

20.09. – 13.12.2020

LA VIE DES TABLES

Exposition collective

CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
D'IVRY — LE CRÉDAC
La Manufacture des Éilletts 1, place
Pierre Gosnat 94200 Ivry-sur-Seine
France +33 (0)1 49 60 25 06
www.credac.fr

Entrée gratuite, sur réservation
uniquement
Du mercredi au vendredi: 14:00-18:00
Le week-end: 14:00-19:00
Fermé les jours fériés
Métro 7, Mairie d'Ivry
RER C, Ivry-sur-Seine

CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
D'INTÉRÊT NATIONAL Membre
des réseaux TRAM et d.c.a, le Crédac
reçoit le soutien de la Ville d'Ivry-sur-
Seine, du Ministère de la Culture —
Direction Régionale des Affaires
Culturelles d'Île-de-France, du Conseil
départemental du Val-de-Marne
et du Conseil Régional d'Île-de-France.

En partenariat avec
le Festival d'Automne à Paris



LA VIE DES TABLES

Les idées naissent souvent d'une marche, d'une nage dans l'eau claire des lacs, en mangeant une tartine de confiture, pendant une insomnie, en jouant au Memory, en lisant des textes inspirés où se développent des idées nouvelles solidement charpentées. Lorsqu'elles apparaissent, il faut les pincer suffisamment fort pour les retenir jusqu'à la table de travail. Qu'elles soient de cuisine, d'atelier ou de bureau, les tables incarnent l'endroit où les intuitions prennent forme.

L'envie d'inviter des artistes à exposer des œuvres pensées pour autant de plateaux a germé il y a quelques temps déjà. Elle prolonge la lecture des textes de Lucy R. Lippard¹, où l'écrivaine et historienne de l'art américaine, activiste et féministe, fait le constat que les artistes, notamment femmes, bénéficient trop peu d'espaces physiques nécessaires à leur création et sont amenées à devoir travailler dans des espaces domestiques et principalement sur leur table de cuisine. Cette idée s'est également nourrie d'une œuvre de Hugues Reip intitulée *0,25 (1990-91)*², composée d'une série de 25 minuscules sculptures réalisées spontanément à partir de mie de pain, de gomme, de trombones, de clous, présentée au public sur une table de cuisine en formica, icône domestique des années 1950.

Cette exposition nous semble nécessaire après ce printemps privé de convivialité, d'échanges et de proximité. Elle a valeur de projet de résistance et d'attention portée aux pratiques artistiques intimes et domestiques. Ce moment de repli sur soi a conduit les créateurs à retrouver des pratiques artistiques modestes et bricolées, quand pour d'autres il s'agit bien d'une pratique régulière. Se concentrant sur la relation que les artistes entretiennent avec leurs « tables de travail » — refuge, terrain de jeu ou passage obligé — nous invitons les artistes à nous envoyer leurs propositions comme on envoie une lettre. Elles peuvent avoir été pensées pendant la période récente de confinement ou en réponse à cette invitation, elles peuvent être spontanées, modestes, construites ou sophistiquées.

La vie des tables s'adapte aussi à la réalité. Ce projet s'accommode des contraintes liées aux distances et il actualise par jeu et par nécessité le *mail art*, né en 1962 avec la création par Ray Johnson de la *New York Correspondance School of Art*. Comme son nom le suggère, le *mail art* se diffusait principalement par voie postale et de manière spontanée. Ce « mouvement » a annoncé la notion d'attitude comme objet, idée fondatrice de l'art contemporain des années 1970 et qui reste aujourd'hui un enjeu valide.

Les œuvres envoyées par les artistes sont exposées au Crédac sur une multitude de tables glanées en pensant à chacun d'entre eux : de cuisine, de travail, en formica, en bois, en contreplaqué, peinte ou à l'état brut, carrée, rectangulaire ou circulaire. De formes simples, ces tables sont autant d'îlots qui cohabitent et forment un archipel, composant un paysage évocateur du travail de la pensée et de l'intimité, de la maquette, de l'esquisse ou de la forme aboutie.

Claire Le Restif
Commissaire de l'exposition

1 Lucy Lippard, *Get the message ? A decade for Social Change*, NY, Ed. Dutton, 1984.

2 Présentée lors de l'exposition personnelle de Hugues Reip, *L'Évasion*, au Centre d'art contemporain d'Ivry — le Crédac en 2018.

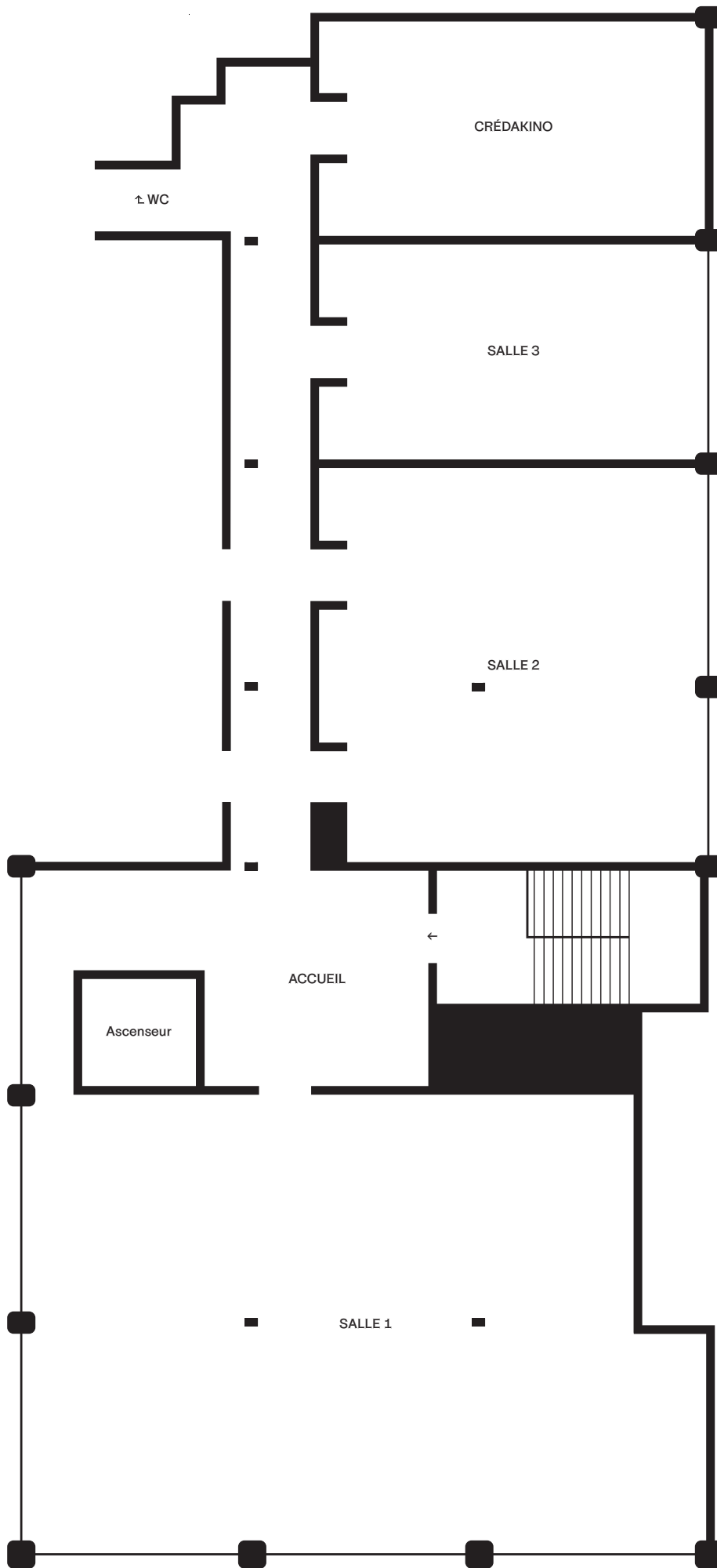
Avec les œuvres de :

Boris Achour, Pierre Ardouvin, Ethan Assouline, Marcos Ávila Forero, Nour Awada, Eva Barto, Eric Baudart, Katinka Bock, Roxane Borujerdi, Simon Boudvin, Anne Bourse, Flora Bouteille, Tiphaine Calmettes, Corentin Canesson, Ali Cherri, Gaëlle Choisine, Delphine Coindet, Mathis Collins, Morgan Courtois, Koenraad Dedobbeleer, Mimosa Echard, Aurélien Froment, Dominique Ghesquière, Louise Hervé & Clovis Maillet, Sheila Hicks, Ana Jotta, Véronique Joumard, Kiösk, Kapwani Kiwanga, Jonathan Loppin, Liz Magor, Paul Maheke, Charlotte Moth, Gyan Panchal, Estefanía Peñafiel Loaiza, Nelson Pernisco, Jean-Charles de Quillacq, Hugues Reip, Soraya Rhofir, La Ribot, Bojan Šarčević, Jorge Satorre, Shimabuku, Noé Soulier, Thomas Teurlai, Sarah Tritz, Francisco Tropa, Victor Yudaev et Raphaël Zarka

Avec la complicité de l'équipe du Crédac :

Jean-Denis Frater, Julia Leclerc, Sébastien Martins, Pauline Moret, Léna Ortiz et Mathieu Pitkevicht

En partenariat avec le Festival d'Automne à Paris



SALLE 1 TABLES 1 → 25

- 1 Ana Jotta, *Amador professional*, 2020, Impression sur carton, support métallique. Courtesy de l'artiste.

La plaque émaillée reproduite a été trouvée dans l'entrepôt d'un brocanteur au-dessus duquel Ana Jotta a installé son atelier. À la source pourrait-on dire, puisque les objets qu'elle collecte irriguent sa production plastique, sous forme de ready-made, ou dont elle prélève un motif, une forme.

La formule inscrite — que l'on traduira du portugais « amateur professionnel » — dont l'origine et la destination restent indéterminées, résonne néanmoins par sa dimension programmatique et est appropriée comme un *statement* par l'artiste. L'apparent oxymore ne connaît pas d'opposition dans l'œuvre d'Ana Jotta tant elle a exploré sans hiérarchie les médias et techniques, au-delà de sa maîtrise de la peinture et du dessin, et d'un regard aiguisé pour déceler une singularité dans des objets d'une apparente absence de valeur. Elle sinue ainsi avec une relative inconstance et une certaine agilité, entre la broderie, l'assemblage d'objets, la céramique, le bronze, la gravure, etc. Chaque nouvelle série est l'occasion d'explorer avec la passion d'une amatrice de nouveaux territoires plastiques. | S.M.

- 2 Jorge Satorre, *Mes poissons*, 2020, Stylo sur reçus. Courtesy de l'artiste.

Au verso de reçus de courses alimentaires, Jorge Satorre propose une variation dessinée sur le thème de ses poissons domestiques (piranhas, poissons rouges, combattants, ancistrus, killies...), personnages de tragédie dans leurs maisons de verre. Les titres de certains dessins (*Pirañas muriendo*; *Acuario comunitario*; *Kenya enfermo*) révèlent l'inadaptation de ces animaux à un milieu artificiel, leur mort soudaine inexplicable, leur solitude ou — selon un point de vue anthropomorphique — un état de dépression qui conduirait à l'autolyse, voire au suicide collectif. La série renvoie à l'atmosphère d'enfermement et de privation de sortie à loisir pendant les deux mois du printemps 2020. Ces histoires d'aquarium sont des mises en abyme de nos vies « entre quatre murs », vécues comme une parenthèse reposante pour certains, et pour d'autres, une période durant laquelle les vies professionnelles, sociales, sentimentales et familiales se sont entrechoquées douloureusement. Dans son livre *Le fromage et les vers* publié en 1976, l'historien italien Carlo Ginzburg (né en 1939) introduit le concept de *micro-histoire* qui suggère que pour mieux comprendre les grands récits historiques, nous devons nous concentrer sur les détails personnels. Abordé ici comme un exercice de style d'apparence anodine, le travail Jorge Satorre suit toujours cette méthode en changeant de focale pour s'intéresser à des faits singuliers qui pourtant disent tout de l'état du monde. | J.L.

- 3 Boris Achour, *News from Friends*, 2016, Cartes postales. Courtesy de l'artiste et galerie Joseph Allen, Paris.

« Depuis 2016, à l'occasion de l'ouverture d'expositions auxquelles il participe, Boris Achour reçoit régulièrement des cartes postales signées d'artistes tels que Mike Kelley, Marcel Broodthaers, Gabi Delgado, Richard Baqué ou John Baldessari et dans lesquels les amis de l'artiste s'excusent et se désolent d'être dans l'impossibilité d'assister à l'inauguration des dites manifestations. Intitulée *News from Friends*, cette série en cours joue sur une absurdité en forme de ratage: tous ces artistes, décédés, ne peuvent évidemment pas assister à ces vernissages ni d'ailleurs avoir écrit ces missives, mais leur présence fantomatique — qui prend la forme de ces cartes postales désuètes — manifeste une forme de vérité, car la relation fictionnelle de ces artistes avec Boris Achour, assortie de la crainte que ces cartes n'arrivent pas au destinataire — c'est-à-dire à lui-même —, produit une circulation bien réelle. Il s'agit dans cette œuvre d'une forme de demande d'amour qui, par-delà la mort, vient combler ou compenser une perte, une absence, un regret. Les cartes postales de Boris Achour ne sont pas des hommages à des figures tutélaires, mais bien, au sens strict, des preuves d'amour, adressées à lui-même, qui finissent

par faire œuvre, en vertu, justement, de leur dimension fictive et simulée. Recevoir des messages, même fictifs, de ces artistes, c'est pour B.A. sceller, plus qu'une admiration, une forme d'amitié et de complicité: ces artistes continuent à le nourrir intellectuellement et sensiblement. Cette correspondance, aussi fautive soit-elle, en est l'humble et discret témoignage. » Boris Achour, d'après Bernard Marcadé, « H comme Héros » in *ABC B.A.*, 2018, éditions Dent de Leone, Londres.

- 4 Flora Bouteille, *De fausses armes dans la vie, de vraies armes dans les images*, 2020, Installation performative. Courtesy de l'artiste.

La relation qu'entretient l'artiste avec le public est primordiale pour Flora Bouteille. Ses séries de performances, souvent déléguées à d'autres artistes à qui elle fournit un « système d'interprétation libre », témoignent de la situation qu'elle instaure et qu'elle souhaite propice à des échanges foncièrement imprévisibles. Son œuvre se joue dans cette distance modulable entre acteurs et public, émetteurs et récepteurs, tant certains dispositifs font appel à la finesse de nos sens. Flora Bouteille pense les espaces de ses performances comme lieux de déplacement. Ici, le déplacement s'opère vers notre imaginaire, sollicité par ces éléments à l'échelle d'un plateau de jeu et les bribes de narrations qui émergent d'accessoires grand-guignolesques. Tels les contours d'une pièce en attente d'être jouée, les éléments qu'elle dispose sur la table constituent un théâtre dans lequel chaque personne peut librement se projeter. Paradoxalement, cette mise en scène à taille réduite est le fruit d'une répétition à taille réelle, où les performeurs se tiennent debout sur une table faisant office de scène et dont seule la photographie de l'affiche de l'exposition rend compte. Un élément déclencheur renvoie la balle dans le camp du spectateur, à qui il est proposé d'envoyer un message sur le téléphone de l'artiste, pour ensuite expérimenter une performance sonore. La tension latente, suggérée par l'image et la composition miniature, se transforme en attente, enthousiaste ou fébrile peut-être, dès lors que le sms est envoyé. L'artiste reprend la main pour une pièce qui ne sera jouée qu'à distance mais dans l'intimité du creux de l'oreille. | M.P.

- 5 Kiösk, *Boîte à images*, 2020, Impressions jet d'encre et laser, boîte d'archivage. Courtesy Elsa Aupetit et Martin Plagnol.

Dans leur pratique quotidienne, le duo de designers graphiques attache une importance toute particulière au travail de maquette des projets qu'il conçoit. Les imprimantes de bureau jouent alors un rôle central dans ce processus de création en permettant de visualiser rapidement chaque étape qui est ensuite soigneusement archivée dans l'éventualité d'une utilisation ultérieure. Elsa Aupetit et Martin Plagnol sont aussi iconographes, ou tout au moins collectionneurs d'images. En 2019 ils publient *Paréidolie* pour Dumpling Books, la maison d'édition qu'ils ont cofondée. Cet ouvrage, dont le titre évoque cette propension du cerveau humain à identifier des formes familières dans un paysage ou dans un environnement abstrait, se présente sous la forme d'un abécédaire qui tisse des liens visuels et formels entre image et lettre. *Boîte à images* convoque ces deux pratiques sous la forme d'un jeu aux règles simples. Chaque image commence par un paysage imprimé sur une feuille A3, puis à tour de rôle les deux designers vont remettre cette feuille dans l'imprimante pour y ajouter une image (à la condition qu'elle soit issue de corpus déjà présents sur leurs ordinateurs respectifs). Ces images trouvées sont, par exemple, des images d'œuvres d'art ou d'artefacts issus des bases de données de grands musées. Passage après passage, la joute prend des airs de touché-coulé ou de jeu de go iconologique où chacun essaie de modifier l'intention de l'autre ou d'occuper le plus de territoire possible. Les images ainsi produites, rangées dans une boîte d'archivage et présentées alternativement, évoquent des collages surréalistes où des formes familières ou mystérieuses émergent d'un fond plus ou moins bouché par les passages successifs de l'encre sur la feuille. | J.D.F.

- 6 Delphine Coindet, *Un outil*, 2020, Velours, satin, plasticine, miroir. Courtesy de l'artiste et galerie Laurent Godin, Paris.

Depuis plus de 25 ans, Delphine Coindet développe un vocabulaire sculptural à travers des dispositifs d'expositions conçus comme des mises en scène ouvertes, des collages et assemblages de matériaux et de techniques hétérogènes où le travail de la couleur joue un rôle essentiel. L'inventivité de son langage, en constant dialogue avec l'architecture et le design, s'articule aujourd'hui autour d'une large palette d'expériences comprenant, outre l'exposition, la scénographie, la commande publique, la performance et l'édition de mobilier radical. Si la première phase de sa réflexion passe souvent par la conception en 3D de ses pièces, l'artiste apporte un soin précieux à leur réalisation, convoquant des artisans d'art et fabricants pointus. Mais, comme le dit Delphine Coindet : « [...] cette méthodologie n'est ni absolue, ni linéaire et ne va pas sans les moments d'atelier sans écran (dessins au stylo, assemblages à partir de matériaux trouvés, collages, peintures, etc.). Sinon, comment cultiver vraiment la pensée sauvage ? » C'est de cette pensée que semble procéder *Un outil* : un coupon de velours sombre lié par un ruban de satin vert sur lequel est posé une sorte de raclor sommaire composé d'un morceau de miroir brisé et d'un manche en pâte à modeler. Si on ne peut pas connaître la destination de cet outil, il n'est pas sans évoquer certains ustensiles utilisés pour le travail du cuir. L'assemblage lui donne la dimension rituelle d'une offrande ou d'une relique. | J.D.F.

- 7 Sarah Tritz, *You'd lay your tongue across my art*, 2020, Sablés ; *Doucement*, 2020, Fournure, cuir, bourrage. Courtesy de l'artiste.

Sans hiérarchie ni cloisonnement esthétique, Sarah Tritz alterne les productions précieuses en bronze ou marqueterie de bois nécessitant le savoir-faire d'artisans, et des œuvres peu coûteuses réalisées avec des matériaux à portée de main comme les emballages recyclés ou le carton-bois. Fidèle à sa pratique véloce, modeste et autonome, Sarah Tritz répond à cette invitation avec une économie de moyens et d'espace que l'expérience du confinement a accentué. L'artiste se joue de la porosité entre sa vie personnelle et professionnelle, accrue par la proximité entre son appartement et son atelier, où elle observe souvent son fils de sept ans inventer des formes, et dont elle s'inspire. Évocateurs de générosité et de partage, les sablés faits maison alignés comme les wagons d'un petit train sur une table de cuisine en Formica se jouent aussi de la perméabilité entre l'espace domestique et l'espace d'exposition public. « Ces sablés sont réalisés sans emporte-pièce. Les empreintes ont été obtenues avec trois objets (un carré de sucre, un dessous de plat et une cuillère au manche très fin) détournés de leur fonction. Je voulais quelque chose de très rudimentaire. C'est un vers, au sens où il est composé d'une unité rythmique. Sa simplicité est à la hauteur du message d'amour qu'il contient. » Le titre, que l'on peut traduire par *Tu poserais ta langue sur mon art*, est extrait du poème *The Seam* de Lisa Robertson, poète et essayiste canadienne née en 1961. « La construction de mes titres s'appuie sur des ellipses et des sensations souvent liées à la langue (l'organe), au goût et aux textures que l'on ressent par la bouche. Force est de constater que c'est très lié à la question de l'érotisme et des états d'âme. » (Vincent-Michaël Vallet, *Conversation avec Sarah Tritz*, 2020). Sous la table, un chien-chat peluche, « bâtard attendrissant », parfait cette scène d'intérieur. | J.L.

- 8 Marcos Ávila Forero, *73.031 - Muro Negro*, 2020, Dessins, vidéo, pomme. Courtesy de l'artiste.

« En Colombie on compte plus de 73 031 disparitions forcées dans le cadre du conflit civil. L'inaction de l'État, dûe en partie à sa responsabilité directe, ou indirecte dans des nombreux cas, ont mené les familles de ces disparus à s'organiser en associations de « Mères Fouilleuses », qui cherchent par elles-mêmes les membres de leur famille disparus. Avec des moyens extrêmement précaires, la tâche leur est colossale. Ce projet leur est dédié. » Marcos Ávila Forero

Durant le confinement, Marcos Ávila Forero a consacré son temps au documentaire-fiction en trois chapitres *La Lumière des Balles - l'Obscurité de l'oubli* qu'il coréalise avec le géopolitologue Léo Raymond et l'association Ciudadanías por la Paz. Ce projet s'alimente d'archives collectées par l'artiste sur le conflit armé colombien dans le cadre de son travail associatif et de son engagement politique. Pour répondre à l'invitation du Crédac, l'artiste a puisé dans ces mêmes archives et dans les nombreux entretiens qu'il a menés auprès de plus de trente organisations sociales paysannes des territoires affectés par le conflit ainsi qu'auprès des « Mères Fouilleuses ». Son installation se compose d'une vidéo, d'une pomme et de portraits recouverts au feutre se référant tous deux à la vidéo, ainsi que d'un dessin froissé représentant une mitraillette et trois croix : exemple de menace de mort lancée par les paramilitaires à l'encontre de membres des organisations paysannes. Le film montre le trajet en camion tourné lors du déplacement d'un groupe de paysans de la coopérative agricole Anzorc et les sous-titres correspondent au monologue interne d'une « Mère Fouilleuse ». | P.M.

- 9 Gaëlle Choisine, *Au DD*, 2010-2020, 39 cartes à jouer. Courtesy de l'artiste.

La proposition de Gaëlle Choisine se compose d'un jeu de cartes étalées face contre la table, sauf une seule retournée et visible. Venons-nous assister à une lecture divinatoire, un tour de magie ou un jeu de hasard ? À cette table, il semble difficile de faire une partie de cartes puisqu'il en manque : ces 39 cartes, dont certaines très usées, sont issues de jeux dépareillés. Comme souvent dans le travail de Gaëlle Choisine, nous nous retrouvons face à un assortiment d'objets trouvés ou récupérés dans un désir de leur donner une seconde vie, un second sens. Cette collection-ci a commencé en 2010, lorsque l'artiste trouva une première carte au sol. Elle poursuit cette quête au gré de ses balades pour composer, un jour peut-être, un jeu complet. Le nom de l'œuvre *Au DD* fait référence à un titre du duo de rappeurs français PNL dont le sens littéral signifie « au détail » et renvoie à l'univers des dealers. Pour Gaëlle Choisine, à ces cartes trouvées « au détail » se lie également la notion de hasard, le hasard d'un jeu particulier qui, lui, n'a pas de valeur dans un monde où tout se commercialise et s'achète. | P.M.

- 10 Louise Hervé & Clovis Maillet, *Un verre d'eau*, 2020, Matériaux divers, dimensions variables. Courtesy galerie Marcelle Alix, Paris.

Louise Hervé & Clovis Maillet œuvrent à des reconstitutions historiques, d'archéologie pseudo-scientifique, de science-fiction et de leurs récits possibles, à la fois comme pratique personnelle et institutionnelle, utilisant le texte, l'image et la musique pour évoquer des idées. La vraie reconstitution ne se fait cependant pas à travers leurs images, objets ou performances, mais à l'intersection de tous ces éléments, dans l'esprit du spectateur. | M.P.

« Nous préparions depuis un an une exposition pour la biennale de Busan 2020, en Corée du Sud. Nous voulions aller à Jeju, une île du sud du pays ou les *Haenyeo* (littéralement *femmes de la mer*), organisées en société matrilineaire, plongent chaque jour avec des lunettes de cuivre et de verre pour pêcher et subvenir aux besoins de leurs proches. [...] La pandémie provoquée par un virus transmis probablement du fait de la déforestation et de la perte des habitats des espèces sauvages, a arrêté le monde et les échanges de personnes. De fait, nous ne pouvions plus partir traverser la moitié de la Terre dans un avion fonctionnant à l'énergie fossile. Nous avons donc imaginé une exposition minuscule : parler de notre rencontre avec une plongeuse vendéenne à la retraite qui embrassait les méduses, fabriquer des objets en verre avec seulement le sable de la plage et la soude des algues, imaginer un monde d'après le déluge dans l'œil d'un poulpe vivant dans une cité sous-marine. Mais aussi tricoter des filets de pêche avec de la ficelle de cuisine, fabriquer des flotteurs de bateau avec des billes en verre, penser le monde dans un verre d'eau. Le protocole de cette installation tient dans un petit carton : servez-vous un verre d'eau, jetez-y un morceau de pierre bleue et pensez à un monde sous-marin, où des femmes et des poulpes vous montrent le chemin. » Louise Hervé & Clovis Maillet

- 11 Eric Baudart, *Matter Matters*, 2020, Lames de cutter assemblées. Courtesy de l'artiste et galerie Edouard Malingue, Hong-Kong.

Eric Baudart s'attache à déplacer, détourner et augmenter des objets qu'il choisit minutieusement. Il propose pour l'exposition de placer sur la table qu'on lui a désignée, l'un de ses outils de travail. Les trois éléments distincts sont des lames soigneusement juxtaposées, formant des blocs compacts dont les fils de coupe, incisés, sont dirigés vers le regardeur. La multitude de lignes et les angles aigus qu'elles forment absorbent la lumière lorsque qu'on observe la pièce frontalement. La déambulation autour de la table permet alors de percevoir ce jeu de lumière et d'ombre dont l'intensité est renforcée par le caractère froid et dur des éléments, renforcé encore par le métal de la table quasi chirurgicale. Les blocs de lames sont disposés en équilibre sur une plaque de découpe qui précise le geste de l'artiste. | L.O.

- 12 Jonathan Loppin, *Les Cent Pas*, 2017-2020, Échiquier de voyage en bois, billes en pierre ramassées. Courtesy de l'artiste.

L'objet trouvé, collecté, tient une place toute particulière dans le travail de Jonathan Loppin dont les installations mêlent souvent une réflexion sur l'architecture des lieux qu'il investit et dans lesquels il vient insuffler des éléments fictionnels. Actuellement en résidence au Manoir du Quesnay en Normandie (dans le cadre du projet *Voisins de Campagne #2*) où il prépare une installation d'envergure dans une grange, Jonathan Loppin identifie et collecte des éléments dans la propriété: nids d'oiseau, minéraux, artefacts. Les mystérieuses petites billes de pierre quasi sphériques que l'on retrouve dans *Les Cent Pas* ont été collectées dans les allées de la propriété depuis 2017 notamment en faisant « les cent pas » au téléphone, tout comme le petit échiquier de voyage, récupéré parmi des objets mis au rebut. La pièce fonctionne aussi comme un fragment du décor de l'installation monumentale que Jonathan Loppin prépare pour *Voisins de Campagne*. Les billes y constituent des pièces d'échecs doublement incertaines puisqu'uniformément blanches et ne se différenciant que par leur taille. Elles esquissent cependant une partie qui peut évoluer pendant toute la durée de l'exposition et qui n'est pas sans évoquer — en particulier dans le contexte d'un centre d'art — la figure tutélaire de Marcel Duchamp et notamment les photographies, devenues iconiques, le représentant en train de jouer aux échecs. On pense tout particulièrement à la scène du film *Entr'acte* (1924) avec Man Ray autour d'un échiquier de voyage sur le toit du théâtre des Champs-Élysées. | J.D.F.

- 13 La Ribot, *Cosas*, 2020, Photographies au format de carte postale. Courtesy de l'artiste.

Maria Ribot, dite La Ribot, conçoit depuis 30 ans des œuvres à la frontière entre danse contemporaine et théâtre, et réalise également des installations vidéo et œuvres plastiques. Elle initie notamment dans les années 1990 un projet nommé les « pièces distinguées ». Cette série se poursuit sur plusieurs années et se compose de performances qu'elle interprète et adapte en fonction des contextes (galerie, musée, théâtre), et montre son intérêt pour le dialogue entre les disciplines, et les différents espaces d'art. Durant le confinement, La Ribot a comblé l'éloignement créé par l'isolement en envoyant des cartes postales à ses proches et s'est emparé de la situation pour concevoir de nouveaux projets. Avec amusement, elle envoie ses créations qui deviennent la genèse de l'œuvre présentée. Une trentaine de cartes postales sont envoyées de manière aléatoire par l'artiste tout au long de l'exposition pour reconstituer ce que La Ribot appelle sa table « idéale ». Au fil des jours, la table sera recouverte par un nouveau plateau fictif et mouvant. L'œuvre est évolutive et incertaine, tributaire de la Poste, « variable et capricieuse comme la vie » nous dit La Ribot. | L.O.

- 14 Hugues Reip, *0,25*, 1990-1991, Matériaux divers. Courtesy de l'artiste.

Sculpteur, dessinateur, musicien, vidéaste, photographe, commissaire d'exposition, Hugues Reip s'inspire librement des œuvres d'anticipation du début du XX^e siècle, de la science-fiction, de la naissance du cinéma, de la musique pop-rock comme du monde végétal et sous-marin, pour construire un univers esthétique aux multiples facettes. L'un des points de départ pour penser l'exposition *La vie des tables* est cette pièce montrée au Crédac en 2018 dans l'exposition *L'Évasion* de Hugues Reip. Enfant, l'artiste passait ses vacances d'été chez ses grands-parents en Savoie. Comme distraction, outre la nature environnante, il n'avait qu'un dictionnaire et *Le Chasseur français* pour lecture. Nées de cet ennui, ses tentatives d'évasion du réel se sont muées en une faculté de créer avec presque rien. *0,25* est la réminiscence de ses petits bricolages de jeunesse alignés comme des soldats ou des maquettes élémentaires de sculptures reprenant pour certaines le vocabulaire de l'art moderne et minimal. Considérée comme sa première œuvre composée à l'origine de 250 éléments, Hugues Reip a conservé 25 toutes petites sculptures réalisées de manière quasi spontanée avec des matériaux à portée de main (clou, gomme, sucre, trombone, papier, ressort...). Transportées dans une valise, elles constituent une œuvre de poche, clin d'œil modeste aux *Boîtes-en-valise* de Marcel Duchamp, qu'il avait conçues avec l'aide de Joseph Cornell. | J.L.

- 15 Raphaël Zarka, *Étude pour une première construction de Peter Halt*, 2019, Carton, peinture et colle chaude. Courtesy de l'artiste et galerie Michel Rein, Paris.

L'objet que Raphaël Zarka choisit de présenter au Crédac est caractéristique de son travail mais surtout des modalités de recherche qu'il met en œuvre pour faire évoluer une forme. S'il commence sa carrière par chasser les reliquats d'architectures modernes (chape de béton, brise-lame et monorail faits du même matériau) pour sa série photographique *Les formes du repos*, c'est à travers les représentations polyédriques glanées en Europe depuis la fin du XV^e siècle dans des peintures, gravures et ornements architecturaux qu'il découvre les sculptures dont cette étude est issue. Raphaël Zarka redécouvre, ou sélectionne, plus souvent qu'il n'invente, même s'il combine parfois les formes choisies pour donner naissance à ses sculptures. Pour lui, celles-ci peuvent exister dans des univers en deux ou trois dimensions. Le dessin étant alors une proposition de présentation d'une sculpture sous un angle particulier. C'est à partir d'une gravure du traité de perspective de Peter Halt, tailleur de pierre de la région de Nuremberg du début du XVII^e, que l'artiste conçoit une première traduction graphique, soit une reproduction au fusain de la sculpture figurant dans la gravure originale selon une perspective différente de celle proposée par l'artisan allemand. En réalisant ici ce modèle en carton peint, Raphaël Zarka assigne une nouvelle relation à la sculpture en lui donnant une échelle proche de celle d'une amphore, et propose au public de se confronter à toutes les perspectives qu'offre la transcription en volume de cet objet mathématique. | M.P.

- 16 Jean-Charles de Quillacq, *Boyself (la collaboration)*, 2020, Plâtre résiné, jus d'iris, silicone, talc. Courtesy galerie Marcelle Alix, Paris.

Le titre *Boyself (la collaboration)* fait référence à des kits de fabrication de godemichet « maison » moulé à partir de sa propre verge avec des gestes proches de ceux de la masturbation. Le mouleur solitaire est ainsi autant le sujet que l'objet de la démarche, ce qui fait écho pour Jean-Charles de Quillacq à la manière dont il aborde sa pratique artistique. Il confie que les moulages de son sexe sont tout ce qu'il a produit durant la période du confinement, qui, si elle a limité les contacts, n'a pas nécessairement éteint la production d'excitation. Les moulages du sexe pris dans ses états de gonflement et de flaccidité, sont comme les documents d'une sexualité recluse, dont la répétition esquisse une temporalité du désir maintenu par l'auto-excitation et déclinant. La masturbation dans sa dimension autarcique évoque pour l'artiste *Vendredi ou Les Limbes du Pacifique* (1967) de Michel Tournier, pour la relation

autoérotique que Robinson entretient avec l'île. La collaboration du sous-titre est ainsi ambivalente tant elle est associée à l'auto-satisfaction et l'autoréalisation. Comme une touche finale, Jean-Charles de Quillacq a enduit les moulages de jus d'iris en les frottant aux fleurs ornant une plate-bande. Ce dernier geste de soin apparaît comme une tentative de contact, même si non humain. | S.M.

17 Véronique Joumard, *Wood, Magnets and Iron Dust (Table)*, 2016-2020, Limaille de fer, aimants. Courtesy de l'artiste.

Véronique Joumard s'est engagée artistiquement dans une relation technique avec la lumière, transformant des objets et des espaces d'exposition en métaphores post-minimalistes de la luminosité, de la réflexion et de l'énergie, en utilisant de grandes lentilles de Fresnel, des lampes industrielles, des miroirs, des prismes de verre, des peintures thermosensibles, ainsi que des matériaux naturels incarnant l'énergie, comme des chaînes, des rochers, des ressorts lourds et des aimants. D'une simplicité et d'une épure formelle, l'aspect expérimental — constitutif du travail de l'artiste — doit pourtant être visible, du moins perceptible. Fortement imprégnée des paysages extrêmes de la montagne et du désert, Véronique Joumard a réfléchi à l'atmosphère sévère qui dépouille de toute exubérance leur environnement, laissant les survivants de ces paysages désolés sortir de la terre asséchée. Soumise aux attaques des animaux et à l'aridité, la flore qui se défend en se hérissant de pointes ressemble à un punk. En observant ce phénomène, l'artiste s'est souvenue d'une expérience scientifique qui utilisait de la limaille de fer et des aimants puissants. Polarisée par l'aimant, la limaille se précipite, formant des accrétiens vives et étrangeté organiques, hybrides de hérissons, d'agaves, et de roses des sables. | J.L.

18 Sheila Hicks, *Je voudrais être une vague*, 2020, Lin pur. Courtesy Atelier Sheila Hicks.

Figure majeure de l'art textile, Sheila Hicks établit des liens entre art et artisanat à travers la pratique du tissage, de l'assemblage et du nœud en utilisant des matières telles que la laine, le coton et le lin. Son premier intérêt pour l'art textile trouve sa source dans la découverte des textiles précolombiens lors de ses études à Yale, où elle bénéficie par ailleurs de l'enseignement de Joseph Albers, artiste du mouvement Bauhaus. La vague et l'évocation maritime sont récurrents dans le travail de Sheila Hicks. En 1974, elle réalise *Vague Verte* qui fut exposée en 2018 au Centre Pompidou lors de sa rétrospective *Lignes de vie*. Alors que cette pièce était une tombée d'épais fils de laines et de cotons verts, enveloppante et imposante, la pièce *Je voudrais être une vague* évoque un caractère plus intime de l'eau et du mouvement, à une échelle plus modeste. L'artiste décide de ne travailler ici que le lin pur « en liberté », par une multitude de fils très fins, comme une interprétation de l'écumée et des reflets changeants de l'eau. Elle utilise la matière première du fil coloré, semblable à une toile défectueuse révélant une forme de vague en trois dimensions. Sheila Hicks pense sa pièce comme « évidente rêverie pendant le confinement et même depuis des années, une escapade ». | L.O.

19 Mimosa Echard, *Gollum*, 2020, Tissu, kapok, fleurs séchées, latex, colle, encre. Courtesy de l'artiste.

Les trois éléments posés lascivement sur la table, ont été réalisés à partir de tenues fétichistes que l'artiste a associées à des cagoules à l'effigie du personnage Gollum de J.R.R. Tolkien, produits dérivés de la franchise cinématographique *Le Seigneur des anneaux*. Les corps sont rembourrés de mousses synthétiques et végétales, leur donnant une consistance cosy à mi-chemin entre le coussin et la poupée de chiffon. La dimension organique et charnelle de ces corps lovés est renforcée par des éléments internes logés sous la membrane de nylon : fleurs, colliers, cœurs en plastique, œufs en verre, liés par du latex, sorte de fluide coagulé. Elles pourraient être des dagydes de tissu — des poupées magiques — à l'intérieur desquelles on aurait glissé ces offrandes à vocation votive et affective, rappelant l'attachement excessif de Gollum à l'objet précieux. La dissociation de l'identité

du personnage est quant à elle déplacée sur un terrain plus apaisé, de l'ordre du triangle, non pas amoureux, mais d'une tendre amitié. Les figures s'entremêlent selon diverses combinaisons possibles, éventuellement sexuelles, dans un confort alanguiné ouvert aux échanges de fluides. | S.M.

20 Nour Awada, *وليمة العزاء Walimat El Azaa'*, 2020, Techniques mixtes. Courtesy de l'artiste.

Travaillant aussi bien la sculpture que la performance, Nour Awada fonde le Laboratoire Art et Performance afin d'élargir un processus de réflexion et de recherche qu'elle envisage de manière collaborative, aussi bien avec des artistes de différentes disciplines, qu'avec des chercheurs et chercheuses d'autres domaines.

« Le travail s'articule autour de deux dates clés de cette année 2020 qui m'ont brutalement rappelées à mes racines libanaises. La première, intime et personnelle, est la mort de mon père et les rituels funéraires qui ont accompagné son dernier voyage dans son village natal, le Khiam. Cette expérience a donné lieu à l'écriture d'un texte dont l'extrait présenté devient le premier volet de l'œuvre exposée. La seconde date, collective et historique, est le jour de l'explosion du hangar numéro 12 et ses 2750 tonnes de nitrate d'ammonium stockées sur le port de Beyrouth. Cette tragédie a littéralement dévasté et mutilé la capitale dans laquelle j'ai grandi. Lorsque j'ai choisi de relier ces événements clés de mon histoire récente, deux éléments sont apparus : au Khiam, la table à manger familiale ayant accueilli le corps de mon père comme dernier lieu de recueillement ; à Beyrouth, les témoignages de ma famille et amis décrivant l'omniprésence du verre brisé dans les habitations et dans les rues. » Nour Awada

En arabe, le mot « deuil » (*Azaa'*) phonétiquement proche du mot « déjeuner » (*Adaa'*) donne au titre de l'œuvre une ambiguïté qui rapproche la table à manger de la table funéraire. | M.P.

21 Koenraad Dedobbeleer, *Everybody Makes Sculpture Every Day, Whether In the Way They Wad Up the Newspaper Or the Way They Throw a Towel Over the Rack*, 2020, Plastique, métal, carton, adhésif, bois, taches de marqueur et tirage argentique. Courtesy de l'artiste et de la galerie ProjecteSD.

Tout en revisitant sur un mode tragicomique les grands enjeux du modernisme (allier fonctionnalité et esthétique), les œuvres de Koenraad Dedobbeleer témoignent aussi d'une relecture matérialiste, antihéroïque, de la sculpture minimale et conceptuelle. Réfutant toute interprétation univoque, son langage, avant tout formel, examine les relations entre un objet, son aspect et son usage et — par là même — entre espaces publics, privés et lieux d'exposition. Toujours chez Dedobbeleer, les titres des œuvres ou des expositions n'ont pas de rapport direct avec l'objet qu'ils recouvrent. Sous forme d'aphorismes absurdes, ou de considérations théoriques sur l'art ou la culture, exagérément pompeux, ils n'éclairent pas la compréhension des œuvres. Bien au contraire, ajoutant une couche de commentaire, ils jouent avec humour de notre réflexe de vouloir expliquer l'objet par le texte. L'œuvre présentée dans l'exposition ne fait pas exception. Son titre que l'on pourrait traduire par *Tout le monde fait de la sculpture tous les jours, que ce soit dans la manière de rouler en boule le journal ou de jeter la serviette sur le porte-serviette*, semble être un commentaire ironique sur cet assemblage de carton et de fournitures de bureau dont le propos semble être de mettre en scène à la manière d'un socle démesuré la photographie d'un autre assemblage hétéroclite réalisé dans l'appartement de l'artiste. | J.D.F.

22 Bojan Šarčević, *Vertèbre dormant*, 2020, Corde de coton. Courtesy galerie Frank Elbaz, Paris.

Bojan Šarčević se préoccupe de la relation de son œuvre à l'espace et à la sculpture, questionnant leurs implications politiques, sociales mais aussi poétiques. L'œuvre présentée résulte d'un travail artistique nouveau pour l'artiste, développé au printemps dernier durant le confinement. Il s'est approché de la pratique du macramé, loisir créatif consistant à nouer avec technique corde ou ficelle afin de réaliser des bijoux ou des pièces de décoration. L'artiste s'intéresse au nœud sous divers aspects, allant du nœud

gordien mythologique, sans solution apparente, sans début ni fin, aux anneaux borroméens, entrelacés et inséparables en passant par les nœuds pragmatiques et prosaïques utilisés en escalade ou dans le domaine maritime. Bojan Šarčević conçoit sa pièce dans une approche philosophique et scientifique, observant la tradition du nœud et l'élaboration du lien dans cette pratique. Le titre *Vertèbre dormant* compare la structure nodale à un squelette articulé par tous ces liens tombant et glissant. Entre pièce décorative et attache, la pièce de Bojan Šarčević semble être en vie, questionnant ainsi l'espace de la table comme support à la fois d'exposition et de création. | L.O.

23 Liz Magor, *Spring*, 2020, Caoutchouc de silicone, feuille holographique. Courtesy de l'artiste.

Dans l'œuvre de Liz Magor, la multitude de textures, d'objets marqués par l'usure et la consommation raconte des histoires. L'artiste protège et prolonge la vie d'objets du quotidien par des emballages, des textiles, et notamment par le procédé du moulage le plus souvent en gypse polymérisé sur lequel elle a pour habitude de réintervenir par ajout de résine et de peinture. Si l'artiste propose parfois des installations de l'ordre de l'environnement, la pièce exposée ici a des proportions plus modestes et intimes, à l'échelle presque domestique : une fleur simplement cueillie et posée sur une table de cuisine. Liz Magor présente un moulage de bulbe de fleur en caoutchouc de silicone posé sur un papier holographique à motif, les paillettes révélant l'aspect sclérosé de la racine. Elle fige par son geste une fleur à l'état de naissance, résistant à son arrachement à la terre, et traite le bulbe d'un gris verdâtre donnant la sensation d'une pousse à l'état de passage du végétal au minéral. Le bulbe est résilient et semble prêt à revivre, malgré son étrange texture plastique. | L.O.

24 Katinka Bock, *Toxic J*, 2020, 1/2 AP (éd. de 10), Acier. Courtesy de l'artiste.

La représentation et la définition de l'espace, le rapport à l'altérité et la question du lien sont au cœur des préoccupations de Katinka Bock. Le titre *Toxic J* évoque la toxicité sous ses différentes formes, dans l'environnement, entre deux entités ou matières, dans notre consommation et dans de possibles relations humaines. Objet universel aux multiples fonctions, la cuillère, ici fichée dans le pied d'une table, accompagne toute l'histoire de l'humanité en répondant à une première nécessité, celle de se nourrir. Prolongement de notre corps, elle établit un lien entre l'adulte et le nourrisson alimenté à la cuillère. Teinté de surréalisme — on pense à *La Table* (1933) d'Alberto Giacometti ou à *Loup-table* (1933-47) de Victor Brauner — ce meuble hybride semble nimbé de substances psychotropes. Dans l'histoire de l'art, la cuillère est d'ailleurs associée à la consommation de l'absinthe (*Dans un café*, dit aussi *L'absinthe* peint par Edgar Degas en 1876, ou *Verre d'absinthe*, sculpture dans laquelle une véritable cuillère à absinthe en argent est utilisée par Pablo Picasso en 1914). Elle est aussi liée à la prise de drogue, l'usage consistant à déposer de l'héroïne dans une cuillère et à la chauffer à la flamme d'un briquet. Ainsi cet objet quotidien revêt-il pour Katinka Bock un caractère ambivalent, tantôt convivial, tantôt solitaire et destructeur. Il peut recevoir ou donner aussi bien le poison que l'antidote. | J.L.

25 Francisco Tropa, *Mur Mur*, 2020, Bronze peint, LED, câble électrique. Courtesy de l'artiste et galerie Jocelyn Wolff, Paris.

Francisco Tropa utilise des formes plastiques hétérogènes pour traverser des enjeux historiques, archéologiques, parfois liés à un intérêt pour l'ésotérisme. Souvent dans un souci technique rigoureux, il s'attache autant à faire des sculptures, des photographies, qu'à concevoir des performances. L'œuvre présentée ici est un moulage, procédé récurrent dans sa pratique. Il s'agit d'un fragment d'un mur de grange, qui deviendra très prochainement l'atelier de l'artiste, dans la maison qu'il occupe depuis la période de confinement. La pièce en bronze est peinte dans des teintes très similaires à celles de la pierre, produisant un effet de trompe-l'œil. Elle provoque un sentiment particulier, celui d'être face à un mur qui nous observe par son œil central et lumineux. Le point de

lumière est intermittent, raisonnant avec la répétition dans le titre ; « *Mur, Mur... Murmure*, comme si ce rythme aveuglant qui vient du centre de la pièce était une voix, comme la sirène des phares » dit Francisco Tropa. Ce simulacre mural en bronze est imposant et érigé, mais reste un vestige dans lequel on cherche le cœur et l'œil de l'artiste au travail, dans son atelier en devenir. | L.O.

SALLE 2 TABLES 26 → 40

26 *Table des invités*.

Cette 50^e table accueille, tout au long de l'exposition, les propositions de personnalités proches du Crédac. Qu'elles soient adhérentes, administratrices ou amatrices assidues, toutes sont complices du projet artistique.

27 Dominique Ghesquière, *Océan*, 2020, Porcelaine. Courtesy de l'artiste et galerie Chez Valentin, Paris.

La virtuosité technique mise en œuvre dans la réalisation de chaque pièce, quelque soit le matériau (broderie, faïence, béton ou résine moulée) donne aux objets de Dominique Ghesquière un raffinement et un réalisme tout aussi troublant que séduisant. Son travail naît du ressenti des expériences qu'elle fait le plus souvent dans la nature. Aimant « penser la sculpture comme un lieu de repos », elle a lentement créé durant l'été son *Océan* dans une concentration qui rejoint l'état méditatif dans lequel on peut glisser face à la mer qui a tant manqué ce printemps. La sculpture est réalisée à la mesure d'une table mais avec l'idée que « l'imaginaire débordé du format de la table de travail et emprunte un 'ailleurs' à la manière des jardins japonais, les *shakkei* (jardins empruntés) ». L'immensité et le sentiment de liberté que l'on y associe au titre *Océan* « se joue des dimensions d'une simple table » dit l'artiste. Comme l'eau que les japonais figurent avec des pierres dans les *karesansui* (jardins secs), l'artiste suggère la mer en choisissant la partie émergente des vagues. Par l'extrémité acérée de l'écume des lames, elle saisit le rythme immuable des rouleaux, apparitions et évanouissements permanents, et attribue à ce paysage minimal et miniature une valeur de vanité accentuée par l'épure, la délicatesse et l'extrême fragilité de la porcelaine. | J.L.

28 Noé Soulier, *Self-self-conscious*, 2020, Installation. Courtesy de l'artiste.

Le travail de Noé Soulier explore la chorégraphie et la danse à travers des dispositifs multiples ainsi que différentes manières de concevoir le mouvement et l'expérience que le corps en a. Noé Soulier a conçu en 2017 l'exposition chorégraphiée *Performing Art* au Centre Pompidou. Des danseurs s'attachaient à déplacer, installer, manipuler et démonter une sélection d'œuvres sur une scène, devant un public. Il crée alors une version évolutive de l'exposition, proche du spectacle, qui permet un regard nouveau sur les œuvres, et l'observation d'un dialogue direct entre l'œuvre d'art et l'humain. Ici Noé Soulier installe sur une table une carafe et un verre manufacturés aux côtés d'un carnet ouvert. Dans ce dernier le visiteur peut lire un texte faisant office de partition. Il y est inscrit des indications très précises demandant au lecteur de se focaliser sur chacune des sensations et perceptions ressenties en buvant une gorgée d'eau. Les directives sont détaillées, rigoureuses et attirent l'attention sur des micromouvements, qui finalement sont une chorégraphie en soi et qui évoquent le mouvement du corps au travers d'éléments plastiques tels que l'écriture et l'installation d'objets. | L.O.

29 Eva Barto, *Manque à gagner*, 2017.

Pièce d'horloger, recherche pour *Latecomer's overtimes*, (ongoing).
Opération sur montre mécanique, accumulation de X minute.s de retard supplémentaire par jour. Délais impactés sur les horaires d'ouverture de l'institution, sur négociation en fonction du contexte de monstration.

- 30 Thomas Teurlai, *P.A.P.R. Powered Air Purifying Respirator*, 2020. Courtesy de l'artiste.
- *Bâton de peste (prothèse auto-désinfectante)*, Fer à souder propane, doigt moulé en fonte d'aluminium.
 - *Baise-en-ville*, filtres à cartouche, thermos, ventilateurs 12 volts, batterie lithium, composants électroniques, Baume du Tigre, sauge.
 - *Googles*, Masque caoutchouc, bandana, raccords rapides, lunettes d'horloger, mâchoires de chien en fonte d'aluminium.
 - *Piège-à-rat*, Sangle à cliquet modifiée, ressort, mâchoires de chien en fonte d'aluminium, carotte.

Thomas Teurlai s'intéresse particulièrement aux notions de ruine, de déchets industriels et d'inframince. Il explore l'assemblage et le détournement pour créer des installations mettant en relation machines, objets déchus et éléments (feu, eau, électricité). Thomas Teurlai a renforcé sa pratique du recyclage durant le confinement en raison d'une difficulté d'approvisionnement en matériaux, donnant ainsi tout son sens au principe de récupération. Il s'est alors tourné vers des objets plus petits et des gestes simples, modestes, qui diffèrent de ses installations habituellement de plus grande envergure. L'artiste a utilisé une poubelle pour réaliser un processus de fonte puis a assemblé et travaillé sur un bureau, récupéré lui aussi. Ses pièces étaient initialement prévues pour un bal masqué pendant le confinement mais ressemblent davantage à des respirateurs assistés et à des masques médicaux qu'à des déguisements festifs. Certains objets-barrières conçus par l'artiste sont inspirés des médecins de peste médiévale, d'autres du matériel utilisé en zone toxique. Pour l'exposition, Thomas Teurlai a amalgamé quatre pièces liées par une poignée, créant une sorte de boîte à outils. Il associe des éléments organiques (sauge, carotte), divers objets récupérés (batterie lithium, fer à souder, ventilateur) à des moulages en fonte d'aluminium (doigt, mâchoire de chien) pour créer ce qui ressemble à des outils de survie dans un monde post-apocalyptique, ou des « sculptures à usage » comme les nomme l'artiste. | L.O.

- 31 Corentin Canesson, *Retrospective My Eye 2*, (mars, avril, mai 2020), 2020, 112 acryliques sur papier. Courtesy de l'artiste.

À la fois artiste et curateur, Corentin Canesson dédie son temps à la peinture, à la musique et au commissariat d'expositions. Sa pratique obéit à des protocoles qu'il s'impose comme des obsessions ludiques. Il conçoit la peinture comme un acte spontané de plaisir, à travers lequel il convoque des références métissées à l'histoire de l'art des XX^e et XXI^e siècles. Les 112 acryliques sur papier de Corentin Canesson sont présentées en pile, tel un éphéméride dont il revient à l'équipe du Crédac de tourner les pages chaque jour. Elles ont été exécutées durant le confinement, dans une sorte de routine que l'artiste avait mise en place, en s'inspirant de son quotidien. Tantôt figuratives, tantôt abstraites, travaillées très souvent en séries et déclinant des motifs et des signes particuliers devenus la marque de fabrique de Canesson, les œuvres s'emparent de l'histoire de l'art et de la culture post-punk et peuvent comporter des mots, des messages, des fragments de chansons. La frénésie de peindre dans une intention de recherche permanente, la spontanéité et l'humour font partie intégrante de sa pratique, qu'il décline sur des formats de tailles variables, souvent choisis en fonction du budget mis à sa disposition par les lieux qui l'invitent. De la carte postale à la grande toile, la matière s'invite en couches « croutiques ». | P.M.

- 32 Tiphaine Calmettes, *Sympathie, contagion et similitude*, 2019, Grès chamotté. Courtesy de l'artiste.

Les pièces en terre cuite de Tiphaine Calmettes, produites dans le cadre de *Sympathie, contagion et similitude* (2019), un projet en trois temps constitué d'un ensemble de vaisselle/ex-votos en grès, une table ronde/repas et d'une performance, sont destinées à contenir des aliments lors de repas collectifs. L'artiste a initié une recherche autour du repas en tant que forme performative pour réfléchir à nos modes alimentaires, l'interdépendance que nous entretenons avec les espèces végétales et animales

dans la satisfaction des besoins nutritifs, et la dimension conviviale qu'ils induisent — les besoins alimentaires sont considérés comme moteur de l'organisation en société et de la modification du paysage. Ces contenants anthropomorphes peuvent également susciter des discussions par leur activation de par leurs formes et matériaux, la manière dont ils ont été fabriqués et le soin qu'ils exigent dans leur manipulation, et sont ainsi vecteurs de sens pour l'artiste. Le repas est donc pensé par Tiphaine Calmettes comme une occasion de rassemblement pour analyser ensemble notre manière de nous relier au monde et la manière dont nous pouvons revisiter et réinventer nos usages. | S.M.

- 33 Estefanía Peñafiel Loaiza, de la série *measuring silences*, 2020, Matériaux divers. Courtesy de l'artiste.

La proposition d'Estefanía Peñafiel Loaiza se compose d'une boîte en bois contenant une sélection de photographies de la série *measuring silences* (mesurant les silences) ainsi qu'un certain nombre d'objets mis en scène pour réaliser les images. | P.M.

« Juste avant le confinement, une maison d'édition britannique m'a invitée à concevoir une proposition artistique pour accompagner la réédition d'un essai de la critique littéraire Gayatri Chakravorty Spivak intitulé *Can The Subaltern Speak?*. J'ai commencé ainsi à réaliser une nouvelle série photo que j'ai nommée *measuring silences*, et qui résulte d'une combinaison entre les recherches que j'ai menées autour du texte et l'ambiance particulière de l'enfermement dans mon atelier. Au cours des deux mois de confinement, j'ai donc réalisé une centaine de photographies sur une table blanche de 75 x 75 cm. Pour les compositions, j'ai employé des éléments de toute sorte que j'avais conservés dans mon atelier : des jouets, des morceaux de miroirs, des pierres, des coquilles, des outils divers, des images et coupures de presse... » Estefanía Peñafiel Loaiza

- 34 Nelson Pernisco, *L'Éternité par les astres*, 2020, Contreplaqué bakelisé. Courtesy de l'artiste.

Cofondateur du collectif *Wonder* qui occupe et convertit en artist-run space de larges complexes industriels désaffectés de la périphérie parisienne, Nelson Pernisco explore dans une partie de son travail les questions de précarité et de nomadisme auxquelles sont confrontées de nombreux jeunes artistes. Il s'intéresse aussi à l'architecture brutaliste qui définit souvent les marges urbaines. En 2015, il réalise la sculpture monumentale *Bunker C.A.A.O.U.* qui reprend les lignes et les volumes d'un ouvrage militaire mais réalisée en contreplaqué bakelisé, le matériau servant à réaliser les bandes de coffrage pour le coulage du béton. Pour l'artiste, cette œuvre porte ainsi en elle la promesse de pouvoir se créer un bunker — un espace de refuge — n'importe où. Réalisée spécifiquement pour l'exposition, *L'Éternité par les astres* utilise le même matériau pour figurer une fusée volontairement schématisée comme un dessin d'enfant. La fusée, autre motif évoquant le refuge, est aussi envisagée comme un moyen d'échapper à l'effondrement à venir sur une Terre condamnée au chaos. L'œuvre emprunte son titre au célèbre essai (1872) dans lequel le révolutionnaire Auguste Blanqui — alors emprisonné à la fin de sa vie — livre une vision cosmologique où il pense à la fois l'éternité au moyen de l'une des premières définitions modernes du multivers et l'impossibilité du progrès quand : « [...] tout ce qu'on aurait pu être ici-bas, on l'est quelque part ailleurs. » La fusée de Nelson Pernisco — échouée sur le flanc comme après un atterrissage de fortune — ne serait donc plus la promesse d'un avenir meilleur mais celle d'un perpétuel retour. | J.D.F.

- 35 Shimabuku, *Stone on my Table*, 2020, Impression numérique. Courtesy de l'artiste et galerie Air de Paris.

Plus jeune, Shimabuku souhaitait devenir poète ou guide touristique. Persuadé que l'art ne doit pas à tout prix créer des œuvres mais plutôt susciter des rencontres, l'artiste arrive à combiner ses deux vocations. Dès lors, le style ou le médium importe peu dans l'objet fini, l'objectif étant de connecter les êtres. L'artiste invite le public à s'engager dans des « situations » qui, racontées à d'autres personnes, deviennent fables, récits, histoires et peut-être même des événements. Mû d'une empathie profonde avec

son environnement, le travail de Shimabuku se déploie au travers d'idées simples et visuelles. Meticuleusement réalisées et documentées, ses œuvres — sculptures, écrits, photographies, vidéos et performances, articulées ensemble ou séparément — donnent à lire et à voir les modalités de leur conception et révèlent la part importante laissée au hasard tout en étant traversées par la question du vivant et une certaine forme d'animisme. Invité en 2018 à montrer son travail au Crédac, Shimabuku avait déployé un univers sensible et poétique en lien avec l'environnement du centre d'art. *Stone on my Table* s'inscrit dans cet univers poétique. Un simple galet aux motifs concentriques est posé sur la table de travail de l'artiste et photographié au moment où la lumière est juste puis envoyée d'Okinawa à Ivry. Il nous renvoie à nos propres états contemplatifs. | J.D.F.

36 Anne Bourse, *Wish July is still up so August can come soon*, 2020, Café, champagne, encre et crayon sur soie. Courtesy de l'artiste.

Anne Bourse a pour habitude de dessiner sur tous types de papiers, y mêlant impression, stylo, dessin, reproduction et écriture, au travers de références artistiques et littéraires, mais aussi ses propres fictions. Sa pratique de dessinatrice évolue sur d'autres supports, tels les tissus. En cela, les pièces textiles deviennent des dessins, des vêtements ou des matelas, à la fois objets et ébauches. La pièce présentée ici est une nappe de soie fine et satinée sur laquelle Anne Bourse vient dessiner des rayures, un motif de nappe traditionnel, et les remplir directement à main levée avec encres et crayons. La nappe est mise en scène sur une table de cuisine, comme une projection de l'espace domestique dans l'exposition. Elle matérialise l'idée de la nappe, de son histoire et son usure, trouée et tâchée de café, de champagne, mais reste pourtant fictionnelle. La soie n'est pas un tissu habituellement utilisé pour fabriquer une nappe ; elle est glissante, fine, précieuse, flottante et intermédiaire entre la table et les objets qu'elle doit supporter. De la même façon, le temps de confection et de coloration de la pièce renvoie à un temps concentré sur lui-même, en apesanteur, comme l'été que l'artiste affectionne tout particulièrement et qui le mentionne dans son titre tel un souhait de suspendre ce temps de création estivale. | L.O.

37 Ethan Assouline, *Disparaître (J et moi)*, 2020, Plastique, métal. Courtesy de l'artiste.

Ethan Assouline publie la revue *Disparaître* qui étudie et critique la ville moderne et le monde du travail. Sa réflexion se porte sur la ville, le foyer, le confort, la spéculation, l'exclusion. L'artiste construit des espaces physiques et mentaux pour se cacher, ou « faire un pas de côté pour réfléchir à la manière dont on peut agir sur ce monde ». Les pièces qu'il assemble sont lissées par une couche de blanc qui efface les traces et leur donne un aspect un peu générique, renforçant l'inconfort ressenti devant ce décor. | J.L.

« Ces petits refuges sont autant des lieux à remplir que des lieux abandonnés. Cette pièce fait partie d'un ensemble de maquettes de cafétérias vides où l'on viendrait déjeuner seul. Veillent au-dessus un couple d'oiseaux, qui fait autant geste décoratif qu'idée d'un jeune couple qui cherche à s'installer, se faire une place dans un lieu qu'on aurait déserté. Ces oiseaux sont associés à différents éléments (le nœud, les fleurs, la fausse tapisserie, les meubles) qui se réfèrent à la décoration, l'ornement, l'ameublement, mais qui forment un ensemble assez austère, triste et peu accueillant. Une petite ruine figée par l'échec de différentes grandes fausses idées qu'on lui aurait collé dessus, celle d'une existence préconstruite du bonheur, du Vivre ensemble, de la confiance en l'avenir. Au final c'est un espace tout sec et désincarné qui essaye de résister, d'exister encore un peu. » Ethan Assouline

38 Gyan Panchal, *L'Épi*, 2020, Jouet, résine. Courtesy de l'artiste et galerie Marcelle Alix, Paris.

À l'origine du travail de sculpture de Gyan Panchal on retrouve son intérêt pour les matériaux industriels — notamment le polystyrène — qu'il retravaille avec un ensemble de techniques

mécaniques ou chimiques. Depuis quelques années, et son installation dans un contexte rural, il intègre dans ses sculptures des objets utilitaires abandonnés qu'il collecte dans le paysage ou dans son environnement quotidien. Des fragments de jouets et autres aliments factices font également leur apparition dans des pièces récentes de l'artiste. Brisés, dysfonctionnels, marqués par le temps, ils deviennent pour Gyan Panchal des formes purement sculpturales qu'il combine avec d'autres éléments ou qu'il vient retravailler. C'est le cas pour *L'Épi*, que Gyan Panchal décrit de la manière suivante : « Il s'agit d'un reste de jouet, d'une dinette, d'une grappe de raisins factice, sans raisins, où ne subsiste que la rafle, résinée, presque gelée. On aurait mangé tous les raisins, on aurait plus rien à manger. On dirait que ça s'appelle un épi, malgré tout. » | J.D.F.

39 Victor Yudaev, *Table d'écriture*, 2020, Plâtre, porcelaine, aluminium. Courtesy de l'artiste.

Victor Yudaev réalise des sculptures et installations fantastiques et surréalistes aux effets théâtraux inspirés de la mythologie antique et la dramaturgie. Il opère ainsi une analogie entre le travail de l'écriture et celui de la sculpture. Le visiteur (ou lecteur) est invité à entrer dans la logique spatiale des objets précisément disposés et à étudier la façon dont ceux-ci se combinent pour former des phrases. | J.L.

« Je me souviens bien ma première table de travail : deux tréteaux, une planche dessus. Depuis j'ai connu maintes tables, tantôt, c'est moi qui les ai fabriquées, tantôt, j'ai les adoptées. Au début, les choses sont bien rangées : des outils dans une servante d'atelier, des livres sur une table de chevet, une table d'architecte, une table d'écriture, une table à manger, toujours des tréteaux. Chez moi, je déambule d'une table à l'autre, comme un boulimique rôde dans un supermarché. À un moment identifiable, des choses commencent à remuer, elles s'approchent, elles s'entremêlent, elles veulent se faire ressentir, elles cherchent la compagnie. Alors, la servante devient la table de bistro, des outils se trouveront sur la table de chevet, la table à manger sera chargée de livres. Il apparaît certain que les choses se déplacent toutes seules pendant que je dors. Le matin, j'agence des choses, je les remets en ordre. Avec la main. Tout commence avec la main. La Main est une première œuvre d'art qui distingue les humains des animaux, dans la mesure de la différence entre la patte et la main. La main qui tient la plume. La personne qui peint (peintre ?) est aussi loin que d'un pinceau. » Victor Yudaev

40 Pierre Ardouvin, *Petit monument éphémère, la grande roue et les amis*, 2020, Assemblage d'objets, guirlande lumineuse. Courtesy de l'artiste et galerie Praz-Delavallade, Paris.

Depuis les années 1990, Pierre Ardouvin développe une réflexion sur la culture du spectacle, la mémoire des utopies de l'émancipation issues des années 1960, à la lisière entre représentation fidèle du réel et vision du monde en carton-pâte où se mêlent joie, magie *cheap*, et nostalgie. Réalisée durant son confinement dans la Drôme où il était privé d'atelier, avec des objets récoltés dans son entourage immédiat, la série de *petits monuments éphémères* est aussi enfantine que mystérieuse. Le contexte anxieux de la pandémie contraste avec la bonne humeur des figurines et du titre, que l'on hésite à prendre au premier degré tant son travail oscille habituellement entre une sensibilité pour la poésie du quotidien et un attrait pour nos idéaux déçus. Une douce mélancolie s'empare du spectateur devant ces figurines kitsch, vedettes d'une microfête foraine qui provoque un sentiment de perte de l'enfance. La fête est-elle finie ? Elle semble plutôt s'éterniser puisque les lumières sont allumées en permanence, et le lapin culbuto et son ami le chien affichent un sourire figé et béat. Pierre Ardouvin dresse ici le décor d'un monde d'illusions dérisoires, une image du bonheur permanent. | J.L.

SALLE 3 TABLES 41 → 50

41 Aurélien Froment, *Le Ventriloquiste*, 2020, Vidéo, 2 min.
Courtesy galerie Marcelle Alix, Paris.

Le travail d'Aurélien Froment se développe via une diversité de médias (photographie, installation vidéo, sculpture). La mémoire collective du cinéma et la pratique du montage jalonnent son œuvre. Par la réécriture et les manipulations visuelles et sonores, il explore de façon poétique le pouvoir sémantique des images et interroge le regard du public. Aurélien Froment a choisi un extrait du film *Lenny* (1974) de Bob Fosse, dans lequel Dustin Hoffman incarne Lenny Bruce (1925-1966), considéré comme l'un des plus grands comiques américains de par ses talents d'improvisation. La scène montre la dérive pathétique du comique qui se devine lorsqu'il ne fait plus rire personne. Pour son doublage, Aurélien Froment nous entraîne dans un jeu de l'esprit complexe en superposant plusieurs langues (français, anglais, allemand, italien et espagnol) pas toujours simultanées, qui rendent inaudibles les paroles de l'acteur, ajoutant un trouble au malaise de la scène originale. L'ajout du suffixe « -quiste » au mot-titre ventriloque joue du mélange des langues, comme le *franglais*. La confusion grandit au visionnage puisque l'on découvre qu'il ne s'agit pas d'un numéro de ventriloque dans la mesure où il n'y a pas de marionnette. Cherchant une scène de monologue dans sa collection de films, Aurélien Froment a aussi trouvé dans ce passage la présence des spectateurs qui permet d'exagérer l'écart entre les efforts, les gesticulations et la bouche de l'un — dont jaillissent toutes ces langues — et les oreilles des autres, qui n'y prêtent aucune attention. | J.L.

42 Kapwani Kiwanga, *Mantle*, 2020, Photographie C-print, acier, peinture époxy, miroir sans tain, tissu.
Courtesy de l'artiste.

L'installation proposée par Kapwani Kiwanga est un assemblage de divers matériaux — échantillons, tests de matières — se trouvant dans son atelier lors du confinement ; ils composent un ensemble abstrait d'objets pourtant familiers. Ces matériaux sont le fruit de plusieurs années de réflexions et d'études et nourrissent depuis lors le travail de Kapwani Kiwanga. De ce fait, ils citent un certain nombre de ses productions récentes, telles que son exposition *Safe Passage* au MIT dans le Massachusset (2019) ou *Counter-Illumination* (2020), dont la photographie montrée au Crédac est un détail. Le miroir sans tain et la photographie du store vénitien, appelé aussi jalousie, questionnent les notions d'identité et d'opacité, d'anonymat, de protection, de surveillance, le droit d'être vu et celui de ne pas l'être. Généralement utilisés pour occulter et donner l'illusion d'intimité, ils révèlent pourtant et permettent le contrôle et l'observation lorsque l'on se place de l'autre côté. L'aspect du morceau de tissu argenté s'apparente également au miroir. Son titre *Mantle* (manteau) souligne l'idée de couverture, de camouflage, de dissimulation, questionnements chers à la démarche de l'artiste. | P.M.

43 Roxane Borujerdi, *Vase, dessins, modules*, 2020, Aquarelle sur papier, acrylique sur bois, céramique.
Courtesy de l'artiste.

Le travail de Roxane Borujerdi se développe à travers différents médiums avec une cohérence intrinsèque au développement de ses recherches. Les motifs, les couleurs et leurs agencements transitent d'un support à l'autre tout en faisant évoluer leur statut. Vases, modules et pièces en bois, davantage que leur fonction utilitaire ou décorative, c'est leur potentiel performatif qu'explore l'artiste. | M.P.

« Pour ma contribution à *La vie des tables*, j'agence trois séries de pièces qui expriment la contraction particulière des modalités de mon travail durant ces derniers mois. Membre d'une série éponyme, le vase est la dernière pièce en céramique que j'ai pu produire avant l'interruption des activités de l'atelier dans lequel je pratique la céramique. Après l'avoir récupéré début juin, je l'ai spontanément agencé avec un module d'angle en bois peint,

élément d'une pièce plus ancienne (*Pushu Futuro*, 2011), que la fermeture successive des galeries Lucile Corty puis Emmanuel Hervé, qui l'avaient stockée tour à tour, m'a amenée à rapatrier, au même moment, dans l'espace de mon atelier. Sur deux autres des huit modules que compte originairement *Pushu Futuro*, j'appose, verticalement pour l'un et horizontalement pour l'autre, deux dessins à l'aquarelle issus de la série *Sans titre (fougère)*, dont j'ai commencé la réalisation pendant le confinement et que je poursuis actuellement. Des feuilles de fougère, cueillies dans les espaces de ville et de campagne que j'ai sillonnés de début juin à mi-août, sont parties prenantes de la réalisation de ces dessins, à titre de pochoirs ou de tampons. De cette présence végétale dans le dessin à celle des branches d'eucalyptus séchées qui sont placées dans mon vase s'impose ainsi une sorte de ligne organique, qui déjoue, au prisme essentiel de la couleur et sur la scène de la table, la frontière du beau et du décoratif. » Roxane Borujerdi

44 Charlotte Moth, *placements*, 2020, Miroir, feutre, carton.
Courtesy galerie Marcelle Alix, Paris.

Le travail de Charlotte Moth est intrinsèquement lié à la manière dont elle le présente. Les éléments qui composent ses œuvres, photographies, mains sculptées tenant des ustensiles du quotidien, ou objets collectés comme c'est le cas ici, sont mis en avant par un dispositif faisant partie intégrante de l'œuvre.

Pour *La vie des tables*, c'est par un glissement progressif de la planéité au volume que l'artiste incorpore l'environnement à son travail : le miroir teinté posé à plat sur la table devient comme un socle qui déploie sa profondeur et dédouble avec nostalgie la boîte et la feuille qui y sont placées. La boîte en carton collectée par l'artiste et la feuille en tissu achetée dans un magasin d'accessoires théâtraux s'empilent et esquissent une structure dont les proportions la font passer de l'horizontalité à la verticalité, d'une vision d'ensemble qui se meut dans le reflet doré, au plan resserré sur les détails de cette feuille artificielle. L'acte de dresser un objet est le premier geste sculptural. Charlotte Moth, ici, déploie de minuscules efforts pour faire tenir debout une feuille souple et rejoue les modalités de présentation propres au dispositif muséographique en y introduisant une part d'illusion volontairement ostentatoire. Dans ses *placements*, tout est méticuleusement disposé, positionné, arrangé. | M.P.

45 Ali Cherri, *La Mort dans l'âme*, 2020, Aquarelle et graphite sur papier, oiseau naturalisé, épingles à piquer.
Courtesy de l'artiste et galerie Imane Farès, Paris.

Dans son travail, Ali Cherri s'interroge notamment sur la façon dont les musées ou d'autres institutions transforment objets ou fragments du vivant en autant d'artefacts et de spécimens. Il explore ces moments de bascule sémantique où la nature devient objet scientifique, « cet interstice entre le vivant et le mort, entre le pétrifié et l'organique » (Adrien Siberchicot, « Tous, des sang-mêlés » ; livret vert, p.20 ; MAC VAL, 2017.). L'oiseau — en particulier l'oiseau naturalisé — est un motif qui revient fréquemment dans ces installations. Dans *La mort dans l'âme*, Ali Cherri épingle sur un bureau à mi-chemin entre la table d'artiste et celle du naturaliste, un spécimen naturalisé et une série d'aquarelles d'oiseaux réalisées pendant le confinement. Contrairement aux peintres d'oiseaux — dont le plus célèbre est sans doute Jean-Jacques Audubon au début du XIX^e siècle — Ali Cherri n'essaie pas de redonner aux volatiles l'apparence d'individus « en vie » dans leur habitat naturel. Il réalise des portraits — rapidement esquissés dans des tons vifs ou plus sourds — de spécimens d'étude simplement « mis en peau » selon la technique de taxidermie qui permet le stockage dans les zoothèques des muséums de séries qui ne sont pas destinées à la présentation au public. Ces images, où l'on retrouve représentées par endroit diverses étiquettes d'identification, qui accentuent encore la réification de ces spécimens, viennent perturber notre imaginaire collectif. L'oiseau, symbole par excellence d'élévation et de liberté est ici réduit à l'état de dépouille pesante. La mort de l'oiseau, quasiment invisible à grande échelle dans la nature, est ici donnée à voir non pas comme une fin ou un effacement mais comme un glissement, un changement d'état. | J.D.F.

46 Paul Maheke, *L'Œil du diable*, 2020, Céramique, métal, et corail sec. Courtesy de l'artiste et galerie Sultana, Paris.

Le corpus des œuvres de Paul Maheke comprend installations, son et vidéo, mais en tant que danseur autodidacte, la performance domine son travail. Le corps, la quête de l'identité et de la mémoire sont les thèmes qui se retrouvent au travers de ces médiums variés. Pour répondre à l'invitation du Crédac et ses modalités d'envoi et de dimensions, l'artiste a choisi de présenter une collection d'objets rapportés de séjours à l'étranger qui à eux seuls cristallisent les souvenirs d'un voyage. | P.M.

« L'œil du diable rassemble trois objets venus (un bol en céramique émaillée, un œil en porcelaine et un morceau de corail mort). Ils viennent de trois territoires / pays différents, deux îles et un désert: Montréal, Mayotte et le Maroc. L'un m'a été offert, un autre a été acheté et le dernier a été glané. Certains m'ont suivi sur plusieurs années, d'autres ne m'ont accompagné que depuis quelques mois. Ils sont tous les trois chargés de l'énergie de différents souvenirs dont j'ai plus ou moins envie de garder la trace. L'œil du diable est aussi un abysse. » Paul Maheke

47 Soraya Rhofir, *Les Deux Sexes*, 2020, Matériaux divers. Courtesy de l'artiste.

Soraya Rhofir conçoit des collages et des mises en scène d'images entre le format A4 et l'installation *in situ* où les images semblent chercher une épaisseur et tendre vers le volume. La composition *Les Deux Sexes* est constituée d'éléments légers, en tissu, pliables, pensés pour se déployer aisément de la 2^e à la 3^e dimension. Cette caractéristique découle d'une recherche de sculptures compactes, notamment gonflables, imaginées lors d'une résidence en Nouvelle-Zélande; également d'une recherche plus récente sur les housses, couvre-chefs et charlottes à bol, dans une sorte d'amalgame entre contraception, contamination et protections domestiques, que l'artiste imaginerait défiler dans un catalogue virtuel de « Redoute intérieure ».

Le volcan en papier alvéolaire, désastre portatif ready-made, est un accessoire conçu pour orner le centre d'une table lors d'une occasion qui reste à déterminer. Il évoque pour Soraya Rhofir un épisode de la série de science-fiction *V*, le seul où les protagonistes arborent des tenues de cocktail. La célébration du Ramalon, organisée au pied d'un volcan décoratif, prévoit le sacrifice du plus jeune officier du vaisseau mère.

Les deux sexes auxquels le titre de la composition fait référence, se baladent avec une certaine naïveté sur ce chemin de table au-dessus duquel plane une menace, mais qui reste néanmoins festif. | S.M.

48 Mathis Collins, *Dopamine*, 2020, Tilleul, teinte à bois, vernis, verre, papier. Courtesy de l'artiste et galerie Crèvecoeur, Paris.

Dopamine est un autoportrait caricatural de Mathis Collins. Ce masque sculpté dans une planche fine de tilleul, fait référence aux jeux forains de passe-boules consistant à lancer des balles dans les bouches béantes de figures qui peuvent être des caricatures de personnages politiques, pour le plaisir de les faire taire. Cet autoportrait s'inscrit à la suite de la construction d'un passe-boules collectif que l'artiste avait coordonné à Lafayette Anticipations en 2018. Ici, Mathis Collins se représente « solitaire et alcoolisé », sous des traits grotesques rappelant la figure ambivalente de Polichinelle dont le rôle divertissant semble à la fois s'opposer au pouvoir et en appuyer l'emprise. Elle est ici comme un double de l'artiste et sa possible instrumentalisation politique, que Mathis Collins offre à un potentiel renversement par le spectateur, par un équilibre précaire qui rappelle le jeu de massacre. Par les techniques artisanales, l'esthétique populaire, et les formes vernaculaires, la pratique de Mathis Collins s'inscrit dans la culture populaire carnavalesque et se réfère aux formes libéralisées de spectacle après la chute de l'Ancien Régime, où la critique du pouvoir par la satire est une forme d'expression de liberté et de résistance. | S.M.

49 Simon Boudvin, *Bote-chu & Sèllatte*, 2020, Documents de recherche. Courtesy de l'artiste.

Simon Boudvin pratique un art de la recherche, de la photographie et de la sculpture souvent prétexte au déploiement de rencontres et à l'exploration d'un contexte géographique et historique. C'est à l'occasion d'une recherche iconographique que l'artiste remarque l'usage du même modèle de tabouret dans les œuvres des peintres flamands Pieter Brueghel, père et fils. Il explore ensuite les modèles de tabourets pouvant exister et l'élaboration d'une typologie en fonction de la forme de l'assise, du nombre de pieds et de leur disposition. Un dispositif et un tableau répertoriant une multitude de possibilités donnent l'ampleur des potentielles créations et fait écho aux pratiques combinatoires développées par les artistes Donald Judd ou Sol Lewitt. Le modèle le plus élémentaire et rudimentaire avec une assise ronde harnachée aux hanches et un seul pied trouve son utilité dans la traite des vaches, pour laquelle les éleveurs devaient pouvoir se déplacer les mains libres et s'asseoir sur un sol souvent irrégulier. L'enquête mène l'artiste sur la trace du bote-chu jurassien avec la volonté d'ancrer son travail dans un territoire. Simon Boudvin arpente ainsi le vallon de Saint-Imier à la recherche de tabourets à photographier. La particularité de l'activité paysanne de cette région ouvre à l'idéologie anarchiste et aux prémisses de la Fédération jurassienne. Les fermiers du vallon, pour vendre leur production agricole aussi bien que pour prendre part à la réalisation de pièces pour les manufactures horlogères, s'organisent en coopératives. Les théories anarchistes ont ainsi pu prendre corps dans ce territoire grâce aux modalités de production mises en place par les paysans. | M.P.

50 Morgan Courtois, *Aubervilliers*, 2020, Flacon en verre, parfum *Aubervilliers*. Courtesy de l'artiste et galerie Balice Hertling, Paris.

Aubervilliers est un parfum que Morgan Courtois a conçu à partir d'odeurs captées lors d'une marche quotidienne pendant le printemps entre la station de métro Quatre Chemins et son atelier, dessinant un paysage olfactif de la ville. Au fil de la dérive, la formule *cut-up* se compose d'odeurs citadines de goudron, de lavomatic, de café et de shit, auxquelles se mêlent des effluves de paulownias en fleurs, de vodka, et une touche luxueuse de *Bois d'argent* de Maison Christian Dior. L'artiste, qui se définit comme un « nez commun », y agrège des compositions préexistantes de sa création, tel un accord d'haleine, ou une reconstitution de tabac froid de fond de sac. Le contenant est le palimpseste d'un flacon de parfum bon marché, *Rivière d'amour*, dont il recompose le packaging avec un mix de typographies du Métro, de Marlboro, et de la vodka Poliakov, dans un souci de complétude marketing — une œuvre vidéo dédiée est en cours de production. Dès sa première exposition personnelle, Morgan Courtois s'est appuyé sur l'impression olfactive comme fil conducteur, qui a donné naissance à une composition réalisée avec un parfumeur. Évoquant la sécheresse de l'été et les champs brûlés, elle s'intitule *Rouge Paupière* en référence à cette couleur perçue à travers la chair irradiée par la lumière du soleil. | S.M.

BIOGRAPHIES

| | | |
|---|--|----------|
| A | Achour Boris, né en 1966 à Marseille ; vit et travaille à Paris, France. | TABLE 3 |
| | Ardouvin Pierre, né en 1955 à Crest ; vit et travaille à Paris, France. | TABLE 40 |
| | Assouline Ethan, né en 1994 à Paris ; travaille à Saint-Denis, France. | TABLE 37 |
| | Ávila Forero Marcos, né en 1983 à Paris, France ; vit et travaille entre Paris, France et Bogotá, Colombie. | TABLE 8 |
| | Awada Nour, née en 1985 à Beyrouth, Liban ; vit et travaille à Aubervilliers, France | TABLE 20 |
| B | Barto Eva, née en 1987 à Nantes ; vit et travaille à Paris, France. | TABLE 29 |
| | Baudart Éric, né en 1972 à Saint-Cloud ; vit et travaille à Paris, France. | TABLE 11 |
| | Bock Katinka, née en 1976 à Francfort-sur-le-Main, Allemagne ; vit et travaille à Paris, France. | TABLE 24 |
| | Borujerdi Roxane, née en 1981 à Paris ; vit et travaille à Paris, France. | TABLE 43 |
| | Boudvin Simon, né en 1979 au Mans ; vit et travaille à Bagnolet, France. | TABLE 49 |
| | Bourse Anne, née en 1982 à Lyon ; vit et travaille à Paris. | TABLE 36 |
| | Bouteille Flora, née à Rodez en 1993 ; vit et travaille à Paris, France. | TABLE 4 |
| | Calmettes Tiphaine, née en 1988 à Ivry-sur-Seine ; vit et travaille en France. | TABLE 32 |
| C | Canesson Corentin, né en 1988 à Brest ; vit et travaille à Paris, France. | TABLE 31 |
| | Cherri Ali, né en 1976 à Beyrouth, Liban ; vit et travaille entre Beyrouth et Paris, France. | TABLE 45 |
| | Choisne Gaëlle, née en 1985 à Cherbourg, France ; vit et travaille entre Amsterdam, Pays-Bas et Paris, France. | TABLE 9 |
| | Coindet Delphine, née en 1969 à Albertville, France ; vit et travaille à Lausanne, Suisse. | TABLE 6 |
| | Collins Mathis, né en 1986 à Paris ; vit à Paris et travaille à Villejuif, France. | TABLE 48 |
| | Courtois Morgan, né en 1988 à Abbeville ; vit et travaille à Aubervilliers, France. | TABLE 50 |
| | Dedobbeleer Koenraad, né en 1975 à Halle ; vit et travaille à Bruxelles, Belgique. | TABLE 21 |
| | Echard Mimosa, née en 1986 à Paris ; vit et travaille à Paris, France. | TABLE 19 |
| F | Froment Aurélien, né en 1976 à Angers, France ; vit et travaille à Édimbourg, Écosse. | TABLE 41 |

| | | |
|---|---|----------|
| G | Ghesquière Dominique, née en 1953 à Pensacola, Floride, États-Unis; vit et travaille à Rueil Malmaison, France. | TABLE 27 |
| H | Hervé Louise & Maillet Clovis, né·e·s en 1981 en France; vivent et travaillent à Paris, France. | TABLE 10 |
| | Hicks Sheila, née en 1934 à Hastings, Nebraska, États-Unis; vit et travaille à Paris, France. | TABLE 18 |
| J | Jotta Ana, née en 1946 à Lisbonne; vit et travaille à Lisbonne, Portugal. | TABLE 1 |
| | Joumard Véronique, née en 1964 à Grenoble; vit et travaille à Paris, France. | TABLE 17 |
| K | Kiösk: Aupetit Elsa, née en 1988 à Tassin-la-Demi-Lune & Martin Plagnol, né en 1987 à Paris; vivent et travaillent à Paris, France. | TABLE 5 |
| | Kiwanga Kapwani, née en 1978 à Hamilton, Ontario, Canada; vit et travaille à Paris, France. | TABLE 42 |
| L | Loppin Jonathan, né en 1977 à Château-Thierry; vit et travaille à Rouen et Paris, France. | TABLE 12 |
| M | Magor Liz, née en 1948 à Winnipeg; vit et travaille à Vancouver, Canada. | TABLE 23 |
| | Maheke Paul, né en 1985 à Brive-la-Gaillarde, France; vit et travaille à Londres, Angleterre. | TABLE 46 |
| | Moth Charlotte, née en 1978 à Carshalton, Angleterre; vit et travaille à Paris, France. | TABLE 44 |
| P | Panchal Gyan, né en 1973 à Paris; vit et travaille à Faux-la-Montagne, Creuse, France. | TABLE 38 |
| | Peñafiel Loiza Estefanía, née en 1978 à Quito, Équateur; vit et travaille à Paris, France. | TABLE 33 |
| | Pernisco Nelson, né en 1993 à Paris; vit et travaille en région parisienne, France. | TABLE 34 |
| Q | De Quillacq Jean-Charles, né en 1979 à Parthenay; vit et travaille entre Zurich, Suisse et Sussac, Limousin, France. | TABLE 16 |
| R | Reip Hugues, né en 1964 à Cannes; vit et travaille à Paris, France. | TABLE 14 |
| | Rhofir Soraya, née en 1981 à Paris; vit et travaille à Paris, France. | TABLE 47 |
| | La Ribot, née en 1962 à Madrid, Espagne; vit et travaille à Genève, Suisse. | TABLE 13 |
| S | Šarčević Bojan, né en 1974 à Belgrade, Serbie; vit et travaille entre Bâle, Suisse et Paris, France. | TABLE 22 |
| | Satorre Jorge, né en 1979 à Mexico, Mexique; vit et travaille à Paris, France. | TABLE 2 |
| | Shimabuku, né en 1969 à Kobé; vit et travaille sur l'île d'Okinawa, Japon. | TABLE 35 |
| | Soulier Noé, né en 1987 à Paris; vit et travaille à Paris, France. | TABLE 28 |

| | | |
|---|---|----------|
| T | Teurlai Thomas, né en 1988 à Meaux; vit et travaille en France. | TABLE 30 |
| | Tritz Sarah, née en 1980 à Fontenay-aux-Roses; vit et travaille à Paris, France. | TABLE 7 |
| | Tropa Francisco, né en 1968 à Lisbonne; vit et travaille à Lisbonne, Portugal. | TABLE 25 |
| Y | Yudaev Victor, né en 1984 à Moscou, Russie; vit et travaille à Marseille, France. | TABLE 39 |
| Z | Zarka Raphaël, né en 1977 à Montpellier; vit et travaille à Paris, France. | TABLE 15 |

LE CRÉDAC