligence, pure circulation d'énergie, ne consiste en fin de compte qu'en ses transformations »<sup>6</sup>. De même, l'art nous l'apprend : les systèmes de représentation ne consistent eux-aussi qu'en leurs transformations, qui ne sont pas tant celles du représenté que la main et de l'œil qui les dessinent.

## La Chronique d'Alexandre Castant : L'Envol, Julien Discrit

Publié le 12 octobre 2018 par CLG



— Julien Discrit, vue de l'exposition *Le Discret et le continu*, Galerie Anne-Sarah Bénichou, courtesy de l'artiste et de la galerie Anne-Sarah Bénichou, Paris.

### *Le Discret et le continu*

Avec *Diagramme n°070816-080816*, dernière pièce de l'exposition *Le Discret et le continu* (Galerie Anne-Sarah Bénichou), Julien Discrit présente la page estampée d'un rêve, retranscrit, préalablement sélectionné parmi ceux que fait régulièrement l'artiste, et, présenté comme l'infra-texte de son exposition. La question est alors de savoir s'il s'agit d'une nouvelle figure – contemporaine – de l'onirisme ? ou de son éternelle actualité ? Car la recherche, artistique, que Julien Discrit effectue sur l'immatérialité comme sur l'invisible, la perception et la fiction, en traversant pour cela un temps contemplatif ou en spirale, interroge dans *Le Discret et le continu* une exploration minérale, une géographie imaginaire et la recherche d'un langage, plastique, pour les énoncer. Déjà, dans des pièces antérieures (par exemple *What is not visible is not invisible*, 2008, œuvre invisible qui n'apparaît qu'au passage du visiteur, ou, pour prendre des périodes et des travaux somme toute assez éloignés, le film *67/76*, exposé à la Biennale de Lyon de 2017, qui procède d'une quiétude et d'une étrangeté où résonnent le silence, contemplatif, de Mark Lewis et les travellings hypnotiques de David Lynch), l'œuvre de Julien Discrit s'est souvent inscrite aux frontières du visible et de l'imperceptible, d'un onirisme du réel. Aujourd'hui, avec *Le Discret et le continu*, un ensemble de pièces continue d'explorer ce monde imaginaire et ses ramifications en l'occurrence sculpturales, statuariques, matiéristes. Ainsi, l'exposition évoque dès son titre des notions, entre philosophie et mathématiques, entre le fragmentaire et l'insécable dont Italo Calvino, dans *Leçons américaines, Aide-mémoire pour le prochain millénaire* avait fait le sel d'une esthétique, littéraire et artistique, à venir. Exposition programmatique donc, conceptualisée avec précision qui se développe, en premier lieu, dans la belle salle des *Pensées*. Cette série est composée de sept moulages, parfois chromatiques, résultant du ruissellement de l'eau dans du sable et produisant un jeu sur le relief cartographique dont Julien Discrit, géographe de formation, a déjà expérimenté la poétique (*États inversés*, 2014-2016). Si, évidemment, l'espace se renverse alors (abolition des plans horizontalité/verticalité, du haut et du bas...), c'est toutefois de l'érosion temporelle (simulée, comme en laboratoire), du passage du temps et d'une arborescence, métaphorique, de végétaux et de minéraux qui s'autogénèrent dont cet ensemble entretient le spectateur. Temps qui passe, paradoxalement constitué d'un paysage en forme d'horizon bouleversé, à plat et en creux, comme une *empreinte* qui s'enfonce.

Précisément, dans une autre partie de l'exposition, la question du statuaire, sous forme d'empreinte de la photographie comme du marbre, est explorée, énoncée, mise en scène. C'est le diptyque que constituent *L'Ange de Nagasaki*, photographie d'une statue mutilée par la bombe atomique en 1945, et *Kintsuki*, reconstitution en marbre de Carrare de ce visage absent : positif, négatif qui unissent, ontologiquement, l'empreinte de la photographie à celle de la statue : part fantomatique et aérienne du masque qui se substitue à la défiguration. Enfin, fragments de corps, la série *Pierres*, composée de mains en forme de roches, entre minéraux organiques et fossiles, et le miroir en plâtre, retourné contre le mur et magrétique de *Reflet* contribuent à faire de l'exposition *Le Discret et le Continu* une variation organique sur un temps arrêté, imaginaire et enseveli, pétrifié sous le feu invisible d'un volcan à inventer.

# Le discret et le continu

08 Sep - 20 Oct 2018

L'exposition « Le discret et le continu » à la galerie parisienne Anne-Sarah Bénichou dévoile un nouvel ensemble d'œuvres, des Sculptures et des photographies, de Julien Discrit consacré aux continuités et discontinuités qui caractérisent le rapport des humains à la nature.

## « Le discret et le continu » : sculptures et photos de Julien Discrit



Le point de départ des nouvelles œuvres du jeune plasticien Julien Discrit est formé par les notions de discret et de continu. Le discret renvoie à ce qui est composé d'éléments irréductibles, fractionnable en segments ; à l'inverse, dans ce qui est continu, aucune partie ne peut être extraite ni séparée du tout, qui forme un *continuum* spatial et temporel. Entre le discret et le continu semble se jouer deux visions du monde à la fois opposées et complémentaires, qui ne prennent leur sens que dans leur antagonisme.

Les notions de discret et le continu inspirent une réflexion sur la nature du monde qui a des ramifications dans de multiples champs, des sciences comme les mathématiques et la physique à l'anthropologie et la philosophie. Cette réflexion irrigue l'ensemble d'œuvres réalisées par Julien Discrit qui explore la portée et les implications du discret et du continu en mettant en lumière les rapports de continuité et de discontinuité qui existent entre les humains et la nature.

## Julien Discrit montre les rapports de continuité et de discontinuité entre les humains et la nature

La sculpture intitulée *Kintsugi* est la pièce introductrice et centrale de l'exposition. Il s'agit d'une reconstitution de l'*Ange de Nagasaki*, une statue qui décorait autrefois la cathédrale Sainte-Marie d'Urakami au Japon et fut endommagée par la bombe atomique larguée sur la ville de Nagasaki en 1945. Le visage angélique mutilé a été reconstitué par Julien Discrit qui expose sa moitié détruite en la matérialisant dans un bloc de marbre blanc. De cette façon la figure de l'ange, alter ego céleste de l'homme est réparée.

La photographie *Mu*, sur laquelle la mue d'une cigale est captée en vue macroscopique, trahit le caractère inanimé par la transparence de cette peau désormais vide, et renvoie l'idée d'une continuité qui se décompose, pour mieux ensuite se recomposer. Elle fait écho à la sculpture *Kintsugi* : comme dans le cas de cet ange déchu, elle montre l'enveloppe d'un être qui l'a déjà désertée.

La série de sculptures *The Valleys* matérialise la notion de continuité à travers des moulages en résine qui résultent du lent passage de l'eau à travers un lit de silice, et qui renvoient ainsi l'image fixe d'un *continuum* liquide. Enfin, la série de sculptures intitulée *Pierres* est le fruit d'une recherche sur l'intrication entre les matériaux et les formes : le plastique est combiné à des formes organiques et produit des hybridations qui sont autant de moyens de continuité.

13



## **JULIEN DISCRIT**

Galerie Anne-Sarah  
Bénichou – Paris-3<sup>e</sup>  
Jusqu'au 20 octobre 2018

Vide d'une mue de cigale ou sculptures mutilées par la guerre, pour sa deuxième présentation personnelle à la Galerie Anne-Sarah Bénichou, Julien Discrit aborde « Le discret et le continu » entre l'homme et le monde qui l'entoure. L'artiste présente un corpus inédit d'une vingtaine d'œuvres, dont les prix oscillent entre 1 000 et 10 000 euros. — **A. L. M.**

**13\_Julien  
Discrit, Kintsugi,**  
2018, marbre  
de Carrare, 11,9  
x 14,1 x 4,6 cm.  
Courtesy de la Galerie  
Anne-Sarah Bénichou.

◉ « **Julien Discrit, Le discret et le continu** »,  
Galerie Anne-Sarah Bénichou, 45, rue  
Chapon, Paris-3<sup>e</sup>, [annesarahbenichou.com](http://annesarahbenichou.com)

ÉVÈNEMENT | LYON

Du 20 septembre au 7 janvier

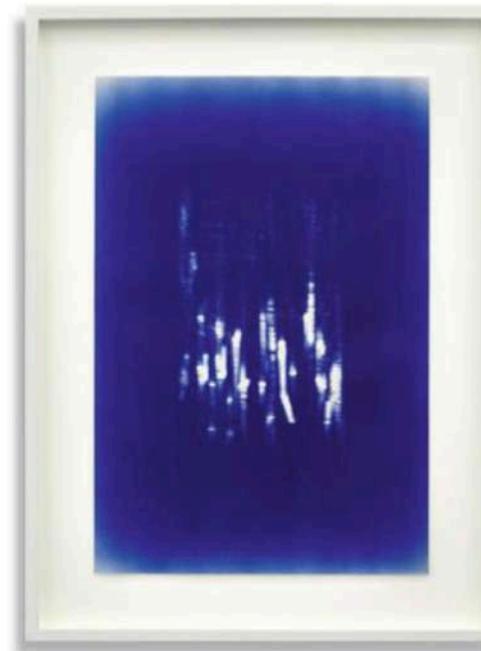
# Biennale de Lyon, focus sur 4 artistes aériens

Ancrés à Montréal, Berlin, Rio ou Limassol, ils font une escale remarquée, cet automne, dans les «Mondes flottants», l'exposition principale de ce grand rendez-vous.

Par Emmanuelle Lequeux

**E**mma Lavigne, directrice du Centre Pompidou-Metz et commissaire de la biennale de Lyon 2017, a concocté, pour cette 14<sup>e</sup> édition, une déambulation singulière à travers la création contemporaine : «L'art garde une grande force émancipatrice et permet au spectateur de prendre la tangente par le rêve, explique-t-elle. Mon désir, c'est que le visiteur se sente navigateur au sein du paysage constamment mouvant, traversé de flux et d'énergies» que compose cette double exposition, au MAC et à la Sucrière (avec une incartade place Antoine Poncet, où s'élève un utopique dôme géodésique de Richard Buckminster Fuller). Une

biennale comme un plan d'évasion, donc, mais bien ancrée dans le réel. La présence d'artistes latino-américains, qui ont résisté de tout leur art aux dictatures, comme Cildo Meireles, rappelle comment peuvent se former des bulles de résistance dans les situations les plus tragiques. De nuages de mots en nébuleuses de sons, de cerfs-volants en immersions mélancoliques, le parcours se refuse à tout spectaculaire, pour favoriser l'expérience du visiteur. Particulièrement attendues, les nouvelles productions de Jill Magid, Melik Ohanian, Hans Haacke, Fernando Ortega ou Shimabuku nous invitent dans un monde qui flotte, mais qui surtout pense à demain.



**Chant du merle noir**

Réactivant la technique photographique oubliée du cyanotype, Discrit livre au bleu de Prusse le chant des oiseaux, ici réduit à leur fantomatique spectrogramme.

2016, cyanotype sur papier, 59 x 40 cm.

## Julien Discrit L'homme de l'invisible



Rendre visible ce qui ne se voit pas, telle est la quête sans cesse renouvelée de Julien Discrit. Cartes IGN actualisées, relevés topographiques, sédiments, diagrammes... autant de données que ce trentenaire exploite pour tenter de révéler la face cachée du réel et ses terres inconnues. Un de ses derniers projets en date ? De superbes cyanotypes (technique ancestrale

de photographie) sur fond bleu, proposant une visualisation graphique de chants d'oiseaux [photo]. Exploration du son... et aussi du temps et de la tension entre le visible et le dissimulé : dans son film, *Un jour, un jour*, il s'inspire d'un des bâtiments mythiques de Montréal (où il vit une partie du temps), la Biosphère. Ce dôme géodésique, conçu dans le cadre de l'Exposition universelle de 1967 par l'architecte Richard Buckminster Fuller, a pris feu en 1976, et il ne subsiste aujourd'hui que sa structure transparente. L'artiste s'essaie à «reconstituer» l'incendie, exploitant ce motif pour composer une parabole de la fin des utopies modernistes.

## Lyon, 14e Biennale d'art contemporain: *les Mondes flottants*

du 20 septembre 2017 au 7 janvier 2018, divers lieux

Elle l'a elle-même reconnu, Emma Lavigne a d'abord semblé perplexe devant la ligne imposée par Thierry Raspail, directeur de la Biennale de Lyon, consistant à placer son exposition sous le signe du mot « moderne ». Elle en tire pourtant une remarquable biennale, *Mondes flottants*, inspirée par l'idée que la modernité a aussi produit des formes ouvertes, en littérature avec Mallarmé, en musique avec Satie, en art avec Duchamp. Le parcours est ouvert, sans chemin imposé, mais bien structuré. La liste d'artistes est resserrée, et plusieurs d'entre eux montrent un ensemble d'œuvres qui résonnent les unes avec les autres dans les différents lieux.

Les expositions sont concentrées à la Sucrière et au Mac. Ces deux lieux de part et d'autre de la ville, sont reliés de façon très élégante par un dôme de Buckminsterfuller installé place Antonin Poncet. La forme de cette construction utopique trouve des échos chez Julien Discrit notamment, qui montre son nouveau film à l'entrée de la Sucrière. Elle abrite la pièce de Celeste Boursier-Mougenot, *Clinamen V3*, souvent montrée et ici magnifiquement exposée, comme un manifeste de la biennale.



Au musée, c'est Dominique Blais et sa *Melancholia* qui ouvre la voie, suivie par Marcel Duchamp, dont le *Grand Verre* est lui-même immédiatement commenté, presque parodié par Yuko Mohri. L'architecture très contraignante du lieu, trois étages de salles relativement étroites, semble presque en contradiction avec l'idée de circulation libre à l'œuvre dans la biennale. Mais Emma Lavigne a su en jouer en créant de grandes surfaces, et en jouant de différentes hauteurs. Une installation d'Ernesto Neto invite à grimper sur un marchepied pour regarder au-dessus d'un faux plafond de nylon blanc et apercevoir... un tableau de Hans Arp flotter sur le mur en apesanteur. La *Rain Forest* de David Tudor offre aussi le sentiment d'échapper à l'espace du musée, série d'instruments étranges suspendus au plafond, comme une raquette-bombone, une latte de bois augmentée d'un haut-parleur... De très belles associations sont ménagées sur certains murs : la succession du *Livre du vent* de Laurie Anderson, et la *Pluie* de Marcel Broodthaers, le long des mots de Jan Mancuska qui flottent dans l'espace, suspendus à un fil. Un peu plus loin, le film de Shimabuku, *Lets Make Cows Fly*, voisine avec le film *Ghost Before Breakfast* de Hans Richter, montré comme un souvenir sur un petit écran parce qu'il l'a inspiré, et des peintures partitions de Jorinde Voigt, inspirées par les mouvements de la terre ou des astres. Juste après se trouve le magnifique *Easter Morning* de Bruce Conner (restauré pour l'occasion). Au dernier étage, après un dialogue réussi entre Heinz Mack et Cerith Wyn Evans, c'est une étrange installation d'Icaro Zorbar qui attire l'attention, un paysage mélancolique et nocturne, comme les lunes de Dominique Blais qui clôt le parcours après l'avoir ouvert.



À la Sucrière, tous les murs ont été démontés pour faire place à une chorégraphie de pièces qui frayent les unes avec les autres, un peu comme les bols de Céleste Boursier-Mougenot. Avec quelques paillettes jetées sur le sol, et un fil sur lequel court une étincelle laissant derrière elle une odeur de brûlé, Elisabeth Clark circonscrit l'espace entièrement ouvert du rez-de-chaussée. L'atmosphère est assurément à la contemplation. Une certaine douceur règne, à l'image des mouvements lents des *Floats* de Robert Breer. Cependant, entre le champignon atomique explosant à la fin du film *Crossroads* (1976) de Bruce Conner, et les flots de mousse blanche de David Medalla, *Cloud Canyons* (1963-2016), souvenirs de la glace au coco faite par sa mère mais aussi du bombardement de Manille à la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'impression de légèreté se charge de gravité. Le centre de la halle est occupé par la grande voile de Hans Haacke, *Wide White Flow* (1967), surface houleuse de soie blanche. Au fond, Damian Ortega montre une drôle d'installation suspendue au plafond : la maquette d'un sous-marin (au profil de rhinocéros), dont un flot de sel tombe comme d'un sablier ; il se réfère au poème de TS Eliot, *The Hollow Men*.



Le plus beau moment de la biennale se situe dans la succession des trois silos au bout de la Sucrière, Tomas Saraceno et son *Hyperweb of the Present*, une toile tissée par une araignée sous un projecteur qui l'éclaire dans le noir, une *Sonic Fountain* de Doug Aitken dans laquelle des gouttes d'eau tombent dans une eau laiteuse, et surtout la magnifique installation de Suzanne Fritscher, *Flügel, Klängen*, faite d'immenses hélices tournant comme un lustre fou, et créant des sons qui se dessinent avec le vent. Le deuxième étage est consacré aux corps : corps suspendus et contraints de Dario Vilalba ; corps en mouvement inspirés par Maya Deren de Ola Maciejewska ; corps absents de la Cave de Philippe Quesne qui a imaginé une scène de théâtre désertée et animée d'une respiration à la fois protectrice et inquiétante. Quelques fantômes semblent s'en être échappés dans le film d'Apichatpong Weerasethakul non loin de là, sur un écran transparent, feu d'artifice au bord de la disparition.

Une succession de scènes occupe le dernier étage, qui n'a pas la cohérence des autres espaces : une grande installation en quatre écrans de Melik Ohanian qui montre une vie marginale et mystérieuse sur des toits new-yorkais ; un labyrinthe construit par Berger et Berger, ponctuée de quelques sculptures, dans lequel on entend une voix lire une nouvelle d'Alain Robbe-Grillet ; une sorte d'autel-tribunal-scène de concert d'Anawana Haloba ; des saynètes hétéroclites et poétiques, inspirées par la pensée d'Edouard Glissant, que Julien Creuzet a imaginées comme des ricochets sur la mer. C'est enfin à Shimabuku qu'il revient de conclure ce parcours sur une touche d'ironie poétique et pince-sans-rire : il montre un concert sur trois écrans, par les musiciens brésiliens Kassin et Arto Lindsay ; la musique luina a été inspirée par une fuite d'eau qui faisait le bruit d'une samba.

Anaël Pigeat

## M Arts

CULTURE

ARTS

Festival d'automne

Rencontres d'Arles

Citations

### Biennale de Lyon : Céleste Boursier-Mougenot réenchante le dôme de Buckminster Fuller

A la Biennale de Lyon, qui se tiendra jusqu'au 7 janvier 2018, l'artiste Céleste Boursier-Mougenot investit la structure de l'architecte Buckminster Fuller, conçue à des fins militaires.



Auparavant, il abritait des radars de l'armée américaine. Aujourd'hui, il héberge une installation des plus sereines de l'artiste Céleste Boursier-Mougenot. Le dôme géodésique de Richard Buckminster Fuller, architecte visionnaire de l'après-guerre, connaît à Lyon un nouveau destin. Posé sur l'esplanade de la place Antonin-Poncet, en accès libre, il s'impose comme un ovni aux abords du fleuve.

Icône de l'architecture utopiste, igloo futuriste, il semble échoué là, comme les rêves d'un monde meilleur que portait ce théoricien et philosophe de l'architecture. Constitué d'une multitude de pentagones, il ressemble à une boule à facettes géante que n'aurait pas épargnée le temps.



Voilà en effet plus de vingt ans que ce vaste habitacle n'était pas sorti des réserves du Centre Pompidou, qui l'a acquis en fragments et l'a exposé pour la dernière fois dans le cadre d'une exposition consacrée au lien entre art et ingénierie, en 1997. Sa fibre de verre s'est écaillée, sa peau a pris des tons beiges, mais la structure garde toute sa superbe. Une fois que l'on y pénètre, c'est un autre saisissement.

#### « Rotondité des sons »

Une vaste piscine ronde s'y déploie, sur les eaux bleues de laquelle naviguent des dizaines de bols de porcelaine. Au gré du courant, artificiel, mais aussi au gré des vents qui s'engouffrent sous cette demi-sphère, ils s'entrechoquent doucement pour jouer une mélodie cristalline. Un cliquetis toujours recommencé, composé par le hasard et le jeu des éléments.

C'est la cinquième version que Céleste Boursier-Mougenot livre de cette sculpture mouvante ; à chaque apparition, elle est plus parfaite. Maîtrise de la température de l'eau, analyse acoustique des différents types de bol : l'artiste interprète cette pièce comme une partition, affinant toujours un peu plus ses paramètres. « Ici, il y a une vraie rotundité des sons, ils emplissent l'espace et réagissent aux courants d'air pour créer quelque chose de vivant », analyse le plasticien, musicien aussi expérimental qu'émérite. Amorcée comme un jeu de ses enfants avec la vaisselle de sa cuisine, sa pièce trouve ici un abri idéal, jouant de l'écho du dôme, offrant un moment de paix à cette architecture nomade qui sert un temps pour la guerre.

Nul hasard, mais parfaite orchestration : le dôme géodésique se trouve également au centre du parcours qu'Emma Lavigne a imaginé pour la Sucrière. Un modèle plus petit de Buckminster Fuller, en bois noué cette fois, a été installé de façon à résonner avec le tout nouveau film de l'artiste Julien Discrit. Celui-ci a été inspiré par encore un autre dôme, que Buckminster Fuller avait construit pour l'Exposition universelle de Montréal en 1967, et qui a complètement brûlé dix ans plus tard : reste aujourd'hui sa structure de métal, installée dans un parc de loisirs.

Au cours de ses déambulations sur ces îles artificielles du fleuve Saint-Laurent, Discrit a été frappé par le contraste entre ce parc, « où tout est tiré au cordeau, et la façon dont la nature y est redevenue presque sauvage, en tout cas organique ».

En guise de voix off pour sa vidéo, il a choisi un texte manifeste et visionnaire de Buckminster Fuller des années 1960 : « *Ses mots résonnent vraiment avec notre époque, évoquant les énergies renouvelables, le rôle accru joué par la machine, pour se terminer sur la nécessité d'un revenu universel, résume l'artiste. Bref, ils sont très symptomatiques d'un temps où le futur rimait avec espoir, alors que les choses sont devenues plus compliquées par la suite. L'incendie du dôme fut accidentel, mais il cristallise vraiment ce sentiment de perte.* »



REVIEW - 27 SEP 2017

## Lyon Biennale 2017 'Floating Worlds'

Lyon, France

BY JONATHAN P. WATTS

Few images conjure techno-modern utopia's discontents like Buckminster Fuller's Montreal 'Expo 67' biosphere in flames. Lit by a welder's spark during structural renovation in 1976, the acrylic carapace of the icosahedron dome burnt fiercely for 30 minutes before extinguishing. Probably the lean efficiency of Fuller's structures – he converted, as the critic Martin Pawley nicely put it, the Bauhaus epigram 'Less is more' to 'More for less' – prevented a conflagration.

In a booth at the entrance to 'Floating Worlds' at the Sucrière, one of three venues of this year's Lyon Biennale – curated by Emma Lavigne – Julien Driscit's fine film, *67\_76* (2017), explores the allegorical richness of this image. Excerpts from Fuller's survivalist handbook for the Age of Aquarius, *Operating Manual for Spaceship Earth* (1968), narrate Driscit's sun-kissed film, shot in shallow depth-of-field focus, featuring sexy, free youth in the kind of 'one life live it' television adverts Facebook makes to sell alienated connectedness: 'Our sun is flying in company with us, within the vast reaches of the Galactic system, at just the right distance to give us enough radiation to keep us alive, yet not close enough to burn us up.'



Julien Driscit, *67\_76*, 2017, film still. Courtesy: the artist and Galerie Anne-Sarah Bénichou, Paris

MONDES FLOTTANTS. 14<sup>E</sup> BIENNALE DE LYON  
Divers lieux, Lyon - jusqu'au 7 janvier 2018

## Biennale de Lyon : contempler face à l'abîme

« Nous sommes tous des astronautes », disait Buckminster Fuller en 1969 à propos de notre place à bord du « vaisseau spatial Terre ». Placée sous le signe de la fluidité liquide, « Mondes flottants », la Biennale de Lyon signée par Emma Lavigne, privilégie la dimension sensorielle des œuvres comme une forme de connaissance et de conscience au monde. Pourtant, à force d'œuvres tournées vers la contemplation et la poésie des éléments, « des révélateurs et des antidotes à l'instabilité du temps présent », selon la commissaire, la Biennale ne prend pas le risque de suspendre des formes d'engagement inscrites dans les conditions matérielles de ce monde. *\_Par Pedro Morais*



Julien Discrit,  
*What is not visible  
is not invisible*,  
2015, Musée d'art  
contemporain.  
Courtesy de l'artiste,  
de la Biennale de Lyon  
2017 et de la galerie  
Anne-Sarah Bénichou,  
Paris. © Blaise  
Adilon.

— L'une des œuvres qui ouvre la Biennale de Lyon, visible dès la façade de la Sucrière et sur les murs du premier plateau d'exposition, peut fonctionner comme une métaphore de cette édition de la manifestation : si le tampon de l'artiste Marco Godinho où est écrit « *Forever Immigrant* » est explicitement ancré dans la réalité politique actuelle, sa répétition des milliers de fois finit par lui donner la forme d'un nuage atmosphérique, évanescent. D'autres y verront une œuvre subtilement incisive, refusant le message tapageur. Faisant suite à une Documenta de Cassel très engagée sur le débat de la décolonisation (et sa transmutation en régime économique globalisé), la Biennale de Lyon semble vouloir nettement s'en démarquer avec un choix d'œuvres presque entièrement focalisées sur l'expérience sensorielle et la /...



BIENNALE  
DE LYON :  
CONTEMPLER  
FACE À L'ABÎME

SUITE DE LA PAGE 06 poésie visuelle et sonore. La thèse d'Emma Lavigne s'appuie sur la réflexion du philosophe Zygmunt Bauman sur la nature liquide de la modernité (dévaluation des distances spatiales, interconnexions en réseau, mondialisation et accélération des flux, mobilité constante et déracinement des individus) cherchant, selon la curatrice, à identifier comment les œuvres captent l'état du monde généré par la modernité, plutôt qu'à revisiter le modernisme comme un répertoire de formes.



Hans Haacke,  
*Wide White Flow*,  
1967-2017, La Sucrière.  
Courtesy de l'artiste,  
de la Biennale de Lyon  
2017, Courtesy Paula  
Cooper Gallery,  
New York.  
© hans haacke / Artists  
Rights Society (ARS).  
© Blaise Adilon.  
© Adagp.

Mais ces mondes flottants, liquides et en flux permanents, s'éloignent le plus souvent de « l'état du monde » pour en privilégier l'expérience sensorielle. Dans ce sens, la biennale paraît ignorer ou reculer devant la réflexion menée récemment dans de nombreuses expositions qui abordent le sujet de la fluidité et de l'eau, s'appuyant sur des ouvrages plus politiques (l'océan comme un territoire sans souveraineté chez Epeli Hau'ofa, la dialectique des marées de Kamau Brathwaite, les identités liées non pas au territoire mais à la traversée de l'océan de l'esclavage chez Paul Gilroy, l'hydroféminisme et les corps d'eau au-delà du genre et des espèces chez Astrida Neimanis). Cependant, il est possible de déceler ça et là quelques ponts avec le bouillonnement des débats en cours : le pavillon de verre de Daniel Steegmann Mangrané qui abrite une mini-nature avec des phasmes, ces insectes en forme de brindilles qui cherchent à se fondre à l'environnement (renvoyant à l'anti-Narcisse de l'anthropologue brésilien Eduardo Viveiros de Castro) ou Julien Creuzet dont l'incroyable installation poursuit une dissolution des binarismes sur lesquels s'établit la construction de l'Autre (que ce soit la nature, l'animal ou la technologie), les transformant à travers le pouvoir performatif d'un poème chanté. Que cette installation soit remise au dernier étage de la Sucrière avec les autres artistes trublions et bruyants de la biennale peut apparaître comme un aveu : comment contenir l'énergie débordante et les sonorités dissonantes (qu'il s'agisse du groupe de rock temporaire The Art, créé de toutes pièces pour la durée de la biennale par Ari Benjamin Meyers, ou du concert pour fuite d'eau de Shimabuku en dialogue avec Kassin et Arto Lindsay) à l'intérieur d'une exposition qui leur a préféré un climat pacifié et zen, portée par un lyrisme contemplatif et le charme discret de l'immatérialité et des couleurs soft ? Dans ce registre, des moments intenses feront pourtant la popularité méritée de la biennale, des œuvres spectaculaires dont le frisson émotionnel est indéniable : qu'il s'agisse du déjà (trop) célèbre concert de bols sur bassin d'eau de Céleste Boursier-Mougenot (installé sous le dôme de Buckminster Fuller, l'une des figures tutélaires du caractère cosmique de cette édition,

---

LA BIENNALE  
PARAÎT IGNORER  
OU RECULER  
DEVANT LA  
RÉFLEXION  
MENÉE  
RÉCEMMENT  
DANS DE  
NOMBREUSES  
EXPOSITIONS  
QUI ABORDENT  
LE SUJET  
DE LA FLUIDITÉ  
ET DE L'EAU

---

/...

SUITE DE LA PAGE 07 présent aussi dans la vidéo post-utopique de Julien Discret) ; de la Sonic Fountain de Doug Aitken, lac laiteux excavé au sol dans lequel vient résonner une partition de gouttes amplifiées ; de l'immense tissu de soie flottant de Hans Haacke (deux succès imparables sur Instagram) ; des hélices de Susanna Fritscher créant une composition sonore uniquement avec la vitesse et la résonance de l'architecture ; de la toile d'araignée de Tomás Saraceno sous la lumière projetée du Nuage de Magellan avec le son des anneaux de Saturne ; ou de la vidéo de Fernando Ortega où un requiem joué par une flutiste dans une soufflerie gigantesque sera brutalement interrompu dans la dernière salle du musée d'art contemporain. C'est cependant en toute simplicité que certaines œuvres s'en détachent : qu'il s'agisse de la jungle hybride d'humains et d'animaux de pierre, projetées comme des fantômes (Apichatpong Weerasethakul) ; de l'actualité surprenante de photos de corps marginaux, imprimées sur des matières chimiques (Darío Villalba) ; ou de la partition hypnotique pour piano de Davide Balula (avec la poétesse Meimei Berssenbrugge). Il n'est absolument pas étonnant, au vu du parcours de la curatrice Emma Lavigne, que l'un des principaux traits de la Biennale de Lyon soit l'expérimentation sonore et la poésie visuelle – ce qui l'est plus est l'inclusion au musée d'art contemporain de très nombreux chefs-d'œuvre historiques issus des collections nationales (au détriment du volet prospectif ou d'une relecture radicale de l'histoire de l'art). Ceci est contrebalancé par la maîtrise évidente de l'accrochage, dans le choix très politique de ne pas ajouter de murs (« quand le monde les construit »), atteignant même la virtuosité dans la salle où une matrice biomorphique d'Ernesto Neto enveloppe des œuvres de Calder ou de Hans Arp. Mais dans une biennale placée sous la référence à deux lieux phare de l'avant-garde new-yorkaise – le loft de Yoko Ono où se tenaient des performances Fluxus et la Factory d'Andy Warhol –, il paraît évident que l'harmonie pacifiée de la première remporte largement sur le chaos vertigineux du second. Malgré des références aux philosophes de la tradition analytique anglo-saxonne (Nelson Goodman) et quelques évocations à des penseurs plus contemporains (l'intelligence artificielle chez Kevin Kelly ou la critique de l'abstraction par le post-colonialisme de Gurinder K. Bhambra), cette édition de la Biennale de Lyon aurait pu déjà avoir eu lieu il y a quelques années, portée presque entièrement sur l'aspect sensoriel et rétinien des œuvres (et méritant pour cela un succès attendu) mais délaissant les préoccupations d'une période historique mise face à l'abîme.

---

CETTE ÉDITION  
DE LA BIENNALE  
DE LYON AURAIT  
PU DÉJÀ AVOIR  
EU LIEU IL Y  
A QUELQUES  
ANNÉES, PORTÉE  
PRESQUE  
ENTIÈREMENT  
SUR L'ASPECT  
SENSORIEL ET  
RÉTINIEN DES  
ŒUVRES

---

**BRÈVES**

**LES COLLECTIONS DES FRAC  
VOYAGENT EN ASIE**

> Les FRAC poursuivent la présentation d'œuvres de leurs collections à l'étranger avec une tournée en Asie qui débute au National Museum of Singapore (jusqu'au 19 février 2017). Le titre de l'exposition, « What is not visible is not invisible », est emprunté à une œuvre de Julien Discrit qui fait partie de l'accrochage. Ce dernier comprend des pièces d'Absalon, Louidgi Beltrame, Michel Blazy, Céleste Boursier Mougenot et Ariane Michel, Louis Cane, Martin Creed, Philippe Decrauzat, Edith Dekyndt, Richard Fauguet, Michel François, Aurélien Froment, Dominique Gonzalez-Foerster, Hans Haacke, Raymond Hains, Pierre Huygue, Ange Leccia, Claude Lévêque, Anthony McCall, Adrien Missika, Hans Op de Beeck, Philippe Parreno, Elisa Pône, Hugues Reip, Claude Rutault, Anri Sala, Sarkis, Alain Séchas, Su-Mei Tse et Ann Veronica Janssens. Cette sélection de 34 œuvres issues des 23 FRAC a été effectuée par une équipe constituée de Laurence Gateau, directrice du FRAC des Pays de la Loire, Anne-Claire Duprat, secrétaire générale de Platform, et Iman Ismail, conservateur au National Museum of Singapore, en lien avec les Directeurs des FRAC.

<http://nationalmuseum.sg>

<http://www.frac-platform.com>

PAGE  
05

LE QUOTIDIEN DE L'ART | JEUDI 24 NOVEMBRE 2016 NUMÉRO 1180



Julien Discrit, *What is not visible is not invisible*, 2008, encre invisible, lumière UV, détecteur de présence, dimensions variables. Vue de l'exposition « What is not visible is not invisible » au National Museum of Singapore, Singapour, Collection 49 Nord 6 Est - FRAC Lorraine, Metz. Courtesy Galerie Anne-Sarah Bénichou, Paris.

Just because you don't see something doesn't mean it's not there. While unnerving, this viewpoint is nevertheless thought-provoking and forms the cornerstone of an exciting and cerebral exhibition at the National Museum of Singapore entitled *What is Not Visible is Not Invisible* – a witty label that is ruminative and droll in equal measure.

The exhibition, which kicked off on 7 October, features 34 artworks by French and international contemporary artists from the French Regional Collections of Contemporary Art (Frac). It is curated in collaboration with Platform, the Frac association that spearheads collaborative projects with the Frac collections in France and abroad.

More importantly, the show presents viewers a rare opportunity to get acquainted with some of the most important and prominent contemporary artists of our time. These include British multimedia artist Martin Creed who won a Turner Prize in 2001 for his controversial piece, *Work No 227: The Lights Going On and Off*. In this exhibition, he presents *No 262: Half the Air in a Given Space* – a room filled with a monochromatic sea of green latex balloons that visitors can step into.

On show are works by 32 artists, including French artists Philippe Parreno (who presents *Speech Bubbles*, a collection of helium-filled balloons that congregate on the ceiling above visitors, suggesting suspended discourse that may or may not occur); Philippe Decrauzat (whose mural, *After DM*, is a take on the *Dream Machine*, a stroboscopic flicker device that produces visual stimuli); and Julien Discrit (whose installation this exhibition takes its title and inspiration from).

*What is Not Visible is Not Invisible* runs until 19 February 2017 at the National Museum of Singapore ([nationalmuseum.sg](http://nationalmuseum.sg)).

LIVING

299

## WHAT DO YOU (NOT) SEE?

A new immersive exhibition by 32 international contemporary artists at the National Museum of Singapore allows visitors to interact with the intangible.

BY JUSTIN CHEONG



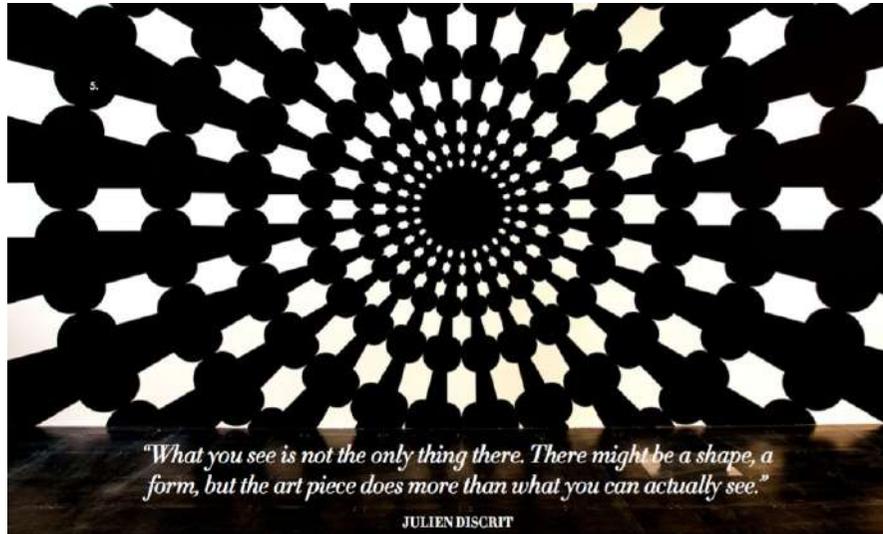
1. *Freak Star No.2*, 2005. Ann Veronica Janssens. Collection FRAC Bourgogne. Photo courtesy of National Museum of Singapore, NHB.

2. *Plus de lumière*, 1998. Claude Lévêque. Collection FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur. Photo courtesy of National Museum of Singapore, NHB.

3. *Speech Bubbles*, 1997. Philippe Parreno. Collection FRAC Nord-Pas de Calais. Photo courtesy of National Museum of Singapore, NHB.

4. *Work No.262*, 2001. Martin Creed. Collection of FRAC Languedoc Roussillon. Photo courtesy of National Museum of Singapore, NHB.

5. *After DM*, 2012. Philippe Decrauzat. Collection of FRAC Pays de la Loire. Photo courtesy of National Museum of Singapore, NHB.



## DISCRIT DISCOURSE

*We speak to 37-year-old French artist Julien Discrit (one of the 32 artists showing) about the work that the What is Not Visible is Not Invisible exhibition takes its name from, the beauty of travel and Japanese rock gardens.*



**Your installation is a visual paradox made up of UV lights and UV paint, and can only be seen when the normal lights are turned off and the UV lights are turned on. What inspired this piece?**

In 2008, when I created the piece, I was very interested in astrophysics and the fact that the physical universe is bigger than the visible universe (which refers not only to what we can see with our eyes, but also everything we can detect, like X-rays and particles etc.). This also gives an idea about the works in this exhibition and artworks in general. What you see is not the only thing there. There might be a shape, a form, but the art piece does more than what you can actually see. And this

happens in everyday life. When you look at a teapot, you see a teapot – but it's also the tea inside, the ceramic itself.

**Which artists have you been influenced by?**

Marcel Duchamp – that's an obvious choice, but I have to say it! He casts a shadow over this exhibition and much of the contemporary art we know now. And, when I was a student, I was – and still am – really fascinated by the work of French artists Pierre Huyghe and Philippe Parreno. I'm also very interested in conceptual American artists like Robert Rauschenberg and the Mono-ha movement of Japanese art. I also have to admit that I really like a lot of the artists in this exhibition.

**Art is a transporative subject – it takes your mind places.**

**What fascinates you more – mental or physical travel?**

Both. I believe it could happen at the same time. I like to walk a lot and when you walk, the action becomes automatic, and then your mind can travel in many different directions. But it's interesting to travel physically. This is my first time in Singapore – and the first time you experience anything is very precious, right? I think artworks try to make you look at things for the first time, each time.

**Where would you like to visit that you've never been to?**

Japan. It's a romantic, occidental point of view, I guess, but I'm very attracted to the contemplative way they look at things through Zen Buddhism, through their crafts and karensansui (Japanese rock gardens).

**What's in the pipeline?**

I'm working on a new film project that I will shoot next year in Montreal, Canada. The film is set in 1976 and is about the fire that burned the Montreal Biosphère – the former pavilion of the United States for the 1967 World Fair, Expo 67 which was designed by the great inventor, architect and artist Buckminster Fuller. The film will take place on that particular day and follows Fuller's journey and also explores ecological issues.

## PLATFORM

Regroupement des Fonds régionaux d'art contemporain

### INTERVIEW JULIEN DISCRIT *What is not visible is not invisible*

1 / Platform : Julien, peux-tu nous parler de ton lien avec les FRAC ?

JD : Disons que j'ai « rencontré » les FRAC avant même la sortie de l'école d'art. En tant qu'étudiant à Reims j'allais régulièrement voir les expositions du FRAC Champagne-Ardenne, et son directeur de l'époque, François Quintin, venait régulièrement dans notre école pour y rencontrer les étudiants. C'était comme une fenêtre sur l'extérieur, un nouveau regard porté sur l'actualité de l'Art et sur le travail des FRAC en général. L'école, le musée et le FRAC constituaient donc à ce moment-là mon environnement naturel. En juin 2004 j'ai obtenu mon diplôme de 5e année et François Quintin m'a invité dans la foulée à participer à une exposition collective intitulée *Jeunisme II*. J'y ai présenté une installation sonore, produite par le FRAC pour les besoins de l'exposition qui en a fait l'acquisition par la suite. Grâce à cela l'œuvre a beaucoup voyagé et la plupart du temps j'ai pu l'accompagner et présenter mon travail en d'autres endroits, en particulier à l'étranger. Tout cela a donc constitué une grande première pour moi, et m'a permis au sortir de l'école, d'obtenir une véritable expérience. Je crois qu'au fond c'était aussi le but du directeur : créer les conditions d'un accompagnement pour que de jeunes diplômés puissent devenir des artistes à part entière.

2/ Platform : L'une des grandes missions des FRAC est le soutien à la jeune création : ta pratique artistique s'est-elle développée avec leur support ?

JD : Oui comme je le disais en 2005 j'ai pu produire l'installation *Disques d'or - Voyager live* grâce au FRAC Champagne-Ardenne. Par la suite j'ai entamé une résidence avec le regroupement des FRAC du Grand-Est à Dijon. Cet accompagnement s'est aussi matérialisé en 2013, lors des 30 ans des FRAC, où Thomas Dupouy et moi-même avons été invités par l'Institut d'Art contemporain de Villeurbanne à présenter notre projet *Music in Dreams* aux Abattoirs-FRAC Midi-Pyrénées dans l'exposition « Les Pléiades ». Notre proposition était de réaliser une performance sonore, et faire entendre une « musique des rêves » créée à partir d'enregistrements d'ondes cérébrales, captées durant le sommeil. Pour cela nous avons utilisé un système de synthèse modulaire et collaboré avec le laboratoire du sommeil de l'Hôtel-Dieu à Paris. L'IAC nous a permis de réaliser le projet en produisant la production la pièce ainsi que la performance.

3/ Platform : Ton œuvre « What is not visible is not invisible » (collection du FRAC Lorraine) est présentée au National Museum de Singapour dans une exposition collective des collections des FRAC auquel il donne son titre. Peux-tu nous parler de la genèse de cette œuvre ?

Cette œuvre fonctionne pour moi comme une sorte de manifeste, une devise. Elle est de l'ordre de la révélation, au sens propre comme au sens figuré. Elle affirme entre autres que ce que nous voyons est une partie seulement du monde, et qu'il y a encore certainement beaucoup à découvrir. Pouvaient-on imaginer l'existence des microbes avant qu'ils ne soient observés au microscope ? Je pourrais dire dans un sens que la construction du grand accélérateur de particules du CERN (Large Hadron Collider) repose également sur cette phrase, puisqu'il s'agit précisément, avec cet outil, de « voir » ce que nous n'avons jamais vu.

4/ Platform : Tu seras présent pour l'inauguration de l'exposition, qu'attends-tu de ce voyage ? On imagine que ta pièce pourra créer un écho intéressant avec la Biennale de Singapour intitulée « An Atlas of Mirrors », présentée au même moment, et qui parlera notamment de géographie et de représentation du monde, qui sont des axes que l'on retrouve dans ton travail.

JD : Je suis heureux de pouvoir montrer cette œuvre à Singapour, ville que je ne connais pas par ailleurs. Au-delà de l'attrait évident de ce genre de voyage c'est d'abord l'occasion de faire connaître la pièce, qu'elle soit installée et montrée. Cela est essentiel bien sûr. Au-delà c'est aussi une opportunité de l'exposer dans un contexte différent du « milieu de l'art » européen, la réception de l'œuvre en sera donc affectée et ça c'est important pour un artiste. C'est enfin la chance de pouvoir rencontrer sur place d'autres artistes, des commissaires d'exposition, des galeristes... J'espère que tout cela me permettra d'initier de nouveaux projets à Singapour et en Asie, notamment en Malaisie où j'ai découvert qu'il existait une forêt primaire ancestrale. C'est un milieu naturel extrêmement riche et fascinant, une ressource naturelle exceptionnelle à partir de laquelle j'aimerais beaucoup travailler.

5/ P : Quelle est ton actualité, tes projets à venir ?

JD : Ces dernières années le FRAC Lorraine a fait l'acquisition de plusieurs de mes pièces, l'une d'elles est exposée actuellement à Metz. Au retour de Singapour se déroulera la remise du Prix Meurice, pour lequel j'ai été sélectionné parmi 5 autres artistes. Je participe également en octobre à une exposition au centre Pompidou-Metz, associé pour l'occasion à la Tate Liverpool et au MMK Francfort pour l'exposition « Un musée imaginé ». Je travaille depuis le mois d'avril avec la galerie Anne-Sarah Bénichou à Paris, et j'y exposerai au mois de novembre en compagnie de Dominique Blais et Ange Leccia entre autres. Pour 2017 je prépare un film dont le tournage aura lieu à Montréal, au Canada. Il s'intitule « 67/76 » et porte sur la « Biosphère », construction emblématique dessinée par Buckminster Fuller pour l'Expo 67, qui fut partiellement détruite par un incendie, le 20 mai 1976. Le film jouera le fil de cette journée à travers différentes saynètes, dont l'incendie constituera l'acmé. Je poursuis en parallèle mon travail sur la cartographie, à travers notamment la série États-Inversés.

6/ Platform : As-tu des suggestions pour les FRAC, par rapport au travail qu'ils mènent avec les artistes et par rapport à ta propre expérience ?

JD : D'abord, dans cette époque où ils sont fragilisés par un retrait croissant des pouvoirs publics mais également attaqués par des discours populistes, qui s'en prennent à la création contemporaine en général, il faut plus que jamais les soutenir. La diffusion des œuvres par les FRAC est pour moi la mission la plus cruciale, que ce soit à l'échelle locale (n'oublions pas que ce sont des fonds régionaux), ou à l'étranger comme c'est le cas pour cette exposition à Singapour. Je crois que les FRAC peuvent faire beaucoup pour la mobilité des artistes en les aidant à diffuser leur travail à l'étranger. Je n'ai pas de conseils à donner à proprement parler... disons que les FRAC pourraient peut-être développer davantage les expositions personnelles de jeunes artistes français. Une piste serait également de mettre en place des partenariats aux long cours avec d'autres institutions européennes, comme une sorte de jumelage ?

JULIEN DISCRIT

## Galerie Bénichou

« Je parle des pierres qui n'ont même pas à attendre la mort et qui n'ont rien à faire que laisser glisser sur leur surface le sable, l'averse ou le ressac, la tempête, le temps », écrivait Roger Caillois.

Le jeune artiste Julien Discrit a mis son exposition sous l'auspice poétique de l'auteur de *La Lecture des pierres*. Juste clin d'œil, tant ses œuvres semblent nées de temps géologiques, à mille lieues de toute échelle humaine : humbles objets soumis à la cristallisation bleue du sulfate de cuivre, vues aériennes de sédiments tout en flux et reflux...

Tous les repères d'espace-temps se brouillent, notamment face à ces lacis sépia qui évoquent les mille volutes et parcours du Mississippi à travers les âges : est-ce détail, ou delta ? Le lit de la rivière et sa lente érosion donnent naissance à d'élégantes abstractions, qui autorisent toutes sortes de lectures. A l'instar des agates qu'aimait à lire Caillois, en amoureux de ce « *fantastique naturel* » que Discrit tente lui aussi d'aborder. ■ EMMANUELLE LEQUEUX

Julien Discrit, *Le Souvenir des pierres*, galerie Anne-Sarah Bénichou, 45, rue Chapon, Paris 3<sup>e</sup>. Tél. : 01-44-93-91-48. Du mardi au samedi, de 11 heures à 13 heures et de 14 heures à 19 heures. Jusqu'au 16 juillet. [Annesarahbenichou.com](http://Annesarahbenichou.com)

# GALERIES

## LES **4** EXPOSITIONS DU MOIS

### **1** GALERIE ANNE-SARAH BÉNICHOU DANS L'ESPACE INTERMINÉRAL DE JULIEN DISCRIT

Roches, sables et sédiments... C'est dans un temps minéral que nous plonge Julien Discrit. Habitué à détourner la géographie, à arpenter mentalement toutes sortes de territoires, le jeune plasticien place cette exposition sous le regard de Roger Caillois, cet écrivain et collectionneur de pierres toutes aussi précieuses à ses yeux, tant elles convoquaient l'idée d'un «fantastique naturel». Julien Discrit soumet quelques objets au pouvoir invasif des cristaux bleus du sulfate de cuivre, travaille et retravaille des vues aériennes de la terre, rompant avec toute notion d'échelle. Quel est l'espace-temps de l'exposition ? Des plages normandes aux méandres du Mississippi, Discrit compose une minérale balade pour inaugurer sa nouvelle collaboration avec une toute jeune galerie, ouverte au printemps. Mais qui a déjà su attirer dans son giron des artistes comme on les aime, de Chourouk Hriech à Valérie Mréjen. À suivre avec attention, donc.

«Julien Discrit - Le souvenir des pierres»  
jusqu'au 16 juillet • 45, rue Chapon • 75003 Paris  
01 44 93 91 48 • <http://annesarahbenichou.com>



Mille Mississippi #2, 2016

## Notre rencontre avec Julien Discrit

Julien Discrit présente, *Le souvenir des pierres*, à la galerie Anne-Sarah Bénichou jusqu'au 16 juillet 2016. Au travers d'un ensemble d'œuvres mêlant vidéo, photographie ou sculpture, l'exposition aborde des champs d'investigation chers à l'artiste que sont entre autres la cartographie, la mémoire ou encore les rapports d'échelle. Carmen notre rédactrice l'a rencontré.

**Peux-tu nous parler de ton parcours ? Toi qui as commencé par des études de géographie, qu'est-ce qui t'a amené vers les arts ?**

Après une classe préparatoire littéraire, j'ai poursuivi des études de géographie à la faculté, mais j'avais cette idée de faire une école d'art créée en moi depuis longtemps. Je suis donc rentré à l'Esad de Reims tout en continuant ma licence de géographie. J'ai finalement coupé court assez rapidement pour me consacrer à mes études artistiques. Si cette formation en géographie ne s'est pas imposée comme une évidence au début, elle a pris son sens par la suite. Elle a toujours tenu une place importante dans mon travail.

**Effectivement, on retrouve dans ta pratique des notions liées à la géographie, tel que le paysage, où des outils qui lui sont propres comme la cartographie. Qu'est-ce qui te plaisait en eux. Pourquoi a-tu eu envie de continuer à les utiliser ?**

Oui, c'est vrai, la géographie constitue une approche particulière du monde. Je découvre encore des notions et des outils propres qui lui sont propres : des couches, des sens, des techniques... J'ai toujours eu cette tendance à vouloir me situer, m'imaginer dans l'espace, à travers différentes échelles : la rue, la ville, le pays, le continent... et la géographie y tient donc de ce fait une place centrale. J'ai une véritable fascination pour les atlas, mais je crois que ça concerne un grand nombre de personnes. La carte est un support formidable pour l'imagination ; lorsque l'on regarde une carte, on peut se déplacer, par un système de couleurs, de codes graphiques, dans un endroit où l'on n'est jamais allé. Et c'est le fruit même de cette imagination et de ce mouvement qui constitue la source de mon travail.

Mon travail s'oriente aussi sur la géographie en tant que science, qui décrit des choses avec un souci évident d'objectivité, mais qui reste par certains aspects assez subjective car elle fait partie des sciences humaines, ce décalage m'intéresse. Il y a là, selon moi, une faille propre à la géographie, caractérisée par ce paradoxe apparent qui est très intéressant à traiter pour un artiste.

**Comme un scientifique, est-ce que tu te documentes beaucoup pour réaliser tes œuvres ? Pour *Music in Dreams*, Thomas Dupouy et toi êtes parti d'une étude de l'Université de Psychologie de Florence ?**

Oui, beaucoup d'artistes dont je me sens proche fonctionnent également de cette manière, comme Laurent Montaron, ou Evariste Richer. Je m'intéresse à beaucoup de choses, mais par exemple pour *Music in Dreams*, on peut dire que ce travail de documentation a été à l'origine du projet. Les documents, les champs dans lesquels j'effectue des recherches, sont très souvent des pistes que j'ai déjà explorées, qui m'intéressent, et où je trouve des éléments qui vont par la suite générer des œuvres. Mais ceux-ci s'inscrivent dans un mouvement plus général que la simple découverte inopinée d'un document. Pour autant cela arrive parfois aussi qu'au cours d'une recherche il y ait un fait, un document, une histoire qui impulse une œuvre.

**J'ai parfois l'impression que pour certaines de tes pièces, il y a non pas une sorte d'enquête mais de toi qui pars à la recherche d'une expérience vis-à-vis d'un fait ou d'une situation, comme *Something rather than nothing* ou bien encore pour *Etats inversés* que tu as présenté notamment lors de *Territoire Hopi* à la galerie YGREC ? Est-ce que l'on peut parler de recherche comme en géographie où l'on accumule beaucoup de données, ou d'une sorte de quête, de laquelle on ramène des données pour ensuite les mettre en forme, où tu serais comme un chercheur du réel ?**

C'est vrai qu'il y a un travail qui relève presque de l'investigation. Pour « *Territoire Hopi* » j'avais lu quelque part, je ne saurais même plus dire où, il y a six ou sept ans, que lorsque l'on visitait le territoire Hopi, cette tribu indienne autochtone, il était interdit de prendre des photos. Cette interdiction peut paraître assez banale, mais elle va au-delà ; elle implique aussi celle de dessiner, d'écrire, d'enregistrer du son, et c'est ce qui a retenu mon attention à l'époque. J'avais laissé ça dans un coin et quand j'ai eu envie de m'y replonger, je savais qu'il y avait quelque chose à faire avec ça, d'abord parce que je sentais que ça touchait à des thèmes qui concernent mon travail mais aussi parce que cela a un lointain rapport avec la cartographie et à la photographie, dont le but premier est la représentation. Il faut ici entendre la représentation au sens large et non au sens restrictif de « reproduction ». J'entends par là une représentation capable de rendre de nouveau présent quelque chose qui n'est plus là. Il s'agit de donner forme à ce qui paradoxalement est invisible. À partir de là, j'ai poussé plus loin l'investigation autour de cette notion de forme et de mise en forme.

Quand j'évoque quelque chose, j'essaie de le raconter de la manière la plus juste possible, alors oui, j'aime bien me renseigner avant d'avancer des arguments ou des pièces. Je ne fais pas vraiment de différence entre ce travail de recherche qui pourrait être qualifié de documentaire et le travail de recherche plastique, ce sont pour moi deux choses qui sont indissociables.

**Est-ce que tu peux nous parler de comment est né le projet d'exposition à la galerie Bénichou, « *Le souvenir des pierres* » ?**

Ce projet s'inscrit dans la continuité de l'exposition à la galerie YGREC. L'idée n'était pas de me lancer dans une rétrospective mais de revenir à des choses que j'avais pu traiter avant, et vers lesquels j'avais envie de revenir tout en proposant de nouvelles choses.

Le « souvenir des pierres », c'est la mémoire d'une part et les roches d'autre part. Ce rapport est extrêmement riche, il évoque la notion de monument, des pierres levées il y a des milliers d'années, et nos existences qui elles sont beaucoup plus courtes. Il y a là comme une face à face, dont j'ai l'impression qu'il existe depuis toujours.

L'exposition reflète cette attirance particulière que j'ai pour la géologie : les roches, la montagne, qui s'inscrit dans cet attrait pour la géographie et ce qu'on appelle les « sciences de la Terre ». Les rapports d'échelle, qui peuvent être temporel, spatiaux ou physiques, sont une autre composante essentielle dans la géographie qui se retrouve également au sein de l'exposition.

**Est-ce que l'on retrouvera des œuvres présentées lors de « *Territoire Hopi* » ?**

Oui, justement l'œuvre que l'on évoquait tout à l'heure, *Etats inversés*, permet vraiment de se plonger dans le paysage bien qu'il s'agisse d'une vue du dessus, comme c'est le cas avec les cartes. D'ailleurs quand je parle d'une « vue », il ne s'agit pas véritablement d'une vue puisque ce sont des images numériques, que j'ai traitées pour inverser la lecture qui est faite du relief. L'exposition présentera aussi une nouvelle pièce : *Mille Mississippi*, qui prend comme point de départ ces mêmes données d'élévation, c'est-à-dire des relevés de terrains, des relevés topographiques... J'ai traité les images par des variations de couleurs assez fines, en fonction de l'altitude. Ce sont quatre images qui montrent certaines zones de la vallée du Mississippi, dont la particularité est la grande quantité de méandres, dont la plupart sont des méandres fantômes ». Cela crée une sorte de palimpseste de tous les anciens tracés, de tous les anciens cours du fleuve sur quelques milliers d'années. Ce sont des images assez esthétiques, presque abstraites, alors même qu'il s'agit de relevés topographiques des anciens fleuves créant ces sortes de volutes.



**Pour revenir sur le titre de l'exposition, tu cites en introduction du texte de présentation de « Souvenir des pierres », un extrait du recueil de Roger Caillois, *Pierres* justement...**

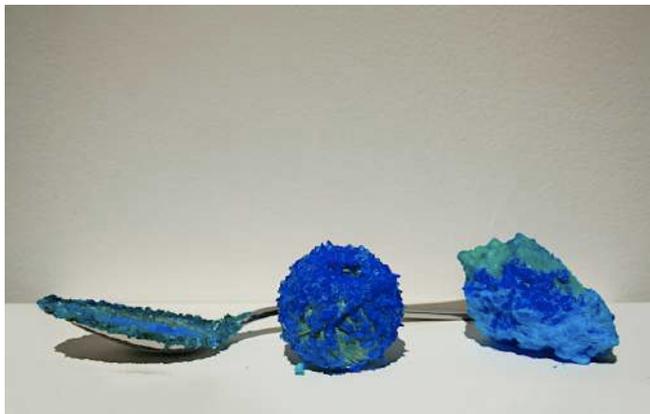
Roger Caillois est un poète qui a fait partie à un moment du mouvement surréaliste. Il a écrit des textes magnifiques sur les roches et les cristaux, notamment en introduction de son recueil *Pierres*. Il explique par exemple que très souvent, les artistes ont trouvé dans la nature, des formes qui dépassaient toutes celles qu'ils pouvaient imaginer pouvoir créer. Il y a un peu de cela dans la série *Mille Mississippi*. Je faisais par ailleurs beaucoup de dessin dans mes premières années, j'en fais beaucoup moins aujourd'hui. Ce que je veux dire par là, c'est que comme Fox Talbot l'explique dans *The pencil of nature*, qui est le premier recueil de photographies et de textes associés, c'est parce qu'il ne se considérait pas comme un grand dessinateur qu'il en est venu à la photographie. Il y a un peu de ça dans cette série, cette volonté de faire du dessin par la photographie, le dessin de la nature.

**Tu parles de dessins, de photographies, mais tu fais également des films. Est-ce que l'on en retrouvera ?**

Je montre un film qui s'appelle *Sédiments*, dont le rapport au souvenir et à la mémoire est assez évident. C'est un film que j'ai réalisé en 2013 et que je n'ai jamais montré à Paris, je l'ai d'ailleurs très peu montré. Il s'inscrit bien dans l'exposition. Comme souvent, dans les quelques films que j'ai réalisés, c'est le parcours d'un personnage qui est le vecteur d'une histoire, d'une narration. Il dessine donc à l'intérieur du film une sorte de cartographie. À un moment on voit d'ailleurs le personnage tracer une sorte de carte, qui représente le résultat de ses pérégrinations. Ce parcours est associé à une histoire et à un temps précis, puisque le personnage évolue au milieu des vestiges de bunkers, sur une plage du Pas-de-Calais. Au moment où je l'ai réalisé, c'était un moyen pour moi de condenser beaucoup de choses, soit des images, soit des objets, et essayer d'en faire un objet, un film.

**Certaines de tes œuvres portent également le titre de *Sédiments*, je pense notamment à *Sédiments-Montmartre*, *Winkelhoff*, *Mayotte*. Pour cette œuvre en particulier, comment as-tu créé ces objets qui semblent minéraux ?**

Oui c'est une série qui s'appelle également *Sédiments*. Il s'agit d'une série d'objets cristallisés, parfois en sel ou dans le cas que tu évoques à base de sulfate de cuivre, ce qui donne cette couleur bleue. Ils s'inscrivaient dans la suite d'une pièce que j'ai réalisée en 2007, *Afterglow*. J'étais partie d'une anecdote: certaines pierres, notamment une pierre semi-précieuse qui s'appelle l'opale blanche, sont issues de transformations extrêmement lentes de matières organiques. Et parmi ces matières organiques, il y a des ossements. Les gisements principaux d'opale qui sont en Australie, viennent pour une bonne partie de l'opalisation, cristallisation et pétrification, d'ossements d'animaux, notamment des dinosaures. Un couple de chercheurs australiens avait donc trouvé une épaule entière de plésiosaure je crois, un dinosaure assez massif, opalisée. L'os, la matière organique était devenu une pierre semi-précieuse. La particularité de l'opale c'est qu'à l'intérieur les cristaux de silice sont rangés de telle façon qu'ils deviennent comme des prismes, la lumière se diffracte et l'on obtient ainsi des reflets multicoires. On parle de 200 à 300 millions d'années pour arriver à cet état-là. Cette échelle de temps m'avait fascinée, et pour *Afterglow* j'avais donc fait réaliser une molaire humaine, d'après modèle, en opale. L'idée était d'avoir sous les yeux un fossile du futur. Suite à cela, je me suis intéressé de plus près aux cristaux, j'avais ce fantasme de réaliser des cristaux moi-même. Je suis resté sur cette idée de futur fossile, ou de sédiments futurs. Et j'en suis venu à faire des cristallisations de sel, puis de sulfate de cuivre sur des objets un peu triviaux du quotidien : une cuillère en argent, un coquillage, une bobine de fil... Un peu d'ailleurs comme le type d'objets échoués que le personnage principal du film ramasse sur la plage. Le choix s'est fait de façon assez instinctive.



*Sédiments –Montmartre, Winkelhoff, Mayotte* - Sulfate de cuivre, ficelle, acier inoxydable et coquillage 2010 - Dimensions variables

**Est-ce que tu as acquis une sorte de pouvoir sur le temps, où tu peux au travers de tes œuvres nous transporter des milliers d'années en arrière, puis dans le futur, et également capturer des moments quasi insaisissables humainement comme dans *Décalques*, où tu parviens à rendre présent la luminosité d'un instant précis sous le pont Jacques Cartier à Montréal ?**

Je pense que j'ai eu conscience assez tôt d'une sorte de finitude, de la fugacité de l'existence. C'est quelque chose qui a toujours été très présent chez moi. Je l'ai exprimé de façon assez spontanée dans le film *Marathon life*, qui est le premier film que j'ai fait en sortant des Beaux-Arts. On y voit un personnage qui fait une sorte de jogging nocturne dans des zones périurbaines désaffectées. Il tient une espèce de monologue sans que l'on sache s'il se parle à lui-même ou à quelqu'un. Il évoque une vie qui passe très vite, de 0 à un âge avancé, et qui se raconte en un peu plus d'un quart d'heure... Dans *Sédiments* j'ai cherché à mettre le temps en perspective, évoqué le passé bien sûr mais aussi le présent, et le futur qui n'est qu'un présent retardé. Ce sont des choses que je souhaite explorer dans mon travail, que j'ai envie, non pas de suggérer, mais de rendre tangibles donc. La pièce intitulée *Décalques* au pluriel, car je la pense comme une série à venir, s'inscrit tout à fait dans cette optique-là. Une photographie sans image, une impression de lumière, qui est rattachée à un moment et à un lieu très précis qui ne sont plus visibles.

**Qui représente et évolue avec un lieu...**

Pour la cartographie, la notion de temps est extrêmement compliquée, et très difficile à représenter. Mais l'on a des moyens autres de le faire, en tout cas plus complets. Avec des diagrammes par exemple, qui font dans un sens aussi partie de la cartographie. Et c'est ça qui est intéressant, ça ouvre une autre dimension. Par exemple la pièce *Terra Incognita* que je vais montrer également montre dans l'exposition, présente des cartes dont certaines parties ont été découpées ; ces parties étant en fait des nuages. Ces cartes figurent des zones extrêmement reculées, en l'occurrence des zones de la forêt amazonienne, en Guyane Française. Les parties découpées sont des endroits de la carte où a été inscrit le mot « nuages » car au moment où les photographies aériennes ont été prises, puisqu'elles sont préalables au dessin de la carte elle-même, elle étaient recouverte par une couche nuageuse. Il y a donc une dimension temporelle évidente. À la fois il y a une sorte de paradoxe. J'ai toujours été intéressé par les paradoxes, j'ai souvent la volonté de leur donner une forme plastique, de les matérialiser. Parfois je m'arrache les cheveux, mais c'est ce qui est justement passionnant.

J'ai été particulièrement marqué par les travaux de Dominique Gonzalez-Foerster ou Pierre Huyghe quand j'étais étudiant, et c'était aussi l'une de leur matière première : cette façon de se projeter par l'imagination dans un espace-temps qui n'est pas celui dans lequel on est tout de suite. J'aimais l'idée que les expositions qu'ils faisaient renvoyaient systématiquement à quelque chose qui était absent.

**J'ai l'impression que tes œuvres agissent un peu différemment. Dans tes œuvres j'ai la sensation qu'il y a également cette idée de point duquel on regarde, voire de leurre.**

Ce n'est pas une question simple. Mais en même temps je pense à une intervention de Gonzalez-Foerster intitulée *Park, a plan for escape*, qui était comme une géographie déplacée recréant un parc public avec du mobilier qui venait d'endroits très différents. Dans mon souvenir cela pouvait ressembler à un parc assez classique mais en fait, en regardant mieux, tel banc venait d'un parc de Tokyo, tel l'ampadaire venait d'une ville au Brésil... De ce point de vue, je peux dire que je m'inscris dans cette démarche: essayer de faire coïncider des lieux et des temps différents. En tout cas, elle a été une vraie influence pour moi.



*Décalque*

Ciel voilé et soleil couchant d'un après-midi d'été, sur les bords du fleuve Saint-Laurent, près d'une pile du pont Jacques Cartier, le 27 juillet 2015  
Filtres de couleur Lee n°003 et n°503, prima, découpe lumineuse, lampe halogène 3200°K, programme informatique, câble acier, pince.  
2015 - Dimensions variables

**Il y a une dimension très poétique dans tes œuvres, et la question de la narration ne semble jamais être loin. Qu'en est-il et quelles sont tes sources d'inspiration justement ?**

La question de la narration est très importante. Je parlais d'ailleurs à l'instant de Dominique Gonzalez-Foerster, de Huyghe, de Parrino... s'il y a quelque chose qui m'a intéressé en premier lieu chez eux, c'est d'abord ce rapport à l'histoire, au scénario, à ce processus cinématographique : comment raconte-t-on une histoire ? En quoi la façon de la raconter n'est en rien neutre ? En quoi ce sont des dispositifs ? comment les questionne-t-on ? Comment les manipule-t-on ? Avec toujours cette limite ténue entre la fiction et le documentaire. Ces questions de cinéma directement liées au temps, ont évidemment été une source d'inspiration. Dans ce que je fais il y a une dimension liée au langage et au texte, ça c'est évident. Je considère l'art comme un langage. Sol LeWitt dit d'ailleurs que « les mots (dits ou écrits) peuvent être de l'art », eh bien je pense la même chose. Si on parle de littérature, dans les auteurs qui m'inspirent il y a aussi Borges, Bloy, Casares ou bien... Roger Callois.

**Sur le langage, il y a ce face à face entre celui de la science et celui de l'art, chacun d'entre eux creusant avec des outils différents autour de notions similaires, l'un ayant un caractère renvoyant au réel, à une certaine objectivité, l'autre marqué plus par l'imaginaire ou un aspect subjectif. Mais à la fois ton travail semble redessiner ou brouiller les frontières entre ces deux disciplines.**

Parfois quand je me lance dans des pièces, c'est-à-dire que je cherche des formes, il peut y avoir ce moment où je suis confronté à la question du simulacre. Quand tu cherches une forme, la question c'est souvent : « où est-ce que je mets la limite ? Jusqu'à quel point je veux faire croire cette chose-là ? ». Il y a toujours le risque d'être démasqué. Ça peut être aussi le point fort et ça peut-être le propos, mais il y a une phrase de Deleuze que je me répétais souvent pendant mes études : « Ah, la misère de l'imaginaire et du symbolique, le réel étant toujours remis à demain ». Cette phrase résume assez bien ma pensée. Je ne suis pas dans la fantasmagorie, l'idée est plutôt de s'appuyer sur le réel au sens extrêmement large, en sachant que la science est un moyen de l'explorer, et que par cette opération elle génère des formes. À la fois je me sers de ces formes, et j'essaye d'utiliser les moyens de la science pour en créer. Ça m'évoque un ouvrage, *Le matin des magiciens*, qui était un livre iconique en France dans les années 70, ce que je ne savais pas au moment où je l'ai lu. C'est un livre où il est entre autres question d'alchimie. Les deux auteurs ont inventé l'expression « réalisme fantastique » pour décrire ce moment où la science dépasse l'entendement en quelque sorte. Je ne suis pas complètement dans cet univers, mais je trouvais intéressant de dire que la science peut avoir un aspect fantastique dans ce qu'elle découvre, alors que par définition elle ne l'est pas.

**Pour revenir sur l'exposition, est-ce que tu as créé des pièces spécialement pour ce projet ?**

Justement, cette série de quatre images qui s'appelle *Mille Mississippi*. Il y a aussi ce grand trait au mur, comme une sorte de mesure, d'étalon. Cette ligne fait 4,6 mètres, pour 4,6 milliards d'années. A cette échelle, une année est l'équivalent d'un nanomètre (1/1 000 000e de millimètres), c'est donc ce qui est inscrit sur cette ligne : « une année est un nanomètre », 4,6 milliards d'années, c'est l'échelle des temps géologiques. Il y a vraiment l'idée d'évoquer ce vertige qui peut survenir quand on pense à ces échelles là, qui restent difficiles à appréhender.



*Mille Mississippi #1*  
Tirage pigmentaire  
2016  
90 x 60 cm



*Mille Mississippi #2*  
Tirage pigmentaire  
2016  
90 x 60 cm



*Mille Mississippi #3*  
Tirage pigmentaire  
2016  
90 x 60 cm



*Mille Mississippi #4*  
Tirage pigmentaire  
2016  
90 x 60 cm

**Tu vis entre Paris et Montréal, comment ces allers-retours ont pu influencer ta pratique ?**

Plus précisément j'y ai vécu 2 ans, et à proprement parler je n'y habite plus. J'ai deux projets à venir à Montréal, une exposition personnelle qui aura lieu en septembre à la galerie Thomas Henry Ross et une exposition collective chez Optica. Les deux ans passés là-bas m'ont permis de prendre plus de temps, de réfléchir. J'ai eu également pendant un an un grand atelier à la Fonderie Darling, qui est un des lieux intéressants de la ville artistiquement parlant. Ça m'a permis d'avoir une pratique que j'avais moins à Paris.

J'y ai aussi développé un projet de film: une sorte de travelling physique et temporel sur le fleuve Saint-Laurent, dans la ville de Montréal. Le film commencerait en 1967 et se terminerait en 1976. C'est le laps de temps qui sépare l'exposition universelle qui a eu lieu à Montréal en 1967, et l'incendie de la Biosphère, qui fut le pavillon américain construit pour l'occasion. C'est une exposition dont le thème était « Terres des Hommes », constituant donc les prémices d'une pensée écologiste; une réflexion sur notre place et sur l'utilisation qui est faite de la terre et de ces ressources, de l'espace par les hommes. Il s'agissait aussi véritablement d'imaginer un futur prospère et technologique. Aujourd'hui on est en 2016, ce futur de 1967 n'existe plus. J'aime ce décalage. Je me focalise en particulier sur la biosphère, qui est en fait le dôme géodésique qui a été construit par Buckminster Fuller. Il me semble que c'est un des plus grands dômes qu'il ait construit, et qui soit encore debout. Ce dôme a brûlé en 1976. Le film se base donc sur ce laps de temps à la fois temporel et physique. Le travelling démarre d'Habitat 67, qui est une construction remarquable construite pour l'exposition au pied de laquelle se trouve une vague perpétuelle, empruntée par des surfeurs, puis je descends jusqu'au site actuel de la biosphère en recréant virtuellement cet incendie. Au fil du parcours, au fil de l'eau, se déploieront plusieurs saynètes sur l'ancien site de l'exposition universelle.

1 PALWELS, L., BERGIER, J. *Le Matin des magiciens : Introduction au réalisme fantastique*. Paris, Gallimard, 1960.

## LES TROIS CHOSES QUE VOUS NE SAVEZ PAS ENCORE...

**Quels sont tes futurs projets ?**

J'aimerais réaliser un film autour de la modélisation et la mise en maquette de reliefs. On y retrouve encore une fois ce rapport d'échelle. Il existe en France des chercheurs qui travaillent sur l'érosion et qui reproduisent ces phénomènes macroscopiques d'érosion et de géomorphologie en laboratoire, sous forme de maquettes. Je me suis rapproché d'eux, on en est encore au début, mais je compte bien en faire un film.

**On peut-on te croiser en dehors de ton atelier ?**

J'aime beaucoup marcher, notamment en montagne. Il y a quelques années j'ai traversé la moitié des Alpes avec des amis. Ce projet avec le laboratoire de recherche serait l'occasion de le faire prochainement. On pourrait dire que c'est extra-artistique, mais non, bien au contraire. Disons que je ne vais pas systématiquement voir toutes les expositions, j'aime faire des choses qui n'ont rien à voir *a priori* avec l'art.

**Quel est ton dernier coup de cœur, artistique ou non ?**

J'ai beaucoup aimé l'exposition\* qui a ouvert au musée des Arts et Métiers. Elle mêle des œuvres artistiques à des objets scientifiques qui concernent le son, l'optique et le mouvement. C'est une très belle exposition dans la suite de celle qui avait eu lieu au MUDAM à Luxembourg l'année dernière, « Eppur si muove ». Il y a une évidence dans les rapprochements qui sont faits, qui n'est pas tant formelle, mais qui montre bien ce en quoi je crois : les sciences comme les arts sont un moyen d'exploration du monde, ils génèrent leurs propres formes et tendent vers les mêmes objets mais avec des moyens différents. J'ai aussi aimé l'exposition de Camille Ayme, à la galerie Virginie Louvet, qui s'appelle « Sédimentalisme », mais ça c'est normal !

\* Les Laboratoires de l'art jusqu'au 4 septembre 2016

**L'exposition "Le souvenir des pierres" est visible à la galerie Anne-Sarah Bénichou au 45 rue Chapon, Paris 3ème, jusqu'au 16 juillet 2016.**

### L'expérience du (in)visible

*Cinq artistes et un collectif scrutent le côté invisible de la photographie*

30 avril 2016 | Jérôme Delgado - Collaborateur | Arts visuels

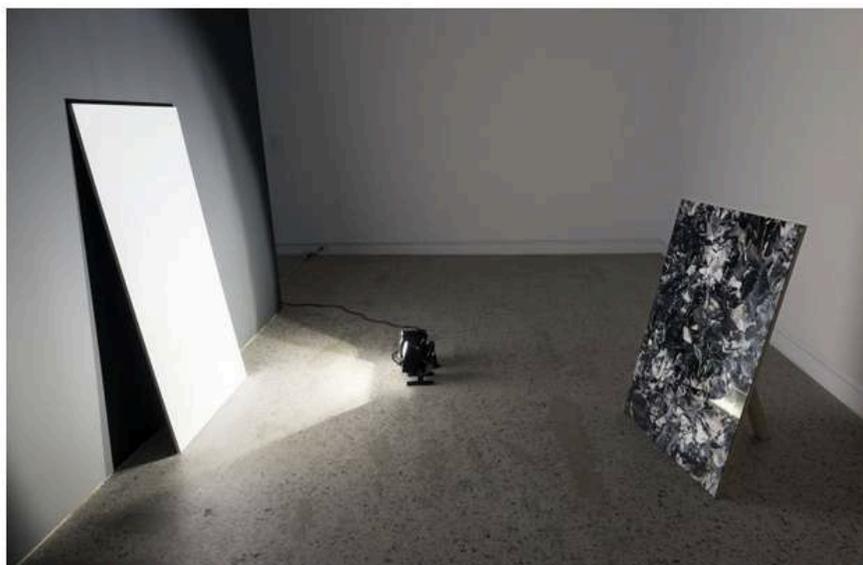


Photo: Paul Litherland  
Si la lumière n'est pas la chose la moins visible de la photo, elle est celle qui nous fait détourner les yeux.

#### Arts visuels

*Loin des yeux*

Optica (5445, avenue de Gaspé, espace 106, à Montréal), jusqu'au 11 juin.

Une série de négatifs raturés, un livre sans images et une flopée de lumières éblouissantes. Il est beaucoup question de l'impossibilité de voir dans l'exposition *Loin des yeux*, la dernière du centre Optica avant la trêve estivale. Pourtant, ce sont bel et bien des oeuvres photographiques et vidéographiques qui ont été réunies par la

commissaire indépendante Claire Moeder.

Et si la photographie était autre chose que de la capture d'images ? À voir ce que les six artistes et collectif de *Loin des yeux* proposent, il faut bien arriver à cette conclusion. L'image brille par son absence. Quand elle finit par apparaître, notamment dans le projet Web *Les disparaissants* de Claire Hannicq, c'est pour aussitôt disparaître. Les objets en plomb fabriqués puis photographiés par l'artiste de Besançon, en France, ne sont visibles qu'une seule fois. Objet de mémoire, la photo perd ici une de ses principales fonctions.

La dimension critique de l'exposition prend pied dans un constat qui fait consensus depuis bon nombre d'années : la prolifération des images dans nos sociétés est insensée. Nous sommes devant tellement de photos qu'on ne les voit plus.

L'approche de Claire Moeder ne consiste pas à répertorier les effets de cette abondance visuelle, ce qu'ont fait, déjà, parmi d'autres, les deux dernières éditions du Mois de la photo à Montréal (sur le thème de l'automatisation, en 2013, et de la postphotographie en 2015). Moeder a plutôt opté pour le contraire en se tournant vers ces pratiques qui scrutent la condition invisible de la photographie.

*A priori*, il n'y a pas grand-chose à voir dans les deux salles d'Optica. L'oeuvre *Décalques* de Julien Discret en est presque l'emblème. Dans cette installation lumineuse qui ne s'active que de manière très espacée dans le temps, il n'y a aucune impression sur papier, aucune image en mouvement. La fiche technique parle de « verre trempé, projecteur lampe halogène, programme informatique, câble d'acier ».

#### Paysage de lumière

Quand l'oeuvre de cet autre Français, de Reims, lui, se met en marche, c'est dans un paysage de lumière que le spectateur plonge. *Décalques* porte d'ailleurs cet autre titre, plutôt évocateur : *Ciel voilé et soleil couchant d'un après-midi d'été, sur les bords du fleuve Saint-Laurent, près d'une pile du pont Jacques-Cartier, le 27 juillet 2015 à 19 h 58*. On est devant l'essence de ce qu'est la photographie, sa matière de base, la lumière.

Si la lumière n'est pas la chose la moins visible de la photo, elle est celle qui nous fait détourner les yeux. Il n'est pas conseillé de défier par la vue la lumière, et c'est ce qui caractérise les propositions vidéo des deux Québécoises de l'exposition (Alana Riley et Jacinthe Lessard-L.), tout comme celle d'Anouk Kruithof, des Pays-Bas, ou de la seconde oeuvre de Claire Hannicq. Un éclairage brutal, de front, empêche la lecture facile et fait disparaître toute trace de récit, comme s'il brûlait son sujet.

Il n'est pas tant question de surexposition que de faire de la lumière l'objet de la prise de vue. Non sans humour, comme chez Alana Riley, dont l'oeuvre, diffusée sur un robuste téléviseur, s'intitule *Dans la lumière* (*Voici ce à quoi ressemble 500 000 watts de son et lumière combiné à plus de 40 motocyclettes en marche*).

Ici, comme ailleurs, l'impression de vide, du rien-à-voir, s'estompe. Le détournement, le renversement, voire la coloration d'une surface sont des procédés ou la résultante de différentes manières d'explorer l'image. Brouiller l'image ou la montrer en mots, comme chez le collectif européen Pétrel/Roumagnac, c'est un peu, beaucoup, pousser le visiteur dans une expérience inusitée de la photographie.

Certes, l'expérience peut s'avérer physiquement éprouvante. Trop de lumière, comme trop de photos, ne rend-il pas aveugle ?



Texte de Julien Discrit, « Le saule contemple à l'envers l'image du béton », publié dans le catalogue de l'exposition « Nouveaux horizons », organisée par le CRAC Alsace, septembre 2016

## JULIEN DISCRIT

### Le saule contemple à l'envers l'image du héron

Bashō Matsuo, poète japonais du 17<sup>ème</sup> siècle.

**C**e n'est que très récemment que j'ai appris l'équivalent latin du mot miroir. Les Romains utilisaient le mot *speculum*. Par extension, ce mot désignait aussi l'action qui consiste à observer les étoiles, à l'aide d'un miroir. Les Romains ont toujours le mot juste.

En effet, par la grâce du télescope, nous avons donné à nos yeux le pouvoir qu'ils ne possèdent pas ; se projeter au-delà de la voûte céleste et observer à distance toute sorte d'objets lumineux, y compris ceux qui, loin là-haut, ne brillent déjà plus. Ce prodige se réalise précisément à la surface d'un miroir, car dans un miroir, je vois précisément « là où je ne suis pas » ; la tête dans les étoiles. Un miroir est exactement à l'image d'une porte, une surface qui tout à coup ajoute à sa platitude l'illusion d'une troisième dimension. Qu'y-t-il à découvrir dans cette soudaine profondeur ? Que trouve-t-on de l'autre côté ?

Oubliez les notions classiques, oubliez le haut, oubliez le bas, car il n'y en a pas.

C'est un lieu sans lieu, un territoire mouvant, une surface qui s'ouvre sur un abîme et donne lieu justement, à toutes les spéculations. Cet étrange univers ressemble plus ou moins à une île car les îles ne sont qu'une échelle différente de la terre et du cosmos. Cette île est comme dans une bulle qui serait hors du temps, en suspension, dans une bulle, comme les pavillons si coquets que l'on voit dans les vitrines des agences, comme une fleur, un poisson ou une Tour Eiffel miniature. Pourtant elle n'a pas de bords et par conséquent elle est infinie. Elle est en mouvement perpétuel, en révolutions autour d'elle-même comme une toupie. Ce lieu dont je vous parle, c'est celui de tous les scénarios, celui où se retrouvent secrètement toutes les histoires inventées par l'Homme, y compris celles qui ont été oubliées ou perdues. Comme les étoiles qui se sont éteintes, mais dont la lumière nous parvient encore. On m'a dit un jour que chaque histoire contenait en elle-même, toutes les autres, comme si dans les replis des pages d'un livre ou entre deux images d'un film, on pouvait en retrouver mille autres. À moins que ce ne soit toujours la même ? Et dans ce cas quelle serait cette histoire ?

Ce territoire invisible est de taille infinie, un univers île. Une nouvelle Amérique qu'aucun Christophe Colomb ne pourra découvrir, un « never neverland ». Il « n'est autre que le réel, mais légèrement décalé par rapport à son espace et son temps propres », en d'autres termes : l'imaginaire.

Une des conséquences du caractère infini de l'univers c'est qu'il existerait alors une infinité de mondes semblables au nôtre.

Il est vrai que chacun possède un imaginaire qui lui est propre. Chacun a élaboré, comme Robinson a aménagé son île au fil du temps, son « petit univers personnel ». Comme le dit J.M Barrie dans *Peter Pan*, il doit être possible de dessiner « la cartographie de l'esprit de quelqu'un, comme un pays ». Avez-vous déjà remarqué que la carte de Disneyland Paris ressemble à la radiographie d'un crâne ?

Ce « réel légèrement décalé » est comme une surimpression, comme un film à double exposition. L'art, la science, la littérature, bref tous ces miroirs, sont des images de notre monde, forcément déformées, mais de plus en plus similaires. L'industrie du jeu vidéo a dépassé, en chiffre d'affaires, celle du cinéma. Les jeux en réseaux massivement multijoueurs créent des mondes singuliers et parallèles au nôtre, le logiciel Google Earth nous donne la copie synthétique de notre planète, comme un écho. Tout cela, jusqu'à l'autonomie annoncée des machines, est le reflet d'un désir profondément humain : celui de rejouer la réalité, de lui donner la réplique, de la recréer et découvrir ainsi ce qu'il y a au-delà de ce qu'il y a ici.

C'est quelque part tout ce que concentrent ces deux petites boîtes de conserve, qui flottent en ce moment même dans l'espace, ces deux sondes voyageant à 47 000 Km/h et qui forment un pont invisible entre nous et l'infini.

Alors peut-être que ce disque d'or, arrivé à la surface de Voyager 1, c'est tout cela ; cet univers île, ce territoire invisible, ce qui contient toutes les histoires, ce miroir.

Ainsi, dans 210 000 ans, lorsque le vaisseau spatial Voyager 1 atteindra la première étoile hors de notre système solaire, quelqu'un détachera peut-être ce disque aux reflets dorés, prendra cet étrange stylet et en lui faisant parcourir ces mystérieux sillons circulaires entendra ce que les hommes avaient à lui dire : « bonjour tout le monde »<sup>1</sup>.

Julien Discrit.

1. Michel Foucault dans *Dits et écrits*.

2. Clément Rosset.

3. Ce salut amical a été enregistré au nom des terriens de langue francophone sur le *Golden Record* et destiné, comme tout ce projet, à une éventuelle forme de vie extraterrestre.

## Lignes d’empreinte – Julien Discrit à la galerie Ygrec

par [Nina Léger](#) 10 DÉCEMBRE 2015

C’est d’abord une exposition où les images échappent.

Par exemple :

*Impressions.* Sur une feuille pâle, flotte une tache, un halo jaune et imprécis qui se détache à peine. Mais, que l’on s’approche, que l’on observe la feuille avec un regard rasant et la tache prend forme. Un visage apparaît, une Véronique précaire.

Ou bien :

*Ce qui nous regarde.* Un bloc de plexiglas parallélépipédique dressé sur un socle ; on le contourne et soudain, à la faveur d’un certain angle, l’image en noir et blanc de deux yeux de statue fait saillie dans la transparence du bloc. Signal insaisissable, elle apparaît et s’éclipse tandis qu’on se déplace en scrutant le plexiglas. Depuis quel point de ce bloc nous fixe “ce qui nous regarde” ? Le lieu de l’image demeure inassignable.



“Ce qui nous regarde”, 2015

Ou encore :

*Diagramme N°070412-080412 :* une feuille arrachée à un carnet, laissée vierge et placée sous verre, voici ce que l’on voit avant de coller son nez au cadre. Alors, apparaissent des creux, des sillons tracés dans la surface épaisse de la feuille. Si l’on y regarde encore d’un peu plus près, on voit que ces sillons dessinent des lettres, tapées à la machine, mais avec une machine privée de rouleau encreur et transformée en outil de gravure à blanc. C’est un rêve que l’artiste a gravé. Avec effort, on peut déchiffrer les lettres entaillées. On peut, par exemple, découvrir que dans ce rêve, il est question de papier calque. Mais bientôt, le regard fatigué, il confond les lettres, les laisse glisser à la surface, si bien que le récit de rêve se fait aussi évanescant que le rêve lui-même. Loin de le fixer dans la fiabilité lisible d’une écriture, il en poursuit les effets.

Peut-être est-ce surtout une exposition sur l’empreinte ?

Par exemple :

*Impression.* le visage a été impressionné sur la feuille par la lumière du soleil.

Ou bien :

*Diagramme N°070412-080412.* Les lettres ne sont plus des signes, elles sont des indices.

Ou encore :

*Territoire Hopi.* Posée sur une table de bois, une sorte de maquette d’un brun rougeoyant, aux reliefs mous et tendres. On croit voir ici le relief d’un quelconque territoire, on imagine de grandes échelles et des terres désertiques, aussi brunes et aussi rouges que le silicone dont est fait la maquette. Mais c’est en réalité l’empreinte du détail d’un ancien bâtiment de Montréal que l’on regarde. On croyait être à vol d’oiseau et contempler des immensités, on circule en fait à vue de nez sur un détail à échelle un.



Territoire Hopi, 2015

Alors sans doute s'agit-il d'une exposition sur la réversibilité des lignes ?

Par exemple :

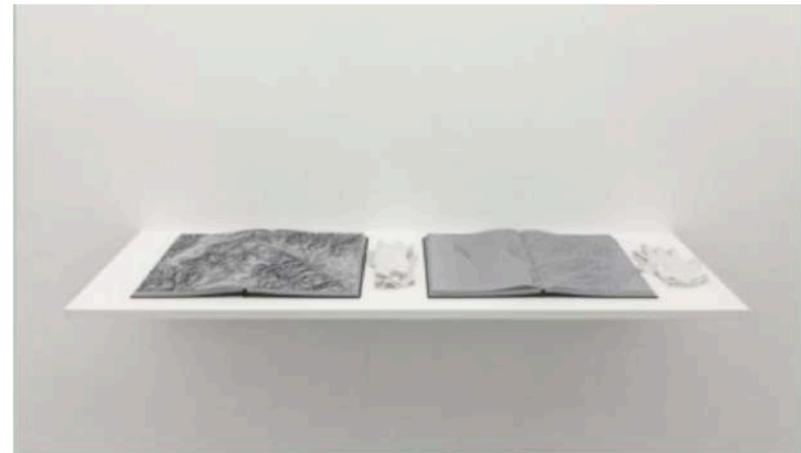
*Diagramme*. Les lettres ne sont plus tracées par un surplus d'encre ajouté, mais par une incise pratiquée dans le papier.

Ou bien :

*Terrae Incognitae / Arouani, Haute-Mana, Inini*. Trois cartes IGN de trois régions de la Guyane française dans lesquelles le vert tendre des terres et le réseau bleu et serré des cours d'eau sont, par endroits, interrompus par des découpes aux contours compliquées. Ces absences deviennent les points de préoccupation du regard, qui se détourne de l'information cartographique pour contempler ces évidements. Les découpes ont été réalisées en suivant le contour de zones blanches, présentes sur la carte IGN et désignées sous l'appellation de "nuages" – nuages présents lors des prises de vue aérienne de territoire et obstruant sa visibilité.

Ou encore :

*États inversés*. Cette fois-ci, il semble qu'on le tienne, notre plan relief. Deux grands ouvrages, imprimés en noir et blanc, reproduisent quelques 929 images qui restituent le relief de la totalité du territoire continental des États-Unis (Alaska excepté). Au fil des pages, on réalise que la surface d'un pays partage bien des ressemblances avec une feuille de papier froissée. Déclivités, massifs, lignes de crête, plaines apparaissent grâce au seul jeu des ombres et des lumières. Mais cette perception du relief cartographié, qui nous semble si intuitive, est en réalité conditionnée par une convention : la source de lumière qui modèle le relief et le fait apparaître est toujours, dans les cartes classiques, placée à l'angle nord-ouest de la carte. Mais pour les *États inversés*, elle a été placée à l'angle sud-est, soit à l'exact opposé de la source conventionnelle. Ce renversement de la source renverse la répartition des ombres et des lumières et, en conséquence, renverse notre compréhension du paysage. Ce que l'intégration de la convention nous fait lire comme des montagnes sont en réalité des vallées, là où nous suivons une crête il y a en réalité un sillon, quand nous pensons voir un haut plateau s'étend un lac. On pensait voir d'en-haut, on voit en fait d'en dessous, comme si on ne regardait pas tant le territoire, mais son moulage en négatif.



*États inversés, 2015*

Échappements, réversibilités, images, empreintes et lignes : c'est une exposition sur tout cela ; c'est une exposition de Julien Discret à la galerie Ygrec, le lieu d'exposition de l'ENSAPC (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris Cergy) ; c'est une très belle exposition – enthousiasmante parce qu'infiniment complexe, mais sereine parce que cette complexité accepte d'être approchée simplement. Et ceci est une des formes de la beauté.

Nina Leger

Julien Discret, *En territoire Hopi* (commissaire de l'exposition : Emeline Vincent), à voir jusqu'au 23 janvier 2015 à la galerie Ygrec, 20, rue Louise Weiss, 75013, Paris, du mercredi au samedi, de 13h à 19h.



Ulla von  
Brandenburg,  
*Kulissen*, 2011

## sans les mots

La XI<sup>e</sup> Biennale de Lyon se concentre sur les images, et ce que l'on trouve derrière les images, avec une sélection d'œuvres et d'artistes cohérente et passionnante.

**Q**uestion à William Burroughs, en 1967 : "Avez-vous été capable, pendant un certain laps de temps, de penser en images votre voix intérieure silencieuse ?" Réponse : "J'y arrive de mieux en mieux, en partie grâce à mon travail avec les albums et en traduisant les liens entre mots et images (...) Quand vous commencez à penser en images, sans mots, vous êtes sur le bon chemin." Empruntant son titre, *Une terrible beauté est née*, à un autre lettré, le poète Yeats, pour le donner à la Biennale, la commissaire Victoria Noorthoorn suit les préceptes de l'écrivain de la beat generation.

Voir en images, ou derrière les images, c'est à peu près ce à quoi s'exercent les trois plateaux de la Sucrière, centre névralgique de la Biennale, paquebot de béton échoué au milieu d'un quartier en pleine mutation où poussent des bâtiments exubérants signés Jakob et Macfarlane, Christian de Portzamparc, Odile Decq ou Didier Faustino. En préambule, une enfilade de rideaux cartonnés et colorés (comme des feuilles de papier froissées d'où les mots auraient été effacés) imaginée par Ulla von Brandenburg invite à un passage silencieux et calfeutré.

**Au sortir de ce dédale, on tombe nez à nez avec une immense arène mutique** dont le contenu ne sera visible que du premier plateau, soit une bibliothèque calcinée conçue par le Polonais Robert Kusmirowski qui semble nous dire, avec Adorno, que la poésie n'est plus possible. Et quand on va chercher Beckett, pourtant réputé bavard, c'est une pièce éphémère comme un cri que l'on choisit avec *Breath*, une mise en scène aussi rapide que l'éclair qui ouvre

sur un paysage lunaire jonché de débris de plastique. Plus loin, l'Argentin Eduardo Basualdo nous met en orbite lui aussi, sans commentaire, face à un bassin calcaire qui se remplit et se vide d'une eau contaminée.

À la Sucrière, plus on monte dans les étages et plus le discours, paradoxalement, refait surface... Au point que le dernier plateau, malgré une brèche ouverte par les planeurs en papier fabriqués et activés en live par l'artiste Ernesto Ballesteros, livre une démonstration consacrée aux utopies un peu trop didactique.

**On retiendra cependant un accrochage irréprochable**, notamment au deuxième niveau, qui télescope des installations monumentales – le cratère littéraire de Kusmirowski cité plus haut ou les cimaises perforées de Pierre Bismuth – et des œuvres en sous-régime, comme les céramiques maltraitées de Katinka Bock, l'objet non identifié de Julien Discret, qui reflète le paysage alentour au gré de sa déambulation, ou la promenade enchantée d'Aurélien Froment, qui balade ses deux acteurs sur les plateaux du Limousin.

Quant aux fous lunaires de Javier Téllez, assignés à résidence dans un hôpital psychiatrique lisboète construit selon les plans de Jeremy Bentham et de son fameux Panopticon, ils ont tous perdu la voix, sauf quand il s'agit d'entonner du fado. Un chant traversé par la perte et l'exil, qui pourrait bien être la bande-son de cette biennale qui pense "sans mots". **Claire Moulène**

**XI<sup>e</sup> Biennale de Lyon – Une terrible beauté est née** jusqu'au 31 décembre à la Sucrière, au MAC de Lyon, à la Fondation Bullukian et à l'Usine T.A.S.E., [www.labiennaledelyon.com](http://www.labiennaledelyon.com)

Paroles d'artiste

## « Un travail sur les sédiments, les histoires de temps, de ruine »

Julien Discrit

Le Journal des Arts - n° 327 - 11 Juin 2010

**Travaillant sur la possible représentation du territoire, Julien Discrit (né en 1978) déploie à la galerie Martine Aboucaya, à Paris, des films et des objets qui participent d'une construction à la fois visuelle et mentale du paysage.**

**Le film *Speed of eye* (2010), qui occupe une position centrale dans votre accrochage, est assez elliptique. Il donne l'impression que le fil de l'action est plus un alibi pour découvrir un site...**

Le point de départ de ce projet est la découverte personnelle du Grand Lac Salé, aux États-Unis, que j'identifiais sans savoir de quoi il s'agissait vraiment. Il est pour moi une sorte d'espace radical, une expression pure de l'espace, complètement plat, blanc et extrêmement vaste. Je trouvais donc fascinante cette sorte d'affirmation visuelle de l'espace. En outre, l'histoire automobile américaine s'est en partie écrite là-bas, et on y voit toujours des tentatives pour battre des records de vitesse. Cet endroit a déjà beaucoup été investi, mais fut toujours envisagé comme une sorte de décor. J'ai donc eu envie de parler du lieu en lui-même, d'en faire une sorte de portrait à travers ce que j'y voyais, sans renier ces rencontres de passionnés qui veulent aller le plus vite possible. Le film établit un découpage en trois sections : l'histoire d'un homme qui marche dans une sorte de quête infinie, en boucle, mise en parallèle avec les courses en me focalisant sur les pilotes. Ce qui m'intéressait, c'était l'expérience du lieu, l'expérience que l'on peut faire en marchant ou en roulant très vite. Le troisième temps est celui d'une caméra embarquée qui, elle, va à une vitesse rapide et serait celle vécue par les pilotes au moment où ils s'élancent. Relier trois temps possibles est une manière de relier trois façons d'expérimenter le lieu (ville ou désert), car il est évident que l'expérience qu'on en fait est dictée par la vitesse à laquelle on le traverse. On peut passer une journée sur dix mètres d'une rue, et une seconde en voiture sur les mêmes dix mètres. Évidemment, on ne verra pas les mêmes choses.

**Vous exposez également plusieurs objets couverts de cristaux ou des tubes à essai remplis de sable, qui ont tous un rapport avec une provenance géographique. Constituent-ils un élargissement de l'idée du film ?**

En conjonction avec ce film, je montre une paire de chaussures couverte de cristaux de sel (Sediments - Wendover, 2010) qui sont un témoignage du parcours effectué là-bas. Mon intérêt s'est porté sur le processus de cristallisation lui-même, qui a lui aussi un rapport au temps. Au-delà de ce processus que je trouve assez fascinant, il y a également cet intérêt porté aux petites formes, aux petites choses, à l'infimes, à ce qui est à découvrir derrière le détail et l'infime. Cette problématique-là constitue également le propos de l'œuvre avec les tubes à essai (What the desert is made of - Mojave, 2010). J'ai prélevé un échantillon de sol du désert de Mojave [Nevada], et j'ai entrepris de trier les grains par ordre de grandeur, avec un processus quasi scientifique puisqu'il s'agissait de séparer cette masse informe – je dis informe parce qu'indéterminée. Au-delà, il était question de donner une représentation possible d'un espace qui est fondamentalement abstrait dans ce qu'il est, dans sa composition et dans ses dimensions.

**Un second volet de cette exposition va suivre, le 12 juin, avec un autre film...**

Ce film, *Sediments* (2010), est un projet qui date de presque deux ans et s'est construit en même temps que certains des travaux que l'on peut voir ici, avec les mêmes recherches, interrogations, intérêt pour les sédiments, les histoires de temps, de ruine. Il était donc pour moi logique de le montrer dans cette exposition.

**S'agit-il d'une continuité de ce projet ou d'autre chose ?**

Étant donné que *Speed of eye* occupe une place centrale, car il assure le lien entre presque toutes les œuvres, il s'agit de donner une autre lecture de l'exposition, qui à mon avis sera très différente. On sera dans un film avec une histoire au sens plus classique du terme, en noir et blanc. En revanche, il y aura toujours cette figure de la marche, donc une histoire qui s'écrit au fil d'un parcours ; il y a donc une forme de continuité. D'ailleurs, cette figure de l'homme qui marche, et surtout la façon dont ce parcours écrit une histoire ou construit des cartes, on les retrouve dans le premier film que j'ai réalisé, *Marathon life* (2005). Je me rends compte aujourd'hui que c'est quelque chose d'important, qui revient.

Frédéric Bonnet

**JULIEN DISCRIT, DIAGRAMMES**, jusqu'au 11 juin, puis **SÉDIMENTS**, du 12 juin au 3 juillet, galerie Martine Aboucaya, 5, rue Sainte-Anastase, 75003 Paris, tél. 01 42 76 92 75, [www.martineaboucaya.com](http://www.martineaboucaya.com), tjlj sauf dimanche et lundi 12h-20h

Texte de Mathilde Villeneuve, Julien Discrit in « Les élixirs de Panacée », Palais Bénédictine, 2010

# JULIEN DISCRIT

38 | 39

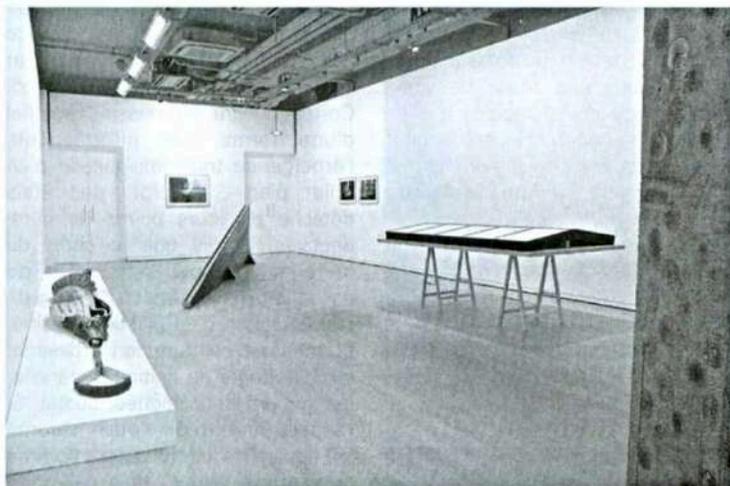
NÉ EN 1978 À ÉPERNAY, FRANCE. | VIT ET TRAVAILLE À PARIS.

Il n'est de Monde que celui que l'on veut bien voir. Faisant de cette expression le credo de son oeuvre, Julien Discrit produit une série de cartographies, exercice de variations autour d'un même thème – celui de fabriquer des visions du monde distordues qui procèdent par analogie. Adhérant à une conception d'un *kosmos* mêlant mathématiques, astrophysique et cosmologie, la relativité d'Einstein et la physique quantique, l'artiste passe de la 2D à la 3D comme du Monde à sa représentation. Pour *Topologie*, il froisse un planisphère et génère de nouveaux reliefs par les simples pliures aléatoires du papier. Une manière de prendre à contre-courant l'effort des géographes qui tentent de réduire la marge d'erreurs et de déformations que la mise à plat d'un monde sphérique suppose inéluctablement. Rapprochant le globe terrestre du globe oculaire, et s'appuyant sur un système scientifique de détection d'anomalie daltonienne, il met dans *Ishihara* le regard du spectateur à l'épreuve, alors invité à « reconnaître » un monde qui, composé d'unités circulaires, semble répondre à un ordre harmonieux de cohabitation de ces éléments. Enfin, dans *Brève description*, il opère un glissement entre les deux acceptions du mot « hémisphère », celle du monde et du cerveau, et exécute à la main gauche la représentation de l'hémisphère ouest, donnant à voir une carte brouillée du Monde tout autant que de son cerveau. Enfin, la photographie *Sans-titre* prise en contre-plongée et dans l'obscurité de l'intérieur de l'escalier à double révolution du château de Chambord conçu par Leonardo Da Vinci résiste à livrer son objet. Une circonvolution à l'image de cette pression que l'artiste applique aux systèmes de représentation rationnels du Monde comme pour en sortir un nouvel élixir. Les oeuvres de Julien Discrit ont cette force de frappe qui révèle les principes de constitution des objets scientifiques qu'il manipule et leurs implications au-delà de leur champ d'investigation d'origine. M.V.

BORN IN 1978 IN ÉPERNAY, FRANCE. | LIVES AND WORKS IN PARIS.

The only world is the one that we want to see. Making this expression the credo for his work, Julien Discrit has produced a series of maps, an exercise in variations on a theme – producing distorted visions of the world through a process of analogy. Believing in a *kosmos* design which combines mathematics, astrophysics and cosmology, the Einstein theory of relativity and quantum physics, the artist moves from 2D to 3D as he does from the World to its representation. For *Topologie*, he crumpled up a planisphere, generating new reliefs simply from the random folds in the paper. This is one way of running counter to all the efforts made by geographers to reduce the margin of error and distortion that inevitably result when flattening out a spherical world. Juxtaposing the terrestrial globe and the eyeball, and using a scientific system to detect colour-blindness, in *Ishihara* he puts the spectator's sight to the test, inviting him to "recognise" a world composed of circular elements that seem to respond to a harmonious order where these elements cohabit. Lastly, in *Brève description*, he shifts between the two accepted meanings of the word "hemisphere", of the world and of the brain, and with his left hand produces a representation of the western hemisphere, resulting in a confused map of the World and of his brain. Finally, the photograph, *Sans-titre*, of the inside of the double spiral staircase at the chateau of Chambord, designed by Leonardo Da Vinci, taken from below and in darkness, is unwilling to disclose its purpose. It is a convolution, just like the pressure that the artist applies to rational systems for representing the World to extract a new elixir from it. The works of Julien Discrit have this striking strength which reveals the principles on which the scientific objects that he manipulates are constructed and their involvement in areas beyond their original field of investigation. M.V.

ARTPRESS Janvier 2009



«La consistance du visible». Vue de l'exposition. (Ph. M. Damage)

Paris

La consistance du visible

Fondation d'entreprise Ricard  
10 octobre - 22 novembre 2008

À l'occasion des dix ans de son prix pour l'art contemporain, la fondation Ricard a confié l'exposition des nominés à Nicolas Bourriaud. Par un dispositif théorique ambitieux, ce dernier expose sa vision de l'art d'aujourd'hui, à travers une génération d'artistes français. Deux questions ont été posées aux participants, invités à rendre leur copie dans le catalogue. Première question, fondée sur une notion définie par Pierre Restany : «*Au départ de cette exposition, une ruminant sur la notion de geste fondateur, si présente dans l'art des années 1960 : la délimitation d'un territoire esthétique par une action, une prise de position, ou l'annexion d'un territoire. Qu'est-ce qui remplace cela aujourd'hui ?*» Deuxième question : «*Que pensez-vous de la formule de Bernard Lamarche-Vadel qui donne son titre à l'exposition : "Ainsi, ce que nous considérons dans le visible, l'œuvre d'art, doit être avant tout la consistance d'un doute extrême sur la consistance du visible" ?*» Outre ce double parrainage critique, Bourriaud a mis en place un préambule à l'exposition, à travers quelques œuvres historiques traçant un récit de l'art depuis 1960, et dont

le propos pourrait, à lui seul, mériter une exposition. Raymond Hains, Roman Opalka, Alain Jacquet, Martin Barré, Daniel Buren, Pierre Joseph, Erik Dietman, Bertrand Lavier, Agnès Varda et Édouard Levé sont ainsi rassemblés, comme autant de fétiches, tel «*l'hologramme qui contient en chacune de ses parties la totalité de la forme qu'il présente (2)*».

Le parcours des nominés poursuit cette réflexion sur la délimitation de l'œuvre d'art et de son territoire à l'époque contemporaine. Il s'ouvre sur *What is not visible is not invisible* de Julien Discrit. Écrits sur le mur à l'encre invisible, ces mots se révèlent lorsque des spots de lumière noire s'allument sous l'effet d'un détecteur de présence. À côté, la cime d'une montagne apparaît dans un bloc de résine, superbe tentative de représentation de la ligne entre ciel et terre que Léonard de Vinci appelait néant. Dans la vidéo *Horizon moins vingt*, Laurent Tixador et Abraham Poincheval semblent être des archéologues. Des pelles au manche sculpté sont accrochées au mur.

De ces excavations ressortent en fait des interrogations sur notre univers actuel. Le *Film Spatial* de Camille Henrot dessine un portrait de l'architecte utopiste Yona Friedman, par le biais d'un voyage dans l'appartement de ce dernier, dont on entend les commentaires. Comme l'affirme l'artiste, «*l'œuvre d'art fait basculer la matérialité des objets réels et confronte la pensée à son impuissance à saisir la complexité de l'expérience du monde*». Dans *Here we are, let us say yes to our presence together in chaos*, Lili Reynaud-Dewar déplace la performance vers le cabaret. Tandis qu'une vidéo montre une femme en train d'installer des costumes de théâtre sur un paravent, ces mêmes objets apparaissent aux yeux du visi-

teur dans une installation. Gyan Panchal, lui, nous fait douter de la nature de sa pièce *Uoel*, un massif bloc de polystyrène enduit de pétrole odoriférant qui, comme il le souligne, «*pourrait avoir des millions d'années*». Ayant l'allure d'une épave échouée, *Golfingia*, l'œuvre d'Emmanuelle Lainé, n'intrigue pas moins. Faite de lanières en cuir, elle tire son titre du nom d'un ver préhistorique. Un peu plus loin, *The New Picturesque* de Cyprien Gaillard est un chromo romantique dont la surface a été envahie de traces de peinture blanche, intrusion mystérieuse, brutale et douce à la fois.

Du même artiste, des polaroids sont assemblés dans une vitrine. Au centre de l'une de ces *Geographical Analogies*, une cage d'escalier, évoquant un vortex, est entourée d'images de cimetières, prêtes à disparaître sous l'effet du temps. Enfin, le lauréat du prix, Raphaël Zarka, occupe le fond de la salle. Son travail repose à la fois sur l'univers de la science et celui du skateboard. *Voyage d'hiver* représente ainsi un skatepark abandonné sous la neige, tandis que d'autres photos ont été prises au musée des sciences de Padoue. Des instruments de mesure ont également fait naître *Padova*, sculpture hybride dont on devine à peine la forme. Borges pourrait ainsi conclure cette visite par une phrase que Zarka affectionne : «*C'est presque insulter les formes du monde de penser que nous pouvons inventer quelque chose, ou que nous ayons même besoin d'inventer quoi que ce soit (2)*».

Anaël Pigeat

## ENTRETIEN / JULIEN DISCRIT – LE DESSOUS DES CARTES

ÉVOQUANT DES ÉCHELLES DE TEMPS ET D'ESPACE À GÉOMÉTRIE VARIABLE, L'ŒUVRE DE JULIEN DISCRIT CONSTITUE UNE MISE EN PERSPECTIVES DE TERRITOIRES ET D'ÉPOQUES DONT ELLE NOUS INCITE À PARCOURIR L'ÉTENDUE, À EXPLORER LES CREUX ET RELIEFS. RELEVANT D'UNE APPROCHE PHÉNOMÉNOLOGIQUE, ELLE S'ATTACHE À RÉVÉLER L'INVISIBLE ET EXHUMER LES TRACES DU TEMPS QUI DÉFILE, LISIBLES DANS LE PALIMPSESTE GÉOLOGIQUE.

Anne-Lou Vicente: On évoque souvent ta formation de géographe du fait que ton œuvre fait largement référence à la géographie et à la cartographie, à l'espace et au territoire.

Julien Discrit: J'ai étudié la géographie peu de temps, presque par défaut. Ce n'est qu'après coup que je me suis rendu compte que c'était révélateur d'une façon de penser et de regarder, de se positionner par rapport au monde, de l'observer selon un certain point de vue, par une mise à distance, une mise en perspective. C'est la raison pour laquelle j'insiste souvent en disant que si la géographie se révèle être une source d'inspiration pour moi, c'est davantage dans les méthodes qu'elle emploie et la manière qu'elle a d'observer, de synthétiser ou de représenter le monde tel qu'il est perçu, et moins sur sa dimension purement cartographique et esthétique. Ce qui est intéressant à mes yeux, c'est qu'en regardant une carte, on se projette mentalement vers des espaces dans lesquels on ne se trouve pas...

A-L.V.: Des outils comme Google Earth, et plus récemment encore, Street View, nous font tendre de plus en plus vers une représentation de l'espace réel à l'échelle 1:1 qui dissout la réduction et la distanciation intrinsèquement liées à la cartographie.

J.D.: Ces nouveaux outils dénotent une volonté croissante chez l'homme de donner la représentation la plus fidèle possible de ce qui nous entoure. D'autant qu'à l'heure actuelle, nous ne sommes plus tellement dans quelque chose d'extensif du fait que la quasi totalité de l'espace terrestre a été observée, cartographiée, photographiée, mis à part peut-être les fonds marins, et encore. On est plutôt dans quelque chose d'intensif, qui consiste à aller le plus loin possible dans la précision et le détail de ce que l'on a déjà observé. C'est vraiment une question très contemporaine. Reste à savoir si c'est pertinent. Car même si elle apporte quelque chose d'intéressant, l'échelle 1:1 est finalement une sorte de contresens...

A-L.V.: Peux-tu justement nous parler de ton œuvre intitulée *Échelle 1:1*, que tu as présentée dernièrement lors de ton exposition éponyme dans l'Orangerie du domaine de Chamaranade?

J.D.: Cette œuvre est une carte à échelle 1:1 dont l'origine provient d'un texte de l'écrivain argentin Jorge Luis Borges qui l'attribue à Suarez Miranda, un écrivain fictif du XVII<sup>e</sup> siècle. Il raconte comment, dans un Empire lointain, les géographes avaient développé une technique telle qu'ils en sont venus à dresser une carte à l'échelle d'une région et même, au-delà de ça, à l'échelle de l'Empire. Cette carte devait ainsi recouvrir et occulter entièrement ce qu'elle représentait, devenant par conséquent totalement inutile. Si bien que les géographes décidèrent d'abandonner le projet. J'ai repris cette histoire au pied de la lettre, en prenant les dimensions de l'Orangerie: il en résulte une sorte de rectangle de 7x17m que j'ai placé dans une partie significative du parc, à proximité de l'Orangerie. J'ai ensuite réalisé la carte à échelle 1:1 de ce rectangle imaginaire. Pour Borges – et plus encore pour Umberto Eco qui reprend cette nouvelle en poussant le raisonnement jusqu'au bout, puisqu'il décrit ce qu'impliquerait la réalisation d'une telle carte –, celle-ci n'a pas de sens ni d'utilité. Dissimulant ce qu'elle est censée représenter, elle perd sa fonction de carte, initialement conçue pour permettre d'avoir une vision d'ensemble, pour se déplacer et se repérer. Une carte, c'est aussi et surtout une mise en dessin et en espace d'informations, et donc un certain point de vue. Or avoir un rapport très concret et très premier degré à l'espace, est-ce finalement une possibilité?

A-L.V.: Aujourd'hui, ce manque de recul vis-à-vis de l'espace semble aussi s'appliquer au temps...

J.D.: Oui. Cela me fait penser à Paul Virilio et à ce qu'il dit sur la vitesse. L'information circule à une telle vitesse, à une échelle globale et de façon automatisée, qu'il n'y a plus le temps de la réflexion, du recul. Cela crée une sorte d'incrédule, d'hébétement presque.

A-L.V.: La notion de défilement, à la fois du temps

et de l'espace, et avec, le déplacement, le parcours, te préoccupent. Dans ton exposition à Chamaranade, tu présentais une sorte de sculpture mobile en miroir reflétant le ciel et la terre, à partir de laquelle tu as réalisé un film.

J.D.: C'est un projet qui n'était pas directement destiné à Chamaranade, et qui remonte à quel que temps déjà. La réalisation de cette sculpture mobile est en réalité le point de départ du film qui constitue véritablement la pièce. Le véhicule a été conçu pour ne refléter que le ciel et le sol, qui défilent donc lorsque l'objet se déplace. Je l'ai vraiment pensé comme une sculpture du mouvement, l'expression d'un déplacement, à travers le défilement. Quand on regarde par la fenêtre d'une voiture ou d'un train, ce qui nous indique qu'on se déplace, c'est le défilement du paysage. J'ai donc fait évoluer ce véhicule à l'intérieur du parc et autour du château, et plus précisément du lac, dont le dessin et l'emplacement ont été pensés pour que le parc s'y reflète. Mon but n'était pas simplement de faire une sorte de film où l'on constate effectivement que le véhicule devient un support pour le paysage et le lieu qu'il traverse. Je le mets en scène. J'essaye de raconter une histoire et de faire en sorte qu'on le perçoive comme un objet non identifié. Une sorte de machine autonome, étrange et, à double titre, réfléchissante...

A-L.V.: Toujours à propos de cette question du défilement, tu projettes de réaliser un film sur les records de vitesse effectués dans le grand désert de sel qui se trouve à proximité de Salt Lake City, dans l'Utah aux États-Unis?

J.D.: Oui. Il s'agit d'un site assez extraordinaire qui se trouve précisément à Bonneville Salt Flats. Ce sont les vestiges d'un lac préhistorique qui a dû disparaître il y a 16 000 ou 20 000 ans. Son évaporation a créé une croûte de sel qui en fait l'un des endroits les plus plats du monde. C'est un lieu qui a déjà été investi par des artistes et il est très connu aux États-Unis du fait qu'il est lié à l'histoire de l'automobile. Pour ma part, je m'intéresse plus particulièrement aux engins utilisés pour ces records de vitesse sur terre, qui ne ressemblent plus vraiment à des voitures, mais à des sortes de fusées pouvant aller jusqu'à 1200 km/h.

A-L.V.: Quelle relation entretiens-tu aux « grands espaces », qui induisent une certaine solitude, et en même temps, une dérive possible?

J.D.: J'aime beaucoup cette expression, qui est très connotée. On parle des « grands espaces » de l'ouest américain. Tout le monde voit à quoi cela fait référence, mais lorsqu'on prend le temps de l'écouter, de la répéter, cela prend alors tout son sens... Dans ce paysage, l'homme est sa propre échelle face à l'immensité du vide qui l'entoure. Ce qui me pousse aussi à aller là-bas, c'est que c'est un espace désertique. Or, le désert est très riche en termes de significations et de mythes. Il y a aussi l'envie de se perdre, qui rejoint un peu l'univers du *road movie*. Il existe toujours un prétexte, un but à atteindre qui finit par s'éloigner. Je repense à une phrase de Baudrillard dans son livre *Amérique*: « Rouler, créer une sorte d'invisibilité ». C'est très étrange que le regard ne puisse pas s'arrêter sur quelque chose. Je pense que cette sensation d'espace et de vide peut parvenir à créer une sorte d'hypnose. La marche, utilisée dans le Land Art par des artistes comme Richard Long, permet cela aussi.

A-L.V.: Des records de vitesse dans un tel lieu, cela combine deux échelles de temps radicalement opposées: une extrême vitesse d'une part, et d'autre part, une extrême lenteur, celle d'un temps géologique faisant intervenir divers processus s'étalant sur des milliers, voire des millions d'années...

J.D.: Oui, j'aime l'idée que ces lieux soient sans âge, sans signes de présence humaine. Je pense que le terme *wilderness* tel qu'il est employé aux États-Unis évoque bien cela: une nature intacte, qui change, mais si lentement qu'elle semble immuable. Ça donne à réfléchir à la fois sur la pérennité et la fugacité des choses qui nous entourent. Il y a cette intention dans le film, qui était déjà présente par exemple dans l'œuvre *Afterglow*. C'est une dent taillée dans de l'opale, une pierre semi précieuse qui constitue l'aboutissement d'un processus de fossilisation étalé sur des millions d'années. Cette œuvre tire son origine de la découverte d'une épaule de dinosaure entièrement opalisée en 1989. Le fait de transposer cela à une dent d'humain était une façon de donner une autre échelle de temps, l'espérance moyenne

de vie pour les hommes étant de 78 ans. Cette dent est un potentiel fossile à venir...

A-L.V.: Ces réflexions ne sont pas sans convoquer par ailleurs la figure de la ruine...

J.D.: Absolument. Je vais tourner un autre film à la rentrée dans lequel je souhaite mettre en perspective des notions que j'ai déjà abordées dans mon travail, sur l'espace et le temps. Si l'on regroupe ces deux notions, cela donne un parcours, c'est à dire un déplacement, donc une temporalité par rapport à un lieu donné. Ce film raconte la déambulation d'un jeune homme sur une plage où se trouve tout un réseau de blockhaus. Ce sont des ruines modernes et les vestiges tangibles d'un passé qui semble étranger, mais qui s'impose à travers ces architectures dont la présence se révèle à la fois très forte, et finalement actuelle. Dans ce parcours qu'il effectue, le personnage trouve une médaille allemande de la seconde guerre mondiale. Cette découverte va non seulement le confronter à cette période de l'Histoire, mais va aussi faire que ces vestiges de béton vont s'incarner dans la personne à qui appartient cet objet intime. Le film, dont le titre provisoire est *Sédiments*, renvoie à plusieurs temps: ce qui s'est passé – et qui reste principalement invisible –, ce qui est en train de se passer – l'histoire du film –, et un futur, ce qui adviendra. Toutes ces couches de temps sont inscrites in fine dans la roche, les sols, et en l'occurrence, dans le sable. Ces ruines sont progressivement ensablées et détruites, et les déchets qui se déposent sur le sable, progressivement recouverts. Je trouve cela fascinant d'avoir une vision aussi claire du temps qui passe, sous formes de strates...

## La Consistance du visible

**Jusqu'au 22 novembre** à la Fondation d'entreprise Ricard, 12, rue Boissy-d'Anglas, Paris VIII<sup>e</sup>, tél. 01 53 30 88 00, [www.fondation-entreprise-ricard.com](http://www.fondation-entreprise-ricard.com)

**Une exposition mise en place par Nicolas Bourriaud réunit son histoire personnelle de l'art contemporain depuis les années 60, tissant des liens pertinents entre œuvres récentes et anciennes. Bien vu.**

A l'occasion du Prix Ricard, c'est à Nicolas Bourriaud, ancien codirecteur du palais de Tokyo aujourd'hui responsable de la quatrième Tate Triennial de Londres, qu'est revenu cette année le soin de faire sa sélection de "jeunes" artistes de la scène française. Choix judicieux au demeurant, et qu'on serait bien mal placé de critiquer puisqu'on y retrouve des artistes, de Cyprien Gaillard à Lili Reynaud-Dewar, de Gyan Panchal à Tixador et Poincheval, de la vidéaste Camille Henrot à la sculptrice Emmanuelle Lainé, sans oublier Raphaël Zarka ni Julien Discret, qu'on défend à peu près tous avec ferveur depuis quelques

années déjà dans les colonnes de ce journal, et ailleurs. Mais paradoxalement, la principale originalité de cette exposition ne tient pas au choix bien vu des artistes, mais d'entrée de jeu à une série d'œuvres plus anciennes, signées Daniel Buren, Martin Barré ou bien Pierre Joseph, que l'auteur d'*Esthétique relationnelle* pose ici comme des "fétiches", des points de repère, ou de départ, à même selon lui d'établir une petite histoire de l'art français depuis les années 1960. Par ce geste curatorial, Nicolas Bourriaud retisse les fils de sa propre histoire critique, et pour cela s'efforce de retendre les liens intergénérationnels d'une manière forcément artificielle, quitte à ne pas voir les spécificités, les décalages,

les ouvertures, ni les déplacements intervenus depuis lors sur la scène de l'art.

Paradoxalement donc, on ne retrouvera pas ici le flux d'énergie, ni les sources multipolaires d'une scène ouverte à tous courants et qui ne se veut pas spécifiquement française, mais un paysage pour le moins assagi, "rabattu" vers ses "maîtres anciens".

Car si Bertrand Lavier ou Pierre Joseph sont indéniablement des "fétiches" pour nombre d'artistes émergents, et pas seulement ceux-là, la peinture au spray de Martin Barré rencontrerait davantage la jeune garde suisse des Philippe Decrauzat et Stéphane Dafflon.

Quant à la photographie du "village d'Angoisse" par Edouard Levé, décédé il y a tout juste un an, et qui fonctionne ici comme un seuil inaugural de l'exposition, elle ne rencontre aucun écho dans cette génération – car dans son drame singulier, l'œuvre d'Edouard Levé est pour l'heure sans suite.

**Jean-Max Colard**



Cyprien Gaillard. The New Picturesque, 2008. Collection David Rubert, courtesy Cosmos Gallery

## Texte de François Quintin, Jeunisme II, 2005, Le collège éditions / Amis du Frac Champagne-Ardenne, Reims

Julien Discrit a pris le large avec la géographie. Il adopte la position du géomètre qui se mesure à l'irrationnel, et met en déroute les désirs plus ou moins exprimés de conquêtes qui depuis Strabon animent l'essor de cette science.

Une photographie, (*L'écho*, 2004) semble occuper une place centrale dans son travail récent. Une jeune fille se tient debout au seuil d'un désert minéral. Elle ne semble pas équipée pour une traversée aventureuse, et nous faisons avec elle l'expérience de l'étendue et des vertiges du lointain. On pense bien sûr aux pionniers de la photographie, comme Félix Teynard ou Maxime du Camp qui, se prenant au jeu de la netteté, du détail et du lointain dans les premières images de déserts caillouteux, ont défié le réalisme des peintures orientalistes du XIX<sup>e</sup> siècle en affirmant le grand pouvoir de la photographie d'exprimer « l'inquantifiable ». Avec cette photographie c'est sa posture artistique même que Julien Discrit aborde, au seuil, comme une avancée qui prend la mesure de l'immensité, et se rassure avec de biens faibles certitudes, à commencer par sa seule présence comme échelle de comparaison.

La vidéo *Zero Visibility* occupe le mur d'un espace restreint. On ne peut parler d'image, tant il est difficile d'investir cette nébuleuse colorée d'une quelconque reconnaissance. Nuages, lumière lointaine, brouillard cosmique, tranchent avec le fond sonore d'un enfant américain qui parle à son père. Il dit qu'on n'y voit rien, qu'il ne peut rien voir. On comprend peu à peu que l'image est une plongée sur Manhattan depuis le sommet de l'Empire State Building, un jour de brouillard. C'est une œuvre qui confine à l'abstraction, mais surtout pose d'emblée les marques de son impossibilité : le privilège d'un point de vue sur une ville indéchiffrable. Le géomètre n'a plus qu'à plier ses outils. Ce sont souvent des équivalences impossibles ou dérisoires qui sont mises en jeu.

Dans une autre vidéo, un jeune homme fait un marathon. L'image tremblée à tout d'un reportage amateur sur une prouesse sans gloire.

Notre coureur, sans perdre sa cadence entame un monologue, comme pour se tenir compagnie. Il évoque les maladrances de l'enfance, des moments de vie, et l'on comprend peu à peu que le parcours décrit l'avancée et la déchéance d'une vie d'homme. Plus la fatigue prend le pas, le rythme s'amenuise, plus le soliloque prend de l'âge. On sent bien que ce n'est pas la métaphore doucement socratique qui intéresse l'artiste, mais une proposition de découpage proportionnel du temps qui suit progressivement les efforts décroissants et dégoûnants de sueur du coureur.

L'œuvre *Disque d'or-Voyager live* que Julien Discrit a finalisé pour l'exposition Jeunisme II, porte plus loin encore la disjonction entre l'échelle de l'espace/temps et celle bien dérisoire en comparaison de nos certitudes. Musicien, l'artiste aborde volontiers le son et la musique dans son travail. Le spectateur découvre au centre d'un sol doré- comme si Carl André avait découvert la couverture de survie- un petit meuble muséal, surmonté d'une « cloche » de verre qui enferme un haut-parleur. S'approchant, le curieux se trouvera au beau milieu d'un son tournant qui l'enveloppe, et l'enferme comme dans une lessiveuse mais qui lui évoque paradoxalement un ailleurs lointain, cosmique. Il portera l'oreille vers l'enceinte encapsulée comme une relique, pour entendre tantôt des chants pygmées, tantôt Beethoven, tantôt Chuck Berry. Les morceaux reprennent très précisément la sélection qui a été embarquée en 1977 à bord de Voyager I, date à laquelle la sonde fut envoyée vers les étoiles. Gravé sur un disque phonographique plaqué or, cet ensemble devait représenter l'excellence de ce que l'humanité avait été capable de produire à cette date. Ainsi le son qui nous enveloppe est celui que la sonde émet toujours aujourd'hui, et la musique est un catalogue « oblitéré » et bien sélectif du génie humain pour un voyage bien incertain.

François Quintin in Jeunisme II, 2005

Le collège éditions / Amis du Frac Champagne-Ardenne, Reims.