

REWIND

DAN COLEN,
CLEA COUDSI
ET ERIC HERBIN,
GABRIEL DESPLANQUE,
XAVIER GAUTIER,
ROBERT F. HAMMERSTIEL,
BERTRAND LAVIER,
FABIEN MÉRILLE,
MOIRA RICCI,
JAN VERCRUYSSSE,
JOHN WOOD
ET PAUL HARRISON

-
CURATEURS:
LAURENT FIEVET
ET SILVIA GUERRA
POUR LAB'DEL

-
5 JUIN - 5 SEPTEMBRE 2010
MAISON
DE LA VACHE QUI RIT,
LONS-LE-SAUNIER

p. 6

Laurent Fiévet | fr.

TOUS LES MATINS DU MONDE

p. 14

Silvia Guerra | fr.

NEVERMORE! RETOUR AU JAMAIS PLUS

p. 16

Inês Moreira et Diogo Matos | fr.

A-MAZE-D BY BRICKS

p. 18

Les artistes

PHOTOS

p. 32

Rui Costa | fr.

LE PETIT GARÇON QUI VOULAIT...

p. 34

Heman Chong | fr.

(VISIONS) DISTANTES

p. 35

Florence Pazzottu | fr.

L'IDENTIQUE ET SON OMBRE QU'UN CHANT DÉCHIRE

p. 41

Bruno Gibert | fr.

TOUS CANARDS

p. 45

Laurent Fiévet | en.

EACH DAY DAWNS BUT ONCE

p. 53

Silvia Guerra | en.

RETURN TO NEVERMORE!

p. 55

Inês Moreira and Diogo Matos | en.

A-MAZE-D BY BRICKS

p. 57

Rui Costa | en.

THE BOY WHO WANTED...

p. 59

Heman Chong | en.

DISTANT (VISIONS)

p. 60

Florence Pazzottu | en.

THE SAME AND HIS SHADOW, TORN APART BY A SONG

p. 66

Bruno Gibert | en.

ALL DUCKS

p. 68

Audrey Illouz | fr. | en.

NOTICES ARTISTES

TOUS LES MATINS DU MONDE

Laurent Fiévet

Tous les matins du monde seraient, dit-on, sans retour. Dans l'esprit des adultes que nombre d'entre nous prétendent être devenus, l'état d'enfance persiste comme une sorte de paradis perdu, de jardin préservé rendu attirant par le travestissement et la reconstruction affective des souvenirs. L'art a été envisagé, par certains de ses praticiens, comme un moyen d'en restituer la teneur, ce qu'on a eu tôt fait de définir comme magie, une tentative d'en retrouver la saveur pour en faire rayonner la puissance d'émerveillement. L'ensemble des œuvres de l'exposition *Rewind* en apporte la démonstration. Empreintes de lumière, le plus souvent, elles peuvent se troubler, parfois, en raison de la nostalgie, des dénonciations et des renoncements qu'y articulent certains de leurs auteurs.

Emblèmes

L'état d'enfance s'inscrit clairement au sein des travaux rassemblés à travers l'utilisation et la représentation d'objets associés à cette période de nos vies. Les petites voitures se déplaçant sur les sections de vinyles de *Other side, Break* de Cléa Coulsi et Éric Herbin, les figurines déployées sur l'étagère de *Shelf* par John Wood et Paul Harrison, les stickers et les cubes de construction apparaissant dans les photographies de Gabriel Desplanque et l'ours en peluche baptisé *Teddy* par Bertrand Lavier en constituent quelques éléments représentatifs. L'enfance, c'est en effet déjà un univers, un territoire possédant non seulement ses codes et ses rituels, mais également un panthéon d'objets que dans l'affirmation de leur identité, les adultes écartent de leur champ par prétendu désintérêt, condescendance ou peur d'être marqués du sceau de la régression. Au mieux, ceux-ci disparaissent dans les malles et les greniers avant d'être redécouverts et confiés aux nouvelles générations, voire récupérés dans la stratégie valorisante d'une collection où des notions de prix et de rareté en déplacent la perception première, comme s'il fallait accorder à leur présence une forme de légitimation. L'art s'affranchit nécessairement de ces considérations et récupère généreusement ces motifs. Plutôt que de les enfouir sous la poussière du temps, il n'hésite pas à ébranler et remettre en mouvement ce qui engendre nos émotions ; le long travelling (engagé grâce à des raccords invisibles) quasi-ininterrompu de la caméra dans *Shelf* et les déplacements de

petites voitures sur le circuit de *Other side, Break* en portent, à leur manière, le témoignage.

Il arrive que, dans certains travaux, ces réceptacles de souvenirs se chargent d'une subjectivité plus marquée. L'objet exposé n'apparaît plus dès lors comme un emblème anonyme dans lequel chacun est susceptible de se projeter mais comme la trace concrète du passé de l'artiste qui l'a convoqué. Si ces présences peuvent prendre une forme très discrète (comme dans le cas d'un bateau, réalisé par John Wood au cours de sa jeunesse, faisant une incursion dans *Shelf*), elles peuvent jouer un rôle beaucoup plus central dans la démarche de leurs auteurs. Ainsi, ce sont ses propres dessins d'enfant que Fabien Mérelle prend le risque de se réapproprier en y ajoutant directement de nouveaux détails. Comme il le fera quelques années plus tard dans la série *Neverlands*, Xavier Gautier utilise, dans ses *Family Films*, des rushes réalisés par son père en super 8. La photographe Moira Ricci détourne dans la série *20.12.53-10.08.04* des clichés représentant sa mère à différents stades de son existence pour introduire auprès d'elle son image. Dans chacune de ces pratiques, l'œuvre produite poursuit, par adjonction, une réalisation plus ancienne, en propose un prolongement ; phagocytés, les spectres du passé rejaillissent d'autant mieux au cœur de la proposition.

Trajectoires

La restitution de l'état d'enfance emprunte souvent la forme d'un trajet, d'un mouvement de retour. Il est particulièrement sensible dans les dynamiques que déploient le montage de *Shelf* et les véhicules de l'installation *Other side, Break*. Plutôt que de privilégier un flux à rebours, une trajectoire engagée dans le sens inverse de la lecture, leurs auteurs ont préféré adopter la figure de la boucle qui, dans une approche cyclique, présente l'avantage d'induire la reprise sans nier la continuité du temps. Cette même logique est à l'œuvre dans une photographie de Gabriel Desplanque où une figure manipule un ruban noué à ses deux extrémités. Dans cette image scindée verticalement en deux pans par le montant d'une porte, l'artiste joue sur une opposition entre boucle et linéarité. Dans la partie gauche, fermée par une paroi opaque, l'organisation méthodique de stickers en rangées et en colonnes marque, selon un code

6

7

de représentation commun à la plupart des agendas et calendriers, l'idée de la succession des jours et de la fuite du temps. Dans la partie droite, plus ouverte sur la profondeur, le ruban entremêlé introduit par opposition la logique d'un parcours cyclique mais présenté comme tout aussi inextricable à en juger sa faculté à retenir prisonnières les mains du jeune homme qui cherche à l'activer et l'obstruction similaire du champ par une autre porte, refermée derrière lui.

Dans *20.12.53-10.08.04*, la figuration de Moira Ricci détermine une autre forme de circulation. En ajoutant sa présence au sein des images pour mieux renouer le lien avec une mère prématurément disparue (drame auquel renvoie directement le titre de la série), la photographe fait le choix de se représenter systématiquement en train de porter sur elle un regard de biais et non partagé. Le rapport d'échange très direct et exclusif que la figure maternelle engage le plus souvent avec le spectateur en plongeant ses yeux dans les siens par le truchement de l'objectif (conformément aux codes classiques du portrait photographique) est ainsi détourné dans un mouvement plus large qui, par jeu de relais, fait retour sur lui-même dès que l'intruse est prise en considération (le spectateur observe Moira Ricci qui regarde Madame Ricci prenant en compte le spectateur observant Moira Ricci et ainsi de suite). Ce tourbillon régénérateur contribue à brouiller les contours de l'espace-temps et dynamiser le cadre de la représentation.

L'œuvre chercherait ainsi à faire retour et dans cette tentative au résultat bien incertain, on comprend d'autant mieux que le personnage d'*E.T.* l'extra-terrestre, référence commune aux travaux de Fabien Mérelle et de Xavier Gautier, acquiert un statut particulier. Apparaissant, chez l'un sous la forme d'une silhouette rajoutée à l'encre noire dans la partie supérieure d'un dessin, partageant, avec l'autre, la distribution d'un de ses *Family Films*, le personnage de Spielberg s'impose, bien au-delà de l'émerveillement qu'il a suscité chez des générations entières de spectateurs, comme une figure résumant cette démarche à travers son combat à retrouver le chemin de la planète dont il s'est imprudemment écarté. *E.T. phone home!*

Jeux

Le jeu est souvent utilisé par les plasticiens dans le même objectif d'un retour. Occupant dans les différents travaux rassemblés une place évidente, qu'elle soit centrale (comme chez Bertrand Lavier et Robert F. Hammerstiel), marquée (comme en témoigne ses apparitions récurrentes dans *Shelf*) ou plus marginale (comme dans les *Family Films* de Xavier Gautier), le jouet semble moins y avoir valeur d'attribut que moyen d'effectuer un parcours. Pour Gabriel Desplanque, occuper l'espace de manière ludique constitue l'une des principales stratégies mises en œuvre dans ce but. Jeux et figurines y sont certes arborés comme des étendards célébrant la fraîcheur de l'enfance, comme des repoussoirs visant à refouler la morosité du quotidien, mais plus encore comme des armes destinées à éprouver la linéarité du temps. Ils entraînent un effet d'élévation qui se traduit non seulement par l'utilisation d'objets aériens (oiseaux, avions, hélicoptères) ou projetés dans le ciel (chevaux-ballons dominant la figure d'*À terre* faisant écho au Jolly Jumper gonflé à l'hélium du *Gros Luke* de Fabien Mérelle) mais également par des effets de suspension du corps ou de lévitation (rappelant celui qui affecte le *Teddy* de Bertrand Lavier) déplaçant le sens de gravité de l'image. S'envoler se révèle chez Desplanque comme le moyen le plus efficace pour rejoindre les *Neverlands* célébrés par Xavier Gautier, se délester du poids des ans afin de suivre, dans un mouvement d'ailes, un battement de temps, le sillage de Peter Pan. Si, comme dans *Il pleut*, une oie découpée dans du carton peut désigner le chemin conduisant de l'autre côté (on the *Other side* serait-on tenté d'écrire à la suite de Coulsi et Herbin) au moment où la pluie brouille les données du paysage, d'autres activités, tout aussi ludiques, peuvent conduire à un résultat similaire. Dans *Les Géométries*, l'espace est par exemple rempli par des cubes et autres volumes de construction. Sa saturation par le jeu semble avoir favorisé l'évasion de celui où de celle qui les a disposés. Où mène l'escalier représenté dans *La Piscine* ? N'induit-il pas, lui aussi un basculement par-delà un miroir glacé ?

Le jeu ébranle en effet clairement les repères. Dans la série *Camera Oscura* de Jan Vercruysse qui présente, sous forme de diptyques photographiques, un même modèle montré alternativement debout et exécutant un poirier, il constitue littéralement le pivot qui provoque le retournement. Il est de même susceptible d'entraîner, comme pour l'imprudente Alice, des changements sensibles d'échelle. Fréquente chez Gabriel Desplanque, l'intervention de figurines est ainsi mise à l'œuvre dans de nombreux travaux de l'exposition. Elle est notamment systématisée dans *Shelf*. Personnages, animaux, véhicules y font l'objet d'une miniaturisation qui a moins pour fonction d'engager avec le spectateur une forme particulière de connivence que de le conduire *ailleurs* en éprouvant sa perception et en l'entraînant dans d'autres logiques de représentation. Elle se vérifie également chez Robert F. Hammerstiel qui, pour sa série *Private Territories*, a demandé à cinq enfants âgés de sept ans de bâtir en Lego leur maison idéale, avant de photographier leur réalisation et d'enregistrer leurs commentaires. Dans cette proposition, l'approche procède par déplacement (travail de représentation, choix des matériaux de construction), réduction (principe de la maquette) et projection (nature de la demande effectuée auprès des jeunes collaborateurs), provoquant un effet de décollage, un processus de détachement du réel favorisant l'accès aux constructions mentales ainsi réalisées, *ces territoires privés* déjà cruellement formatés.

Assemblage, reconstruction, redistribution : c'est un autre type d'édification que mettent en place les démarches de Moira Ricci et Xavier Gautier. En travaillant son apparence pour qu'elle corresponde à l'époque des clichés où elle introduit son image et en adaptant sa technique photographique à l'esthétique des documents qu'elle détourne, la première efface facétieusement les marques de son intervention. En combinant les films réalisés par son père au cours de sa jeunesse à des extraits de classiques du cinéma et en s'efforçant d'engager une continuité entre les différents matériaux rassemblés, le second donne à son projet les allures d'un jeu de construction.

Cette recherche consistant à gommer par le jeu la frontière dressée devant l'état d'enfance pour mieux impliquer son franchissement trouve une forme de scénarisation dans *E.T. and me*. Xavier Gautier y reprend la célèbre séquence du film de Spielberg où *E.T.* découvre la ville où il s'est égaré, le jour de la fête d'Halloween, recouvert d'un drap troué qui lui donne des allures de fantôme. N'attirant pas particulièrement l'attention au milieu d'une foule déguisée, il a pour la première fois la liberté de pouvoir évoluer en plein jour hors de la propriété où il s'était caché jusqu'alors. Dans cet extrait, la recherche d'uniformisation des sources travaillée dans le projet de Gautier est clairement affirmée par l'intégration en douceur de l'extra-terrestre à la communauté humaine et sa capacité à s'identifier à certains de ses membres. Le montage se termine en effet au moment précis où *E.T.*, en proie à une forte excitation, se précipite vers un personnage portant les traits de Yoda, le personnage fabuleux de la Saga *Star Wars*, en criant "*Home! Home!*" sans que le spectateur puisse affirmer s'il a réussi à identifier dans la rue un autre intrus en exil ou a été plus simplement leurré par un enfant arborant un masque. Figurant parmi les premiers *Family Films*, *E.T. and me* en résume ainsi et la manière (nier les différences, brouiller les repères) et les enjeux (ouvrir l'accès vers le paradis perdu, personnifié dans le montage par l'apparition d'un Xavier Gautier enfant portant significativement sur la tête un drap identique à celui masquant l'extra-terrestre) – *Home! Home!*

Rituels

Ce retour dans le temps est favorisé par des formes de rituels. L'intrusion de Moira Ricci dans les photographies de *20.12.53-10.08.04* relève ainsi d'une pratique qui repose, comme il a été vu, sur des codes identiques pour l'ensemble de la série. Le regard de la photographe y est dirigé toujours de la même manière comme si se jouait, dans la nature particulière du rapport qu'il permettait de construire entre l'artiste et sa mère, la réussite de la démarche mise en œuvre : celle consistant à renouer le fil rompu. À force de systématisation et de déviance, il devient toutefois inquiétant dans une perception globale de la série. En orchestrant des ruptures régulières dans la temporalité des images retravaillées qui, tout en bouleversant à l'envi la logique des générations (Moira Ricci apparaissant

dans certains clichés plus âgée que Madame Ricci), introduisent dans les œuvres des aspects prémonitoires (en annonçant la naissance de la photographe ou la disparition de sa mère), voire dérangement (en engageant une forme de violation de l'intimité de cette dernière), ce regard apparente l'artiste à une magicienne qui se livrerait, par son art, à la sorcellerie.

Chez Dan Colen, le cheminement de retour implique plusieurs registres de sensations. Pour la réalisation de *She Loves Me*, première proposition d'une courte série où il met en œuvre ce procédé, le plasticien a mastiqué des chewing-gums de différentes couleurs avant de les coller sur une toile. Goût, odorat, vue et toucher apparaissent ainsi étroitement sollicités dans sa démarche pour engager différents types de résonances. Au-delà de la fraîcheur de la composition, de la palette déployée et de la nature même des matériaux utilisés, l'état d'enfance est introduit dans ce travail par son titre qui associe au processus de sa réalisation un étonnant rituel. S'il peut induire l'idée que les chewing-gums ont été partagés avec gourmandise avec l'élue ou proposent, de façon quelque peu immature, la démonstration d'échanges buccaux confirmant le potentiel de séduction de l'artiste, il fait surtout écho au jeu consistant à effeuiller les fleurs pour s'assurer des sentiments éprouvés par l'aimé, apparentant les taches à autant de pétales méthodiquement arrachés. *She Loves Me. She Loves Me Not. She Loves Me. She Loves Me Not (Elle m'aime un peu, beaucoup, passionnément, à la folie, pas du tout)*.

Tête en l'air. Tête en bas. Tête en l'air. Tête en bas. Autre rituel magique qu'imposent les différents diptyques des *Camera Oscura* de Jan Vercruysse. À la faveur d'un renversement de sablier inversant le cours du temps, voici Alice précipitée tête la première à l'intérieur de son terrier. Retrouvant dans sa chute des sensations oubliées, elle entraîne avec elle le spectateur vers l'orée de *Wonderland*.

Dans la toile de Dan Colen, les taches de couleurs organisent trajectoires et parcours. Elles invitent à une circulation du regard sur le support de la toile qui rappelle le stratagème dont use le jeune Elliott chez Spielberg pour attirer *E.T.* dans sa chambre depuis la remise où il s'était replié. Les cacahuètes enrobées de sucre coloré ont été remplacées par des chewing-gums pour favoriser l'adhérence du regard. Leur texture collante rend les appâts particulièrement efficaces. Car à n'en pas douter, ces chewing-gums, tout subversifs qu'ils soient, proposent des substituts à la madeleine proustienne. *Eat me!* La palette étendue des parfums et des saveurs déployée multiplie les possibilités de captiver le spectateur et, à défaut de le retenir à même la toile comme un vulgaire insecte, aide à faire rejaillir dans son esprit nombre de souvenirs et sensations. *Home! Home!*

Retraits

Il arrive parfois que l'artiste use d'autres subterfuges pour retrouver les résonances de ce temps révolu et fasse notamment le choix de s'effacer pour mieux substituer son regard à celui d'un autre. C'est avec une très grande neutralité de moyens que Robert F. Hammerstiel présente ainsi les maisons édifiées pour ses *Private Territories*. Le point de vue du photographe disparaîtrait presque au sein de ses clichés. Mise en situation et environnement, angle, focale et arrière plan, échelle de tirage : tout semble contrôlé, voire scientifiquement aseptisé, pour ne pas dissiper l'attention sur le point de vue concédé – et dont un enregistrement de la voix de l'architecte évacue toute possibilité de travestissement. Même principe employé par Gilles Porte pour effectuer le portrait des enfants qu'il capte aux quatre coins du monde : plaçant sa caméra derrière une vitre qui servira de support aux dessins de ses modèles, le cinéaste s'emploie, tout comme l'avait fait un Clouzot pour apprivoiser le *Mystère Picasso*, à capter le génie de l'enfance au travail. Reléguée au cœur du champ, avec la toute puissance que peut offrir la frontalité, celle-ci apparaît à peine filtrée par la paroi transparente que la matérialité du temps écoulé inscrit au sein de l'image entre le filmeur et ses sujets.

Chez Bertrand Lavier, l'état d'enfance, personnifié par une peluche, apparaît tangible, palpable. Rien ne s'interpose devant lui pour brouiller l'émotion que sa présence pourrait susciter. Dans *Shelf*, la démarche reste pareillement celle d'une monstration où une quantité importante d'objets est livrée à l'attention du spectateur. Contrairement au principe de la performance dans *Twenty six (drawing and falling things)*, de l'incident ou de l'intervention dans *Notebook*, ou de la déclinaison de la chute dans *The Only Other Point*, la vidéo réduit le plus souvent l'objet à une forme d'inertie totalement inédite dans le travail des deux vidéastes. Malgré l'introduction de bribes narratives, ce sont l'effet de défilement créé par le déplacement latéral de la caméra et le principe de répétition des motifs, sous une forme identique ou altérée, qui introduisent le plus souvent l'impression de mouvement à l'image. L'objet est ainsi livré dans sa réalité concrète et l'étagère utilisée sur un mode comparable au socle retenu comme solution plastique par Lavier.

Fabien Mérelle semble animé par le même genre de préoccupation. Conformément à la logique qui veut que la copie des Maîtres conduise l'élève à la maîtrise des moyens et l'aide à en capter la manière, le choix d'ériger ses dessins d'enfant comme modèles et d'en respecter l'esprit, dans les détails ajoutés, témoigne de son intention de caler méthodiquement ses pieds dans des pas plus anciens. Le dessin où ses mains d'adulte sont tracées autour des empreintes de ses mains d'enfant à la peinture témoigne à la fois de son ambition de se réapproprier un style encore vierge de toute influence et d'un désir de distendre les contours du temps pour faire résonner les vibrations de sa jeunesse. Car, ne nous y trompons pas, c'est bien une tentative de récupération ou de réappropriation qui est effectuée dans l'ensemble de ces travaux. L'artiste n'y joue pas seulement le rôle de passeur mais tente de détourner un charme qu'il aimerait apprivoiser afin de le mettre à l'œuvre dans ses réalisations.

Tabula rasa

Ce trajet de retour instaure parfois un questionnement sur les différentes disciplines artistiques abordées. Pour la réalisation de *Teddy*, Bertrand Lavier déclare avoir disposé son ours sur un socle d'art primitif africain. Cette précision de l'origine du support, impossible à déceler à première

vue, pourrait être hâtivement jugée anecdotique. Et pourtant, au même titre que la volonté d'inscrire son œuvre dans la continuité de Marcel Duchamp et sa pratique du *ready-made* – qui eut pour conséquence de bouleverser les horizons de la sculpture au vingtième siècle et lui donner de nouvelles directions –, elle manifeste chez le plasticien d'une détermination à revendiquer un retour vers des pratiques artistiques non seulement plus anciennes mais surtout exemptes des influences et des réflexes mimétiques de son temps (l'Afrique étant envisagée comme un territoire idéalement préservé qui aiderait à renouer avec l'illusion d'une virginité). L'attention accordée par Fabien Mérelle à ses dessins d'enfants manifeste d'une intention comparable. Dans la série présentée au sein de l'exposition, se décèle, parallèlement à l'interrogation des origines d'une pratique artistique personnelle (qui se pose davantage en termes de filiation chez Xavier Gautier), la recherche d'une pureté de style s'exprimant à la fois dans la nature des figures et techniques déployées et le rejet des normes esthétiques en vigueur. Dans une fascination qui pourrait être rapprochée, malgré les problèmes théoriques que pose inévitablement ce genre de comparaison, de celle qui fut éprouvée pour les tenants de l'art brut, et qui trouve aux XX^e et XXI^e siècles de nombreuses équivalences (allant des tentatives de désapprendre de Pablo Picasso aux rejets des acquis incitant des droitiers à exécuter des œuvres à la main gauche ou des artistes à peindre les yeux bandés), ses œuvres tentent de renouer avec une certaine part d'innocence.

Ce fantasme de virginité est pareillement introduit par le modèle que propose le film de famille chez Xavier Gautier, affranchi d'autres types de convenances. Il transite cependant par d'autres registres de références. En associant des images de sources et de statuts différents et que tout semblerait opposer sur un plan esthétique, l'artiste renoue, non sans délice, avec les expérimentations du cinéaste et théoricien Lev Koulechov pour éprouver à sa suite la puissance d'unification du montage. La longueur et le caractère relativement modeste – on serait presque tenté d'écrire *bricolé* – des *Family Films*, leur déploiement sous la forme d'une série de variations offrant des jeux subtils de modulation, leur structuration, enfin, sur des principes de montage relativement simples (comme le champ-contrechamp) pourraient induire cette allusion.

L'intrusion du champ politique dans *Eva*, où Xavier Gautier combine de manière tout aussi audacieuse que déconcertante des documents de famille à des images d'archives montrant Adolf Hitler, Eva Braun et Josef Goebbels, conforte l'hypothèse de cette intention, tout en élargissant le spectre de la réflexion à d'autres représentants de l'âge d'or du cinéma muet soviétique malgré l'anachronisme qu'introduisent les images convoquées (matérialisant opportunément un autre effet de décalage cohérent avec le principe structurel de l'hétérogénéité).

Shelf confirme le même besoin d'un retour aux sources. Nombre des sections du montage de la vidéo procèdent en effet par un travail de décomposition du mouvement qui rappelle le principe des planches photographiques d'Eadweard Muybridge considéré comme l'un des précurseurs de l'art cinématographique. La représentation successive de plusieurs figurines d'un cheval disposées autour d'une haie feuillue renforce, dans la vidéo, cette allusion. On sait en effet que le travail de Muybridge aida à confirmer la théorie d'Étienne-Jules Marey qui soutenait, face au scepticisme le plus général, que les pattes d'un cheval décollaient du sol une fois lancé au galop ; en disposant le long d'une piste équestre une vingtaine d'appareils photographiques, il put apporter au débat une preuve scientifique. Dans *Shelf*, John Wood et Paul Harrison détournent malicieusement cette polémique. L'utilisation répétée d'une figurine de cheval aux pattes rigides y propose une sorte d'invalidation de la démonstration scientifique effectuée et donne raison aux détracteurs d'Étienne-Jules Marey. On n'y verra pas seulement un trait d'ironie. Par ce constat, l'œuvre engage une vraie remontée dans le temps. Elle orchestre un retour en-deçà de l'expérience menée par sa seule propension à en nier les acquis (pourtant parfaitement intégrés aujourd'hui dans nos esprits) et revendique en cela, non seulement une virginité de savoir pouvant être rapprochée de celle des jeunes enfants, mais également un rejet de tous les apports de l'histoire du cinéma et de la vidéo qui ont découlé de l'expérience, projetant, par là-même, fallacieusement ses auteurs en position de pionniers de leur pratique artistique.

C'est de façon encore plus explicite que Jan Vercruysse se réclame des techniques anciennes. Le retour aux premiers pas de la photographie est en effet clairement revendiqué par le titre de la série, *Camera Oscura*, et le principe d'inversion et de renversement de l'image formée sur la surface photosensible de l'appareil optique littéralement illustrée par le retournement qu'endosse le jeu du poirier. Tout comme *Shelf*, *Menina I* déplace toutefois cette référence sur un terrain plus polémique. Si on peut envisager l'intervention d'Alice dans la série comme un commentaire littéraire de Lewis Carroll (où sont revisités pêle-mêle la chute dans le terrier, le conflit avec la Reine de cœur et le passage de l'autre côté du miroir de l'héroïne), celle de *Menina I* permet à Jan Vercruysse d'aborder le champ de la peinture. Clairement calqué sur Diego Velázquez, son modèle détourne en effet la réflexion sur l'usage théorique par certains grands peintres de systèmes optiques comme la chambre claire ou la chambre noire. La série des *Camera Oscura* suit d'ailleurs de quelques mois la parution de deux ouvrages qui abordent frontalement la question : *Vermeer's camera: Uncovering the Truth behind the Masterpieces* de Philip Steadman et *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters* de David Hockney (publiés respectivement en 2001 chez Oxford University Press et Viking Studio). Si la théorie que Vermeer ait pu avoir recours à la chambre noire est aujourd'hui largement admise, celle consistant à soutenir qu'un peintre comme Velázquez ait pu également l'utiliser fut vécue par certains historiens comme une vraie provocation. En marge des débats qu'entraînent ses théories, David Hockney fut en effet accusé de chercher sciemment à démystifier ses prédécesseurs. Plus que d'exposer imprudemment le nombril de son modèle, on pourra, dans un tel contexte, reprocher à Jan Vercruysse de faire preuve d'une iconoclastie coupable en se précipitant, tête la première, dans la brèche ouverte par son collègue. En regard de celui où il transpose, en élève respectueux et appliqué, la figure centrale des *Ménines*, il révèle dans le second pan du diptyque les dessous d'une intention moins avouable : celle consistant, comme le fit en son temps Marcel Duchamp, en ajoutant une moustache sous le nez de Mona Lisa, à porter gravement atteinte à des modèles intouchables de l'histoire de la peinture.

Donnant, comme un gamin mal élevé dans une fourmière, un coup de pied dans les fondements de sa pratique, Jan Vercruysse remet tout à plat pour mieux faire place nette. Comme dans de nombreux travaux de l'exposition, le trajet vers l'enfance est ainsi détourné comme un moyen d'interroger la discipline engagée, la libérer de ses carcans. Un retour plus ou moins affirmé vers ses origines y opère une tentative de compréhension de l'essence de l'art et de sa nécessité.

Totems

Doit-on conclure pour autant que l'enfance implique, dans l'ensemble des œuvres de l'exposition, une forme de sacré ? C'est ce que pourrait inciter à penser, en tout cas, le *Teddy* de Bertrand Lavier. Véritable totem, il érige celle-ci en représentation idéale, intouchable malgré sa matérialité (conformément à l'usage de ne pas trop approcher les sculptures dans les musées) ; il l'impose par son protocole d'exposition en objet remarquable susceptible (comme l'œuvre d'art primitif dont elle aurait pris la place) de susciter réflexion, admiration et émotion.

Dans les *Family Films*, les interventions de réalisateurs majeurs, d'acteurs de premier plan et d'images de grands classiques de l'histoire du cinéma déplacent de même le statut du père de Xavier Gautier, des êtres captés par sa caméra et des plans où ils apparaissent. Dans le mouvement des échanges engagés entre les différents registres d'images confrontées, le montage produit un effet de contamination qui modifie sensiblement leur perception. Au même titre que le film de famille humanise les stars convoquées, induit chez elle une accessibilité, l'aura des œuvres cinématographiques choisies par le vidéaste rejaillit sur les rushes paternels. Dans *The Garden*, par exemple, où l'artiste fait suite aux essais du film inachevé *Something's got to give* de Billy Wilder en y associant des scènes représentant son frère et sa sœur jouant dans la campagne, la douceur du regard de Marilyn Monroe propulse au gré d'un jeu de champ-contrechamp les figures familiales dans une sphère privilégiée. Associées dans le générique, leurs identités semblent substituables les unes aux autres en tant que membres d'une même famille imaginaire. La chevelure de Marilyn agit comme un astre irradiant et aveuglant qui, tout en magnifiant les images, a le pouvoir d'harmoniser ses éléments disparates en les imprégnant de sa lumière.

L'enfance engage en tout cas clairement une forme d'émerveillement chez plusieurs des artistes de l'exposition. À la différence de Xavier Gautier, Fabien Mérelle a choisi de retenir d'*E.T.* une scène fortement chargée de fantastique : celle où la créature de l'espace précipite dans le ciel nocturne les vélos de ses compagnons humains. Cette référence agit dans le dessin comme un commentaire de sa démarche. En soulignant sa puissance créative et la richesse de son imaginaire, elle porte en effet littéralement l'enfance aux nues. C'est une série de scintillements qu'orchestre pareillement l'association des différents enregistrements des quinze contes réunis dans *Blanches neiges*, dépouillés de leurs contenus narratifs pour n'en préserver que les ambiances sonores, témoignant chez Xavier Gautier du même type d'éblouissement.

Résistances et ouvertures

Mais loin de se livrer, l'enfance refuse le plus souvent de se laisser capter. L'effacement des textes des contes compilés dans *Blanches neiges* manifeste une perte au sein des enregistrements sonores rassemblés. Si les neiges mentionnées évoquent bien un processus d'embellissement du paysage de l'enfance, voire une homogénéisation de ses composantes comparable à celle que met en œuvre le montage des *Family Films*, elles suggèrent également un processus de recouvrement (pris au pied de la lettre dans le choix de superposer les différentes pistes sonores) qui a pour conséquence non seulement d'en altérer les reliefs mais également d'y faire disparaître les sentiers pouvant y être empruntés. Tel le petit Poucet constatant la disparition des miettes semées derrière lui dans la forêt, l'auditeur doit faire face à la disparition de ses repères. C'est en ce sens que l'œuvre de Xavier Gautier engage une vraie ambivalence en articulant à la reconduction d'un charme le constat d'une incapacité à en restituer les éléments – comme un film dont persisterait le souvenir de l'émotion procurée sans pouvoir en convoquer les images. Ces *Blanches neiges* sont bien celles qui parasitent nos souvenirs, les effacent comme sous l'effet répété de la chute des jours.

Dans *Other side, Break*, le déplacement des véhicules sur les segments de vinyles entraîne un phénomène d'usure qui dénonce le même type de grippage des mécanismes mémoriels. Dans un processus dont les *Blanches neiges* pourraient constituer une forme de concrétisation, les sillons, éprouvés et déformés à force d'être empruntés, finissent par perdre les informations qu'ils devraient restituer. Passage après passage, les données de l'enfance et des émotions qui lui sont liées finissent par devenir toujours plus incertaines. En programmant leur altération par le principe même du retour et de la répétition, l'installation introduit le constat de son impuissance à garder intactes les résonances du temps. On peut de même se demander si dans les *Family Films*, les traces de l'enfance laissées par le père ne finissent pas par être parasitées par les œuvres auxquelles elles sont associées. Par leur rayonnement, les classiques du cinématographe introduits dans les différents montages finissent par remodeler les contours des souvenirs familiaux. Tels des virus, ils s'immiscent dangereusement dans le champ de la mémoire pour y opérer autant de reconstructions.

Doit-on, dès lors, considérer comme un leurre l'ensemble des démarches engagées par les artistes et conclure qu'elles se soldent systématiquement par un échec ? Probablement pas. Chez Jan Vercruysse, le retournement du sablier que personnifie l'Infante des *Ménines* entraîne notamment un flottement du temps. Comme sur la vitre perlée d'*Il pleut* de Gabriel Desplanque, le réel se trouble au sein du diptyque dans un effet de flou que matérialise le plissé des étoffes renversées. Les corps plongent, percent la surface de l'image pour se perdre dans un autre espace-temps. Le mouvement de défilement des images de *Shelf* s'interrompt de même, brusquement. L'espace d'un instant, le temps figuré perd prise dans un effet de suspension remarquable. Le grincement associé au défilement des images cesse pour engager une respiration. *Stop!*

Comment dès lors ne pas conclure à la capacité de l'œuvre à déjouer le flux du temps, à le figer momentanément ? Dans *Corridor*, autre proposition de la série *Family Films*, une petite voiture accaparant l'attention du frère de Xavier Gautier et, par jeu de contrechamp, celle de la petite Elsa Lunghini (pratiquement du même âge que l'artiste et dont on imagine que la chanson *T'en vas pas* berça quelques années plus tard son adolescence), saute brusquement du circuit sur lequel elle était lancée pour faire volte-face et partir dans une direction opposée. Si ce déraillement inattendu, susceptible de se produire en cours d'exposition dans l'installation *Other side, Break*, peut être envisagé comme l'expression d'une enfance volée (en référence au scénario de *Garde à vue* qui sert de matériau au film et en écho aux destins tragiques des jeunes filles, de Anne Frank à Natascha Kampusch, auxquels le plasticien fait régulièrement référence dans son travail), enfance volée et donc d'une certaine manière *envolée*, il peut aussi manifester d'une faille dans la continuité du temps. Ce principe de l'accident est d'ailleurs pris en compte dans l'une des saynètes de *Shelf*. Un train y entre de plein fouet dans un véhicule immobilisé sur sa trajectoire. Un déraillement apparaît dès lors clairement programmé au sein de la vidéo, entraînant d'emblée un ralentissement du convoi et engageant à sa manière une forme de dysfonctionnement qui se traduira, par effet supposé de répercussion, à l'immobilisation de l'image. *Stop! Break!*

L'exposition fait en tout cas le pari de démontrer cette toute puissance de l'art à déjouer le cours du temps, à initier ces fulgurances susceptibles de restituer à chaque instant le parfum et la saveur de ce terrain, à la fois commun et différent pour chacun d'entre nous, que représente l'enfance. Libre au spectateur d'infiltrer les failles engagées, dans leur travail, par l'ensemble des plasticiens rassemblés et de se frayer un passage dans la direction que chacun d'entre eux lui désigne.

— Mais qu'entends-je, tout à coup ? N'auriez-vous pas vu passer derrière vous ce drôle de lapin blanc ?

NEVERMORE! RETOUR AU JAMAIS PLUS

Silvia Guerra

Notre rapport à l'enfance est-il celui d'un émerveillement, d'un abandon, d'un refoulement, d'une nostalgie, d'une source secrète, d'un point aveugle ? Ou bien, plus subtilement, ne nous reste-il de l'enfance que la rupture avec elle ? Ou encore, plus sombrement, l'enfance n'est-elle qu'un chaos de possibles, de tortures, de saccages, de cruautés sans frein ? C'est sans doute cela qui aura marqué le vingtième siècle et dont nous sommes les héritiers : assurés de l'innocence de l'enfance, une fois surmontées les déplorations sur l'enfance brisée, voici mise à nue, comme en son temps le fut la mariée, l'incroyable cruauté de l'enfance. Cette dernière est, au fond, l'autre face de l'innocence. Car ce que nous accordons à l'enfance sous ce doux nom d'innocence, c'est à la fois la qualité de vivre protégé de la violence du monde, et d'être ouvert à tous les possibles. Or, la cruauté n'en est pas moins ouverte à tous les possibles. Et l'on découvre que l'enfance est autant sujette à de terribles *potentialités* qu'à de lumineuses puissances. Quand parfois l'enfance apparaît comme un sujet, nous sommes renvoyés à ce que nous sommes, à ce que nous devenons, nous, adultes, anciens enfants. La question alors se pose : en quoi cette enfance, notre enfance, nous appartient-elle ?

Au fond, nous ne la connaissons jamais complètement.

Cette exposition rassemble un certain nombre de travaux qui partent en quête de l'enfance à travers des sensations, des images et des matériaux, plutôt qu'en cherchant à figurer cette préface de nos vies. Les textes des écrivains qui participent eux aussi à ce projet de catalogue sont curieusement très sombres ou portent des traces de cette cruauté qui fait sa particularité.

Il était une fois... disait Andersen...

— *Nevermore!* criait le corbeau d'Edgar Allan Poe. Tels sont les symboles de la hantise qui peut encore nous faire reculer à la « cinquième saison », plus longue qu'un été scandinave, comme l'appelle *Albucius*, le personnage du roman éponyme de Pascal Quignard : « Il y a quelque chose qui n'appartient pas à l'ordre du temps et qui pourtant revient (...) Cette cinquième saison est ce débris qui règne (...) Saison où se cultivent les amours, les nourritures, les comportements de chacun, les sensations ambivalentes, les jeux de rôle des enfants, la main sur un chariot où bouche bée devant un rhinocéros ».

Les écrivains sont, par leurs fables et leurs contes, ceux qui se sont le plus rapprochés de cette vie obscure de l'enfance. Leurs histoires essaient de nous mettre en phase avec ce monde.

Ce projet part de ce croisement entre œuvres d'art et histoires et se déploie dans une scénographie labyrinthique aux murs de carton qui rappelle les jeux d'enfants.

Dans *Rewind*, le coup d'envoi est donné par une « ménine », photographiée par Jan Vercruyse, qui voudrait habiter une maison en Lego. Elle nous raconte comment l'histoire de l'art joue des illusions de la chambre noire depuis ses tous débuts, dans les cavernes où se cachaient les lions et les petits hommes.

Tout semble pourtant très ordonné dans le monde parfait créé par John Wood et Paul Harrison : des petits bateaux, des réveils et des mixeurs qui s'animent d'un coup. *Shelf*, ou la vie comme elle devrait être.

— Quelle est ta maison ? Voudrais-tu vraiment vivre dans une maison en Lego ?

Robert F. Hammerstiel demande à des enfants de construire et de décrire leur maison idéale qui peut être une prison. Les photographies de ces maisons, accompagnées du récit de leurs petits habitants potentiels, peuvent être un lointain rappel à *Totes Haus u r* de Gregor Schneider, présentée à la Biennale de Venise en 2001 – une œuvre-maison construite de l'intérieur, couche après couche, à partir des pulsions organiques de son auteur.

— *Nevermore!* une autre fois...

14

15

On continue la visite par les dessins de Fabien Mérelle et la passerelle qu'il tend entre l'espace clos de ses dessins d'enfant et ses rêves d'aujourd'hui ; puis on passe aux photographies de Gabriel Desplanque qui nous replonge dans l'ordre froid d'un pas qui s'avance dans l'obscurité. Une obscurité qui se montre plus ambiguë dans les œuvres de Moira Ricci qui revisite sa mémoire familiale en glissant son fantôme adulte au milieu des photographies de sa mère depuis le temps de sa jeunesse.

Ici et là-bas... Un *Teddy* éternel, froid comme une tête de statue immortalisée par Bertrand Lavier, et des *scratches* de disques mixés par de petites voitures de course lancées sur la piste en vinyle de l'installation sonore de Cléa Coudsi et Éric Herbin... *Boum, scratch, vroum, vava vava...*

Et les trois petits canards ?

— N'y en avait-il pas un seulement ? Et vilain ?

— Non, ils étaient trois et beaux.

Bruno Gibert raconte comment voir le monde par les yeux de trois petits canards trop innocents. Il me semble que les trois jumeaux de Clémentine sont passés par ici – Noël, Joël et Citroën, directement sortis de *L'Arrache-Cœur* de Boris Vian, qui jouent à celui qui crache le plus loin.

La toile de Dan Colen peut symboliser le premier amour – le VRAI. *She Loves Me* est la première toile d'une série réalisée avec des chewing-gums colorés, à côté d'une autre série obéissant au même principe à l'aide de chiures d'oiseaux. Les pigeons juchés sur les têtes des statues ne savent pas où se trouve l'équilibre du monde, comme nous le raconte le *petit garçon très équilibré* de Rui Costa.

Dehors, dans la ville, les enfants dessinent leur autoportrait, photographiés par Gilles Porte au cours d'un périple à travers le *Tout-monde* dont les échos résonnent dans l'auditorium de La Maison de La vache qui rit.

Oui, cette exposition a lieu dans une grande maison en bois, comme celle du grand méchant loup qui a mangé la mère-grand, au ventre plein de fromages triangulaires.

Tous les enfants savent chanter de jolies chansons et sont hypnotisés comme les rats conduits par le terrible joueur de flûte de Florence Pazzottu. Et ce n'est qu'un dur réveil à la réalité de nos fictions individuelles, comme nous le raconte, entre deux visions lointaines, Heman Chong.

Il était une fois... quinze-fois... quand, dans *Blanches neiges*, Xavier Gautier enregistre quinze contes dont il ne garde que les respirations, chuchotées à l'oreille des visiteurs ; ou qu'il mêle les films de son enfance aux films qui ont bercé tous les enfants. Et Marilyn entre dans le jardin nous appeler pour le goûter.

Rewind ressaisit un peu ce mouvement circulaire qui définit nos relations avec ce passé qu'est l'enfance. Un passé qui, de siècle en siècle, résiste comme une cachette miraculeusement préservée de toutes déchéances, où peut même s'exercer une certaine cruauté sans qu'elle soit punie. L'enfance est une couche de notre histoire personnelle et collective qui nous reste indéchiffrable. Bien que l'on peine à vivre bien nos vies d'adultes, on ne peut y revenir ou y retourner. À défaut, on projette cette période comme un lieu intemporel, pérenne, préservé. Elle est comme une chance. On comprend que l'on puisse vouloir lui redonner vie, demain.

Voilà ce que l'on peut éventuellement lire entre les lignes de ce catalogue, entre les briques en carton auxquelles sont accrochées les œuvres de cette exposition.

L'enfance ne peut qu'être vécue qu'une fois... Il était une fois... — *Nevermore!*

A-MAZE-D BY BRICKS

Inês Moreira et Diogo Matos

L'installation spatiale réalisée pour l'exposition d'art contemporain *Rewind* est conçue et construite à partir de gigantesques briques blanches en carton qui forment des murs, des salles, des couloirs, des entrées, des fenêtres et des portes sur lesquelles reposent une sélection d'œuvres d'art qui revisitent l'enfance. Le concept spatial a évolué vers un labyrinthe complexe, générant à la fois fascination et sensation de perte: cette complexité spatiale de l'architecture prolonge ainsi les concepts curatoriaux et artistiques.

L'installation surprend par la simplicité de sa construction, brique par brique, démontant les techniques de construction et jouant avec l'espace comme si c'était un conteneur. Le labyrinthe (*maze* en anglais) n'est pas un souvenir agréable, il n'implique pas non plus un retour en arrière sans danger. La perception de l'adulte, rationnelle, peut lire cette structure comme une construction spatiale géométrique... Mais de l'intérieur, dans ses méandres et ses zones d'ombres, le labyrinthe est une imbrication palpitante de couloirs et d'impasses menaçant nos limites. Le labyrinthe accueille des sentiments de perplexité et d'anxiété qui rappellent les territoires hantés des débuts de l'enfance.

L'espace d'exposition de *Rewind* est blanc. Cet espace rappelle les jeux de construction de type Lego, le processus ludique qui consiste à assembler et réassembler, tout autant que le processus malicieux qui consiste à détruire violemment la construction d'un autre enfant. La blancheur neutre du «*white cube*» est teintée d'inachevé: un «*non-white cube*» produit à partir de 1000 cubes blancs qui génèrent un espace tridimensionnel inachevé, proposant un jeu de cache-cache avec les œuvres, le public et nous-mêmes.

«Nous avons tous au fond de notre mémoire une histoire de couloirs. Une histoire sur ces éléments fonctionnels de l'architecture domestique que nous parcourons par habitude et que nous oublions en passant. Des couloirs qui, dans l'imagination d'un enfant, peuvent se transformer en territoires en expansion effrénée dignes de *Neverland* dans la maison paternelle. Mais un tel moment est généralement de courte durée, piétiné par les demandes pressantes d'une vie où les cuisines sont performantes, les chambres servent à se reproduire, les salles à manger à bavarder et les salons à regarder bouche bée la télévision. De tels couloirs, et les histoires qu'ils recèlent comme des mites mortes et poussiéreuses sur la plaque réfléchissante derrière la lueur de la lampe halogène, appartiennent généralement au passé.»

Walid Sadek, *A room with a conversation in the middle*, 2005.

«Ce qu'il s'agit d'interroger, c'est la brique, le béton, le verre, les manières de table, nos ustensiles, nos outils, nos emplois du temps, nos rythmes. Interroger ce qui semble avoir cessé à jamais de nous étonner. Nous vivons, certes ; nous respirons, certes ; nous marchons, nous ouvrons des portes, nous descendons des escaliers, nous nous asseyons à une table pour manger, nous nous couchons dans un lit pour dormir. Comment ? Où ? Quand ? Pourquoi ?

Georges Perec, *Approches de quoi ?*, 1973, extrait de *L'Infra-ordinaire*.

16

17

Traduit de l'anglais par Audrey Illouz

Inês Moreira

Inês Moreira est architecte, chercheur et curatrice. Elle vit à Porto au Portugal. Elle est actuellement doctorante en Curatorial/Knowledge dans le département des Cultures visuelles au Goldsmiths College et reçoit le soutien de la Fundação para a Ciência e Tecnologia (bourse de thèse). Elle a un Master en *Théorie de l'Architecture et de la Culture Urbaine* (UPC Barcelone, 2003) et un diplôme d'*Architecture* (FAUP Porto, 2001).

Dans ses recherches et sa pratique, elle expérimente des collaborations entre l'architecture, l'art contemporain et la recherche spéculative/transversale dans la culture contemporaine. Ces dernières années, elle a développé une recherche curatoriale sur la question de l'espace sous le titre "*Performing Building Sites: curatorial research and practice in/on space*" («Mettre en scène les bâtiments: recherche curatoriale et pratique dans /sur l'espace»). Cette recherche propose une épistémologie critique dans le champ des études curatoriales et synthétise son expérience professionnelle en tant qu'auteur/designer d'installations spatiales pour des expositions.

Diogo Matos

Né au Portugal, en 1980, Diogo Matos est diplômé de la Faculté d'Architecture de l'Université de Porto (2005). Il a travaillé pour Steinmann et Schmidt entre 2004 et 2005 (Bâle). Il est actuellement architecte et chef de projets à *Unlimited Perspective SA* (Genève).

www.panoramah.com
dmatos@unlimitedperspective.com

petit CABANON

petit CABANON est une plateforme pour la recherche curatoriale qui vise à engager des réflexions sur l'espace et la culture visuelle. C'est aussi un atelier transdisciplinaire pour mettre en œuvre des installations spatiales inventives, qui poussent plus loin les notions de présentation et de pratique curatoriale. *petit CABANON* a débuté en tant qu'espace expérimental et site internet dédié à l'architecture et à la culture visuelle. Pendant un an et demi, *petit CABANON* offrait un lieu de discussion et d'échanges pour les projets de recherche proposés par des indépendants et des libres-penseurs qui se réunissaient dans une petite boutique de Porto, à CCBombarda. Après cette première expérience, *petit CABANON* prend un nouveau tournant. Dans ces circonvolutions spatiales, *petit CABANON* se consacre à la production d'un corpus, écrit et visuel, et aborde des passerelles entre les champs de l'architecture, des arts visuels et de la culture urbaine.

www.petitcabanon.org



Robert F. Hammerstiel
Private Territories, 2007-2009.
Installation sonore,
Tirages couleur sur aluminium, enregistrement sonore,
110 x 135 cm.
© Robert F. Hammerstiel. Courtesy Galerie Michèle Chomette, Paris.



Moira Ricci
20.12.53-10.08.04, 2004-2009,
En voyage de noce à Milan,
Les Fiancés.
Tirages lambda sur aluminium,
22,21 x 30cm et 20 x 30 cm.
© Moira Ricci.



20



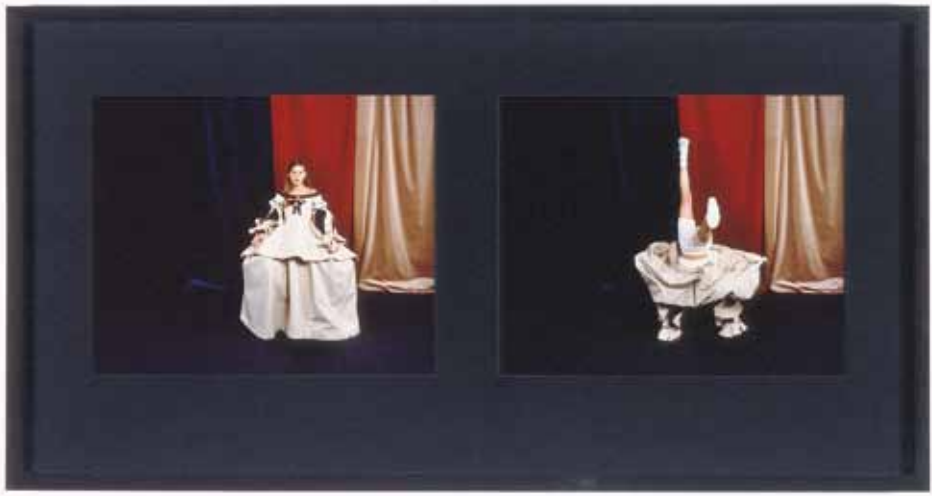
Xavier Gautier
Neverlands, 2009-2010,
Wendy, 2009.
Montage vidéo, 1'18.
© Xavier Gautier.

21



Jan Vercruysse
Grande Camera Oscura (Menina I), 2002.
Cibachrome encadré sous plexiglas UV,
60 x 115 x 3 cm.
© Sabam, Belgique. Photo : Kristien Daem. Courtesy
Galerie Xavier Hufkens, Bruxelles.

22



23



Gabriel Desplanque
Les Géométries, 2009.
La Piscine, 2009.
Tirages photographiques,
Dimensions variables.
© Gabriel Desplanque.

Xavier Gautier
Family Films, 2000-2005,
E.T. and me, 2005.
Montage vidéo, 1'.
© Xavier Gautier.



24

Fabien Mérelle
E.T., 2007.
Dessin d'enfant rehaussé à l'encre noire,
29,7 x 21 cm.
© Fabien Mérelle. Courtesy Galerie Jeanroch Dard, Paris.

25



Fabien Mérelle
Sans titre, 2007.
Dessin d'enfant rehaussé à l'encre noire,
29,7 x 21 cm.
© Fabien Mérelle. Courtesy Galerie Jeanroch Dard, Paris.



26

27

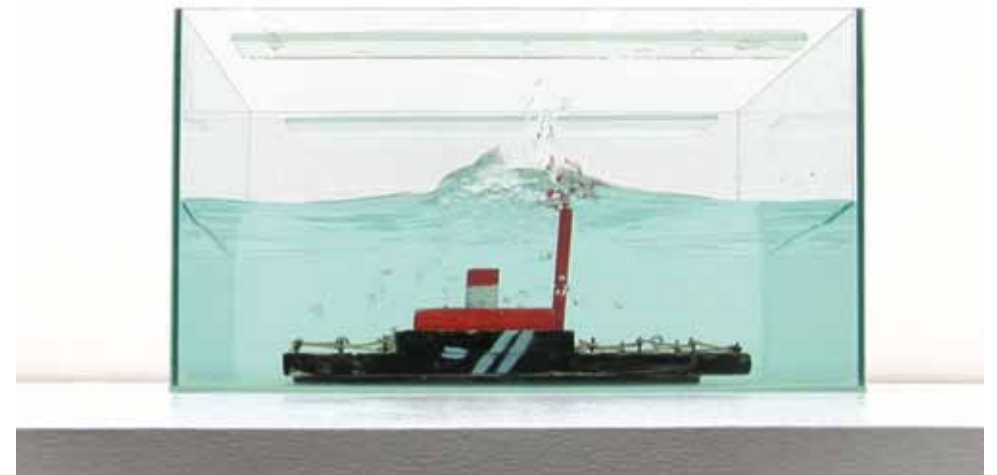
Cléa Coudsi et Éric Herbin
Other side, Break, 2008.
Installation sonore,
Dimensions variables.
© Cléa Coudsi et Éric Herbin. Photo : Jean Coudsi – MC Multimedia.
Courtesy Galerie Schirman & de Beaucé, Paris.
© Cléa Coudsi et Éric Herbin. Photo : Jeff Byttebier.
Courtesy Galerie Schirman & de Beaucé, Paris.



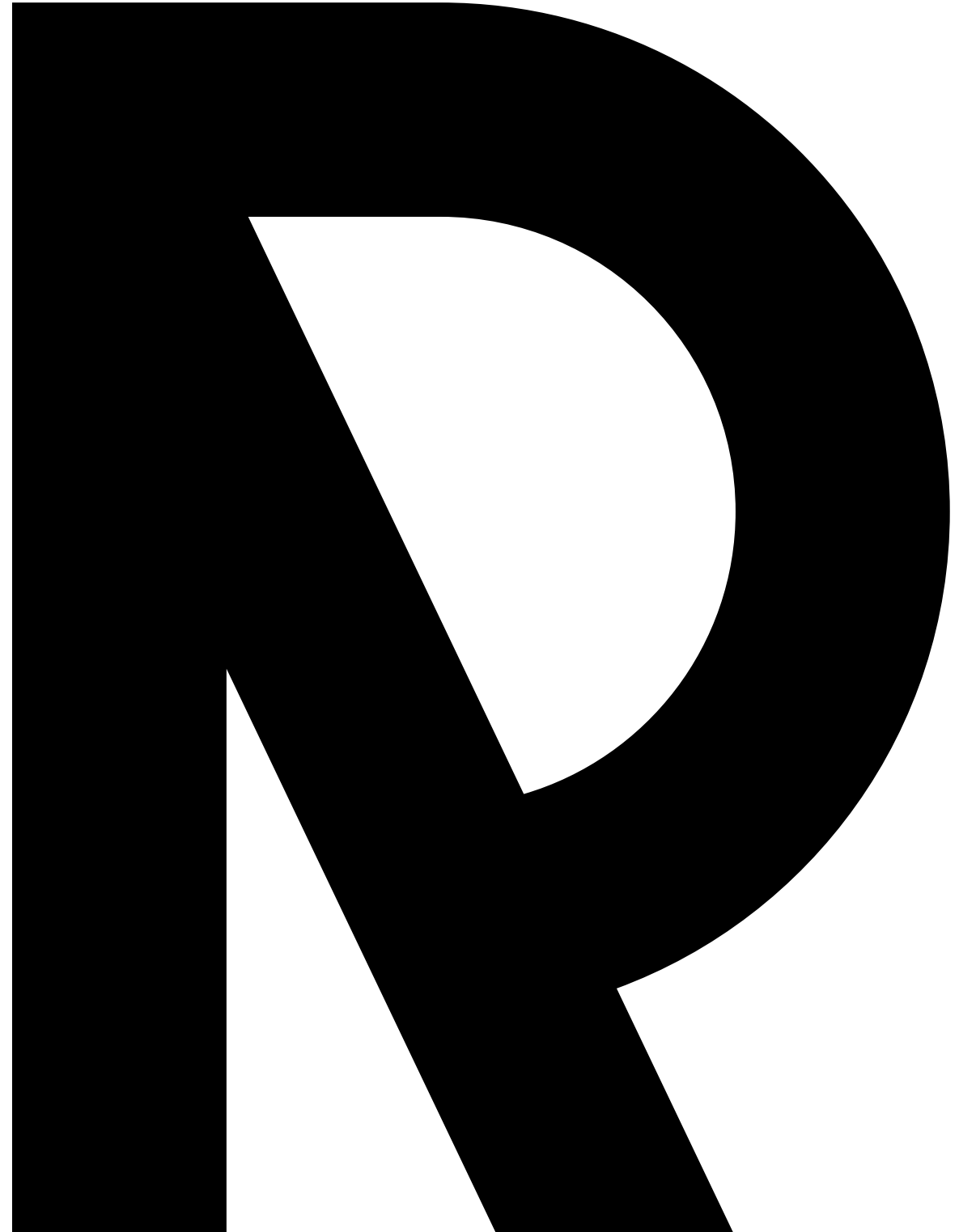
Dan Colen
She Loves Me, 2006.
Chewing-gums sur toile,
45,5 x 60,5 cm.
© Dan Colen. Collection privée. Courtesy Galerie
Peres Projects, Berlin et Los Angeles.



John Wood et Paul Harrison
Shelf, 2007.
Montage vidéo, 27'.
© John Wood et Paul Harrison. Courtesy des artistes.



Bertrand Lavier
Teddy 2, 1994.
Sculpture sur socle,
61 x 40 x 40 cm.
© Jean Breschand. Collection Antoine de Galbert.



LE PETIT GARÇON QUI VOULAIT...

Rui Costa

32

LE PETIT GARÇON QUI VOULAIT ÊTRE BLEU

Il était une fois un petit garçon qui voulait être bleu. Il trouvait le bleu aussi parfait que le ciel et il voulait être ainsi, totalement bleu.

Comme autour de lui tout n'était pas bleu – et qu'il y avait des gens de différentes couleurs, et des maisons de différentes couleurs, et des objets de différentes couleurs – le petit garçon pensa qu'il devait aller chercher du bleu partout. Il sortit donc de chez lui et parcourut le monde pour rassembler tout le bleu qu'il trouverait. Il trouva des mers très bleues, des fleuves bleus, des maisons et des voitures bleues et des regards bleus et même cent personnes aux cheveux bleus (mais aucune au sang bleu, je peux vous l'assurer).

De telle façon que nous pouvons dire que la vie de ce petit garçon devint bleue. Et le temps passant et apportant toujours plus de bleu, le petit garçon finit par devenir complètement bleu, à l'intérieur comme à l'extérieur. C'était – enfin – un petit garçon bleu!

C'est alors que le ciel – qui était très bleu ce jour-là – regarda par hasard en bas et pensa : « Oh! J'ai perdu un peu de bleu! ... Je suis vraiment distrait en ce moment, je suis toujours comme ça quand l'été commence! »

Et si, après cette réflexion, quelqu'un avait regardé en l'air, il aurait vu une très grande main, très bleue, descendre et tirer le petit garçon au cœur du ciel bleu.

LE PETIT GARÇON QUI ÉTAIT TRÈS ÉQUILIBRÉ

Il était une fois un petit garçon qui était très équilibré. Tellement équilibré que lorsqu'il marquait un but chez l'adversaire, il marquait immédiatement un but dans son camp. Quand il disait oui, il trouvait une manière de dire également non. Il passait son temps à rendre le monde plus harmonieux en changeant le moins en plus, ou le contraire selon le cas.

Et le petit garçon recherchait cet équilibre en tout: le bien et le mal, le jour et la nuit, les hauts et les bas, le beau et le laid, et ainsi de suite.

Un matin, le petit garçon sortit de chez lui et comprit que ses pieds étaient exactement au milieu de tout: et que donc, une moitié de tout ce qui existait était d'un côté et l'autre moitié était de l'autre côté. Comme n'importe quel mouvement mettait en cause cet équilibre si parfait, le petit garçon ne bougea jamais plus et finit par se transformer en statue. Mais les pigeons qui se posaient sur lui – et qui n'y comprenaient rien en matière d'équilibre – chiaient toujours du côté qui leur convenait le plus.

33

LE PETIT GARÇON QUI ÉTAIT TRÈS ORGANISÉ

Il était une fois un petit garçon qui était très organisé. Il notait tout ce qu'il faisait pendant la journée et le soir, il savait déjà ce qu'il allait faire le lendemain. Il écrivait tout à la minute près pour ne jamais rien oublier et ne jamais être en retard.

Un beau jour, résolu à être encore mieux organisé (ce qui paraissait pour les autres impossible), le petit garçon décida de ne plus sortir de chez lui pour aller à l'école ou jouer au ballon avec ses amis. Il aurait ainsi plus de temps pour s'organiser et personne – que ce fussent ses parents, son instituteur ou ses amis – n'arriva à le faire changer d'avis. Le petit garçon remplit ainsi des cahiers et des cahiers avec tous les événements qui jalonnaient sa vie organisée.

Quand il n'y eut plus de place pour accumuler davantage de papier (qui envahissait sa chambre, son salon et même son balcon), le petit garçon décida de mettre le feu à sa maison pour avoir encore plus d'espace. Il nota alors l'heure exacte sur la dernière ligne de son dernier cahier.

Traduit du portugais par Elisabeth Duarte

LE PETIT GARÇON QUI VOULAIT ÊTRE DICTATEUR

Il était une fois un petit garçon qui voulait être dictateur. Chez lui, il ordonnait à ses parents de lui servir du poulet rôti tous les jours, et à l'école, il disait à son professeur de ne parler que des grands compositeurs de l'histoire de la musique.

Les week-ends, quand il n'était pas en train de manger du poulet rôti ou en train d'écouter Bach, son compositeur préféré, le petit garçon sortait dans la rue et commençait à dire aux passants ce qu'ils devaient faire:

« Vous, la vieille dame, rentrez chez vous car la nuit tombe! »

« Vous, le monsieur chauve, s'il vous plaît, mettez un chapeau sur votre tête! »

« Vous, la petite fille, pleurez plus fort si vous voulez du chocolat! »

S'il est vrai que beaucoup de gens ne prêtaient pas attention à ce qu'il disait et poursuivaient leur chemin, certains hésitaient avant de lui tourner le dos et d'autres respectaient ses paroles et étaient prêts à lui obéir sur le champ.

Le petit garçon commença à perfectionner ses méthodes et, quelques temps après, il disposait déjà d'une petite armée de personnes qui le suivaient partout et obéissaient aveuglément à ses ordres toujours plus énergiques.

Le petit garçon grandit, finissant un jour par donner des ordres à la mer, aux arbres, au temps lui-même. Il entraîna désormais des foules derrière lui où chacun rivalisait pour être le plus obéissant.

Il ordonna alors au soleil d'arrêter de briller et à son cœur de cesser de battre.

(VISIONS) DISTANTES

Heman Chong

Traduit de l'anglais par Benjamin Thorel

34

À deux ans, il eut sa première vision. Il comprit aussitôt qu'il passerait le reste de sa vie dans la plus complète solitude. Il a maintenant trente-trois ans, et il évite de devoir dire la vérité, surtout à des gens dont l'imagination se nourrit d'horoscopes datés d'une semaine. Il perdit sa virginité avec une femme de cinquante-six ans. Il put compter un total de seize rides partant depuis le haut des lèvres qu'elle serrait autour de sa jeunesse. Le jour où sa sœur disparut, à seize ans, il se rappela l'avoir vue nager dans la mer pour ne jamais revenir. Ils avaient sept ans quand pour la première fois ils purent voir l'un dans l'autre, boire leurs secrets. Ils se disaient tout, comme deux flux, deux vases communicants.

Avec des yeux de bébé, il fut le témoin de l'assèchement d'un grand lac. Trois chevaux morts, une douzaine de corbeaux leur déchirant les yeux. À court de mots, muet d'horreur, il regardait l'histoire se déployer devant lui comme un jeu de cartes. Une chaleur prophétique brûlait la peau fragile et tendre de sa nuque. Un homme s'approcha de lui et le souleva. Il murmura quelques mots à son oreille, dans une langue étrangère et pourtant intime. Vingt-six ans plus tard, il réussit à en déchiffrer le sens: «Mort à toutes les créatures, petites et grandes; la mort seule survivra.»

À douze ans, il eut sa deuxième vision. On demandait à sa mère pour quelle raison son fils n'était pas allé à l'école quatre-vingt-dix-sept jours d'affilée. À dix-huit, il s'habillait en vert, dormait avec un fusil. Pareil à dix-neuf ans. À cinq ans, son premier film. Cette nuit-là, les serpents de ses cheveux s'enroulaient autour de ses cauchemars, les pieds nus sur la pierre froide, une nuit au mitan de l'hiver. Son premier souvenir, c'était son grand-père, saoul, en train de lui crier de fermer sa putain de gueule. Il découvrit la masturbation à son quatorzième anniversaire. C'était un après-midi chaud et ensoleillé, il jouit huit fois, sur l'image d'une brune en soutien-gorge transparent noir.

Il se vit lui-même, devenu écrivain. Dans la nuit noire, à moitié endormi, des bouteilles de whisky en morceaux dans un coin. Des textes faits de cauchemars pleins de meurtre et de sexe. Un marchand putassier de mots de bas étage. Quasi mourant, il tape furieusement sur son clavier, ivre d'insomnie et de haine de soi.

À seize ans, il eut sa troisième vision. Elle l'envahit, dans un demi-sommeil, comme un rêve qui parlait d'une sécheresse impitoyable, d'une durée de treize ans. Il se vit lui-même, à la recherche d'un point d'eau. Il avait en sa possession la carte d'une ville qu'il ne pouvait reconnaître. Il se rappela un enfant, pour qui il cherchait l'eau. Il courait d'un lieu à l'autre, regardait dans n'importe quel récipient, derrière toutes les portes. Il mourait de soif sous le soleil. Des larmes se mirent à couler sur son visage, la seule eau qu'il puisse sentir, hors de portée.

Le jour où se déclara la sécheresse, son pays s'effondra. La population était décimée, réduite à rien de plus que quelques cohortes. Ce jour-là, il se demanda quelle différence ç'aurait fait s'il avait dit ce qu'il savait. L'aurait-on cru? Le pays n'avait pas une chance de s'en sortir, il n'avait même pas de ressources en eau sur lesquelles compter.

À vingt-deux ans, il eut sa quatrième vision, dans un bus roulant vers la ville. Il se souvenait d'une grosse femme indienne assise derrière lui, qui parlait à voix haute dans son portable, tandis que les images prenaient chair devant ses yeux. Il vit une version de lui, beaucoup plus âgé, penché sur une pile d'ordures, mettant de côté ce qu'il pouvait identifier comme des lambeaux de viande, des fibres de légumes, ou quelque fruit pourri. Il se rua hors du bus: la puanteur présente dans sa vision était en train de s'infiltrer dans la réalité. Il vomit à l'arrêt de bus, dans l'herbe. Un enfant s'approcha, regarda fixement le vomi. Lui s'assit, contemplant le monde s'enfonçant dans la décrépitude. Un nouveau monde à fouiller dans les ordures, à se nourrir de ce qu'on pourrait y trouver.

Il est seul, à présent, dans un berceau. C'est la nuit. L'obscurité s'est enroulée autour de lui, et, comme un brouillard, des souvenirs du futur viennent le hanter. Il a deux ans. Il a vu tout ce qui va arriver.

L'IDENTIQUE ET SON OMBRE QU'UN CHANT DÉCHIRE

Florence Pazzottu

d'après *Le Joueur de Flûte de Hamelin*.

35

1. Dans un paysage opaque et glacé
(deux ombres ont tout à l'heure passé)
une ville sans nom s'est dressée
grise, tel un ciel immobile avant la pluie.
Ses tours austères en dissimulent l'accès;
c'est une forteresse que nulle voie ne traverse;
pour qui vient du dehors la ville paraît

impénétrable. Nul du dehors d'ailleurs
ne doit venir. Les habitants de la ville
sans nom ont la passion de l'identique.
Parlant comme un seul homme, bougeant
comme un seul corps, c'est en comptant surtout
qu'il leur plaît de tuer le temps. C'est justement

grand jour d'achats, veille de fête dans la ville
anonyme; chacun s'agite, s'impatiente,
se presse où se pressent les autres. Bientôt,
autour des tables se reforment les groupes
et tout le soir ainsi on va se satisfaire
et se féliciter, échanger les paquets,
plaisanter si l'on sait et devant la télé

entonner tous en cœur les beaux chants de Noël,
pour se coucher enfin, repus. Mais... quelle
est l'ombre qui pénètre, s'immisce, profitant
des fissures, des plus petits passages, qui
s'insinue et se répand, toujours plus sombre,
plus épaisse?... Une marée de rats gris

et maigres se jette sur la ville et dévore
 partout les restes du festin. Les habitants
 soudain sont réveillés par le bruit grossissant
 de milliers de petites mâchoires grignotant...
 Panique! aussitôt les autorités se
 concertent; mais ni les experts interrogés,
 ni les écrans et appareils de toutes sortes

ne révèlent comment dissuader l'immense
 armée de rats affamés... S'ensuivent de longs
 jours terrifiants, sans repos ni sommeil pour
 les otages des cohortes de rats qui,
 ayant épuisé bientôt les réserves,
 ne semblent pourtant toujours pas satisfaits.

2. Puis un matin, très tôt, il vint. C'était un
 étranger d'une beauté rare; ses habits
 colorés tranchaient sur l'hésitation du
 jour. Nul ne sut comment il était entré
 dans la ville. Toujours méfiants, les habitants
 de la ville sans nom se détournaient, couvrant
 sournoisement son sillon de mots hostiles.

Seuls les enfants semblaient attirés par l'homme
 aux habits de couleur. Ils le suivirent
 jusqu'à la tour où depuis l'invasion des rats
 le conseil permanent siégeait. « Bonjour
 à chacun », dit l'étranger. Il avait
 une voix profonde et ses paroles étaient

comme de petites mains douces sur
 le silence. « Voulez-vous voir partir ce grand
 mal qui vous ronge? » Les dirigeants le
 regardèrent avec stupeur, offensés
 par tant de joyeuse arrogance. « Serais-tu
 donc un dératiseur, étranger? » dirent-ils
 enfin. « Comment prétends-tu débarrasser

notre cité du fléau insensé qui
 l'accable? » ajoutèrent-ils, railleurs mais
 un peu intrigués tout de même. Alors, l'homme
 les dévisagea, lentement, un par un,
 puis il montra la petite flûte de verre
 qu'il portait au cou et que personne

n'avait encore remarquée. Ils ricanèrent :
 « Avec ça? » L'étranger sourit tristement.
 Il avait atteint l'ascenseur de la tour
 quand le président, en sueur, l'arrêta.
 « Attends! » Dans sa voix roulait une fatigue,
 un ennui qu'on eût dit de toujours.
 « Regarde! » Il griffonna très vite une série

de chiffres sur un chèque. « C'est pour toi si
 tu y parviens! » L'étranger s'enfonça
 au cœur de la cité où battait tristement
 une grande place froide entièrement
 quadrillée. Il fit signe à ceux qui
 s'attardaient de s'éloigner. Ils s'enfuirent,

aussitôt affolés par ce simple geste,
 tant affleuraient leurs peurs. Alors, l'étranger
 porta à ses lèvres la flûte légère
 et joua. C'était un air terriblement
 tendu et douloureux, qu'une oreille d'homme
 eût pu difficilement soutenir; mais
 les rats sensibles à cet appel surgirent

de toutes parts et bientôt les rues voisines
 furent noircies par la marée de rongeurs
 maintenant immobile, et soudain un lourd
 silence écrasa la cité. L'étranger
 glissa de nouveau la flûte de verre entre
 ses lèvres et joua: un air très différent,

aux accents rudes, rauques, évoquant les
 secousses, l'horreur de quelque tsunami.
 Le joueur de flûte reprit enfin sa marche
 et la foule obscure des rats le suivit.
 Nul ne regarda le sinistre cortège
 franchir lentement l'enceinte de la ville.
 Quand les habitants des plus hautes tours qui

celaient la cité se mirent aux fenêtres,
 ils ne virent plus qu'un nuage noir qui
 achevait de se consumer et, seul,
 au-dessous, l'étranger, tirant de la flûte
 de verre les dernières notes de son
 chant funèbre, – terrifiant, salutaire.

3. Dans la ville sans nom la foule parut
 en liesse. L'étranger reparut; pas un
 ne le salua. À la tour du conseil,
 l'homme se heurta à la porte verrouillée.
 Le conseil aussi fêtait la défaite des rats.
 Le joueur de flûte parcourut la ville,
 croisa les défilés, se montra même

aux cérémonies officielles. En quelque
 lieu qu'il fût, nul ne consentit
 à le reconnaître; mais à la dernière
 heure du jour, on lui envoya un enfant
 qui brandit à ses yeux le chèque avec tous
 les zéros proposés. « C'est donc ainsi? » dit

tristement l'étranger; il partit. Un long
 temps s'écoula. Dans la cité sans nom, tout
 était semblable. Noël, de nouveau, vint;
 et là où eût dû se lever le soleil
 l'homme de couleur surgit, fit basculer
 le jour. Sur la place livide il porta
 sa flûte de verre à ses lèvres; un frisson

glissa sur la ville. Le chant qui s'éleva
 était d'une beauté, d'une force inouïes.
 Il conta des vies secrètes, singulières,
 sauvages, inventait des sentiers, ciselaient
 et distinguait recoins et profondeurs. Les
 enfants aussitôt accoururent comme si

la musique avait appelé chacun par
 son nom. Ils rirent et dansèrent, ainsi
 qu'ils ne l'avaient jamais fait, tapant le sol
 de leurs petits pieds et battant des mains, se
 confiant tout entiers aux promesses du chant
 étranger. Les autres habitants restaient
 insensibles, pétrifiés, sourds à l'appel,

irréremédiablement. En un instant, le joueur
 de flûte avait entraîné les enfants...
 On ne sut pas comment ils étaient sortis
 de la ville. Certains prétendirent les avoir
 vus s'élever riant sur un grand toboggan,
 arc-en-ciel qui, pour la première fois, avait

illuminé le gris pesant du jour...
 Dans la ville endeuillée, pas un enfant ne joue ;
 mais il paraît qu'une fois par an certains
 habitants, sûrement devenus un peu
 fous, croient entendre, mêlé au vent strident
 — venu d'où ? du désert ? du lointain océan ? —
 le rire insoumis des enfants en allés.

TOUS CANARDS

Le problème avec ces trois jeunes canards, c'est qu'ils n'avaient jamais connu l'ivresse de la mobilité. Ils étaient restés dans une fusion quasi morbide avec leur mère qui, elle-même, très phobique, n'avait jamais voulu s'éloigner de sa mare qu'elle trouvait aussi riche qu'un pays tout entier et représentait un repère fixe et rassurant loin du tumulte du monde. Cependant, un matin de printemps, les trois canetons, en file indienne, partirent en promenade. Comme ils ne connaissaient rien à la diversité de l'univers et que ni leur mère ni leur père ne leur avaient expliqué quoi que ce soit quant à l'ordre général des choses, ils croyaient que tout individu, quelles que soient sa fonction, sa forme, son langage, était canard tout comme eux.

Au détour d'un sentier, ils rencontrèrent un canard, un canard avec un amusant béret rouge vissé sur la tête. Les canetons parlèrent à ce faux canard comme s'il s'agissait de l'un d'entre eux et la poule, par politesse, ne leur dit pas qu'elle ne comprenait pas un mot de ce que lui racontaient ces trois bruyants et duveteux volatiles. Elle parlait la langue des poules et eux, celle des canards. Le dialogue était donc celui d'un sourd ou, au mieux, celui de deux étrangers partageant le même terminal aéroportuaire.

Puis les canetons s'enfoncèrent un peu plus loin dans la campagne et, dans une flaque de boue, ils rencontrèrent un canard rose et massif (en tout cas plus massif que ce canard portant une crête sur la tête). Pris par une joie puérile et en l'absence de retenue, nos trois canards se mirent à interpeller familièrement ce genre d'oncle étrange, parce qu'il existe des oncles étranges et des parents étranges, comme on peut avoir des amis étranges et toutes sortes de goûts ou manies étranges. Plantés devant ce canard bizarre à la peau dépourvue de plumes, au museau épais et humide et qui puait légèrement le légume digéré, les trois canetons lui parlèrent de ce qu'ils connaissaient, c'est-à-dire de leur mère, de la mare et c'est à peu près tout puisqu'ils ne connaissaient rien d'autre que la mare et leur mère. Le cochon, par politesse, répondit par de légers raclements de gorge comme il est de coutume lorsqu'une personne en état d'ébriété nous prend à partie sur des questions politiques ou bien lorsqu'il nous est impossible de se rappeler le nom et la fonction de cet homme enthousiaste qui se dit votre ami.

Et ils reprirent leur chemin, insouciant et joyeux à l'idée que la France était peuplée de semblables bien aimables. Arrivés dans un paysage entièrement remodelé par l'homme, nos trois amis, qui n'avaient jamais entendu parler des révolutions agraires ni de celles industrielles suivies de celles automobiles et enfin numériques, crurent que la Nature était née ainsi.

Ils rencontrèrent un canard qui broutait de l'herbe derrière une clôture. Celui-ci était si formidablement immense que les canetons pensèrent que ce canard devait être bien vieux et qu'il allait sans doute mourir prochainement. Cette sorte de grand-père possédait une longue chevelure noire qui lui donnait une certaine allure. Les canetons devisèrent sur le temps qu'il fait et à propos de deux ou trois choses sans importance qui les avaient frappés durant leur voyage (comme ce ver coupé en deux ou ce bidon d'huile criblé de balles). Et le cheval, qui ne comprenait pas pourquoi ces trois nanocréatures entraient comme ça en conversation, secoua sa tête comme il le fait habituellement pour chasser les mouches. «Regarde comme ce vieux sage est d'accord avec nous» dit un caneton à ses frères. «Il a dû voir les mêmes choses que nous et vivre la même vie que nous». «Où est ta mare?» avait crié le troisième au cheval qui s'éloignait au grand galop, la croupe comme électriée.

En continuant leur route, nos trois amis parvinrent à atteindre une zone périurbaine. Ils virent les entrepôts, les centres commerciaux, les lieux de restauration rapide, les centres de lavage auto qui avaient poussé çà et là comme le produit d'une végétation qui serait devenue un peu trop exubérante. L'air était plus chaud et une odeur grasse flottait à mi-hauteur. C'était clair: ils étaient parvenus à atteindre un territoire étranger et leur mare et leur mère leur semblaient bien loin.

Devant ce qu'ils ignoraient être un *Buffalo Grill*, les petits canards s'approchèrent d'un canard qui était attaché à un poteau. En effet, ce canard-là avait l'air très méchant. Son bec était gonflé de dents acérées et ses yeux luisaient de fureur. Il bavait également. Les canetons le prirent aussitôt pour un cygne car tout le monde sait que les cygnes sont sans doute les bêtes les plus cruelles, les plus stupides et les plus méprisantes de la terre. Les canetons s'étaient rappelé que leur père était mort un matin d'hiver sous les crocs acérés d'un cygne après un violent différend. Ils restèrent donc sagement à bonne distance de la bête et commencèrent à l'invectiver, à l'injurier, à lui reprocher mille méfaits, à lui jeter des canettes vides et le chien, animal furieux s'il en est, en tout cas aussi cruel et stupide que le cygne, enrageait et tirait sur sa laisse qui était heureusement aussi solide qu'une chaîne.

Il ne restait désormais plus aux trois canetons qu'à franchir la dernière frontière (une autoroute à quatre voies en l'occurrence) qui les séparait de la ville, ce qu'ils firent non sans mal en évitant les véhicules qui arrivaient sur eux à des vitesses folles. C'est au centre de cette super cité qu'ils virent le plus de canards. Certains sortaient par grappes de trous percés dans le sol ou alors de vertigineuses montagnes de verre. Certains couraient pour s'entasser dans des autobus. D'autres portaient un chapeau, des barrettes ou arboraient simplement des cuisses nues et plumées. Si quelques canards étaient bavards et joyeux, d'autres, au contraire, semblaient taciturnes et préoccupés. Le plus petit des canetons dit : «Un jour, je voudrais être canard comme eux et avoir à gérer ma destinée». Ils prirent les transports en commun gratuits. Ils voyagèrent un temps sur les genoux d'une grande cane parfumée qui lisait *Marie Claire Maison* puis d'un usager travaillant chez ELF (c'était écrit sur son badge). Dans les deux cas, ce fut un instant reposant. Le soir, ils avaient dîné dans la poubelle d'un restaurant chinois jusqu'au moment où un vilain canard crasseux et barbu les chassa en les traitant de «fils de putes». Il était muni d'un bâton mais sa maladresse lui faisait toujours frapper à côté. Il faisait penser à une sorte de cygne, un cygne dégueulasse et confus.

Suite à cet épisode odieux, les trois canetons prirent la décision de rentrer chez eux (toujours en file indienne). Ils retrouvèrent bien vite leur mare et leur mère. Serrés contre celle-ci, ils lui confièrent que, où qu'on aille, la terre était incroyablement couverte de canards, de canards presque comme eux. La mère se garda bien de leur révéler l'horrible vérité. Pour elle, leur ignorance était l'assurance de les voir parfaitement et durablement heureux.



EACH DAY DAWNS BUT ONCE

Laurent Fiévet

Translated from the French by Andrea Lloyd

45

It has been said that each day dawns but once. In the minds of adults, which many of us profess to have become, childhood remains a kind of lost paradise, a sheltered garden rendered enticing by the distortion and affective restructuring of our memories. Some practitioners have described their Art as a means of restoring the content of these memories, thus leading it to be defined as a kind of magic, an attempt to hark back to their full flavour, and allow its wondrous power to shine through. All of the works brought together in the *Rewind* exhibition provide a demonstration of this. Rays of light, they often become darker, due to the nostalgia, reproaches and renunciations that some of their creators articulate within them.

Emblems

The state of childhood is made clearly visible within this collection of works through the representation of objects associated with that time of our lives. Toy cars moving over sections of vinyl discs in Cléa Coudsi and Éric Herbin's *Other side, Break*, the arrangement of figurines on John Wood and Paul Harrison's *Shelf*, the stickers and building blocks in the photographs of Gabriel Desplanque and Bertrand Lavier's *Teddy* provide examples of some such representative items. Indeed, childhood is an entire world in itself; a territory endowed not only with its own codes and rituals, but also a shrine of special objects whose identity is defined by their expulsion from an adult's sphere of reference, due to professed disinterest, convention or the fear of being branded with the seal of regression. At best, these objects are relegated to trunks and lofts, to be later unearthed and passed onto the next generation, or indeed re-adopted as members of a privileged collection of valuable items, whose price and rarity displace our initial perception of them, as though their presence required some sort of justification in order to be accepted.

Art needs to break free of these considerations and greatly recycles such motifs. Instead of allowing them to be lost in the mists of Time, Art does not hesitate to stimulate and set in motion these vehicles for our emotions. The long, almost uninterrupted tracking shot (the camera suspended by invisible threads) in *Shelf*, and the toy cars' trip around the circuit in *Other side, Break* bear witness to this necessity in different ways.

On occasion, these memory vessels are filled with a more pronounced subjectivity. The object exhibited thenceforth no longer appears as an anonymous emblem into which each viewer projects his/her own meaning, but as a concrete trace of the artist who has recalled it from his/her own past. While some such objects may take a very subtle form (as is the case of the boat built by John Wood in his youth, included in *Shelf*), others may play a far more central role in the author's methodology. In this vein, Fabien Mérelle bravely re-appropriates his own childhood drawings, adding new details directly to them. As he would again do a few years later in the *Neverlands* series, Xavier Gautier uses super 8 rushes captured by his father in his *Family Films*. In the series entitled *20.12.53-10.08.04*, photographer Moira Ricci displays snapshots of her mother at different points in her life, before confronting them with her own image. Through each of these techniques, the resultant work pursues and adds to a prior creation and suggests a means of prolonging it: thus engulfed, these ghosts from the past rush forth all the more strongly within the arrangements.

Trajectories

The process of returning to the state of childhood often takes on the form of a journey, a turning back. This is particularly palpable in the dynamics engaged by the montage in *Shelf* and the vehicles of the *Other side, Break* installation. Rather than favouring a reversal of flow, a trajectory travelling against the reading frame, their creators chose to adopt a looped form, allowing for a cyclic approach that has the advantage of producing repeats without denying the continuity of Time. The same logic is at play in an untitled photograph by Gabriel Desplanque, in which a figure is playing with a ribbon knotted at each end. Within this work, vertically split in two by a door-frame, the artist plays on the opposition of the loop and linearity. In the left-hand part of the image, enclosed by a solid wall, stickers are arranged in rows and columns so as to evoke the distinctive format of diaries and calendars representing successive days and the passage of Time. In the right-hand part of the image, with a more open backdrop, the tangled ribbon introduces the counterpoised logic of a cyclic pathway, but one which is seen as equally inextricable given its apparent ability to trap the hands of the young man attempting to mobilise it and the area's closure by another door shut behind him.

In Moira Ricci's photographic series *20.12.53-10.08.04*, a different form of temporal circulation is engaged. By incorporating her own presence into the images so as to better restore the bond with her mother, who passed away prematurely (a traumatic episode referred to directly by the series' title), the photographer chooses to represent herself systematically looking at her mother obliquely, with an unreciprocated gaze. Thus the highly direct exchange occurring as the maternal figure gazes into the eyes of the spectator *via* the illusion produced by the lens (in line with the classic tradition of portrait photographs) is disrupted by a more horizontal movement, which initiates a repetitive triangular pathway as soon as the intruder is noticed (the spectator observes Moira Ricci looking at Mrs Ricci who watches the spectator observing Moira Ricci and so on). This regenerative chaos works to blur space and time delineations, exploding the limits of the frame of representation.

The work thus appears to seek to turn back and, through this attempt, whose outcome is unfulfilling, we come to see all the more clearly how the character of *E.T.* the alien, a common reference in the works of Fabien Mérelle and Xavier Gautier, takes on a particular meaning. Appearing in one work as a silhouette added in black ink to the upper part of a drawing, and also featuring in one of the *Family Films*, Spielberg's character comes to signify beyond the wonder he has inspired in generations of viewers, becoming a figure representative of this process of returning, as he struggles to find his way back to the planet he has unwisely strayed away from. *E.T. phone home!*

Games

Artists also use games as a similar means of returning. Occupying a clear space in the various works brought together, whether central (as in Bertrand Lavier and Robert F. Hammerstiel), pronounced (as evidenced by its recurrent appearances in *Shelf*) or more marginal (as in Xavier Gautier's *Family Films*), the toy appears less as an object with a particular value and more as a means of embarking upon a path.

Occupying space in a playful manner appears to form a key strategy employed in the work of Gabriel Desplanque. Clearly, toys and figurines are displayed as symbols of the freshness of childhood, like buffers designed to offset the bleakness of the everyday, but more strongly as weapons set to challenge Time's linear nature. They create an elevation effect expressed not only through the use of flying objects (birds, aeroplanes, helicopters) or those launched skyward (horse-shaped balloons dominate the figure of *À terre (On the ground)*, echoing the helium-filled Jolly Jumper of Fabien Mérelle's *Gros Luke*) but also via bodily suspension or levitation effects (reminiscent of *Teddy's* positioning), distorting the direction of gravity within the image. In Desplanque's work, taking flight is seen as the best way of reaching the *Neverlands* celebrated by Xavier Gautier, unburdening oneself from the weight of one's years so as to retrace the path of Peter Pan in a fluttering of wings and of Time itself. If, as is the case in *Il pleut (It's raining)*, a cardboard goose can represent the pathway to the other side (perhaps that *Other side* created by Coupsi and Herbin) at the point where the rain disrupts the logic of the moment represented, then other, equally playful activities, can create similar effects. In *Les Géométries (Geometries)*, for example, the space is filled with cubes and other building blocks. The game's saturation of the space appears to have helped its players in their bid for escape. Where does the staircase in *La Piscine (The Swimming Pool)* lead to? Perhaps it too represents a means of crossing through the looking glass?

Indeed, the game clearly unsettles our reference points. In Jan Vercruyssen's series *Camera Oscura*, which uses photographic diptychs to show the same model in alternating positions, upright and upside-down, it literally constitutes the pivot that effects the process of return. It also frequently results, as is the case for poor Alice, in significant shifts in scale. A common feature in Desplanque's work, the appearance of miniature figures is present in several of the exhibition's works. It is used particularly systematically in *Shelf*. Characters, animals and vehicles undergo a miniaturisation that functions less to establish a particular kind of complicity with the spectator than it does to challenge his/her perception and introduce it to other conceptions of representation that tend to lead elsewhere.

It is also present in the work of Robert F. Hammerstiel, who, for his series entitled *Private Territories*, asked five children, all aged seven, to build their ideal home out of Lego, before photographing their creations and recording their comments. In this installation, the approach taken functions through displacement (representation techniques, types of building materials used), reduction (the principle of scale models) and projection (the nature of the task given to the young participants), leading to a detachment effect from the real, promoting our access to these realisations of mental constructions, *private territories* that have already been subjected to violent formatting.

Assembly, reconstruction, redistribution: Moira Ricci and Xavier Gautier's techniques effect a different kind of edification. By styling her appearance so that it matches the period of the snapshots into which she introduces her image and by adapting her photographic technique to the aesthetic style of the documents she reworks, the former playfully erases the hallmarks of her intervention. Combining films made by his father in his youth with classic film extracts and working hard to create continuity between the different materials brought together, the latter's project is reminiscent of a construction game. This endeavour to playfully blur the barrier that separates us from the state of childhood and incites us to overcome it is explored in *E.T. and me*. In the film, Xavier Gautier replicates the famous sequence from Spielberg's film in which *E.T.* explores the town into which he has drifted on the day of Halloween, disguised in a sheet with eye-holes, serving as a ghost costume. Not drawing any particular attention to himself in the midst of a crowd of people in disguise, for the first time he is free to explore, in broad daylight, beyond the confines of the property where he had been forced to hide until that point.

In this extract, the attempts to blend together the sources used in Gautier's project are clearly upheld by the subtle integration of this extra-terrestrial within the human community and his ability to identify with some of its members. Indeed, the montage ends at the precise moment where *E.T.*, overcome by excitement, hurries over to a figure dressed as Yoda, the outlandish character from the *Star Wars* Saga, crying "*Home! Home!*", without allowing the spectator to be sure as to whether he believes he has identified another exiled alien in the street or if he is simply attracted towards a child wearing a mask. Featuring among the first *Family Films*, *E.T. and me* works to encapsulate both the manner in which the series functions (breaking down differences, blurring reference points) and the prizes at stake (regaining access to a lost paradise, personified within the montage by the appearance of Xavier Gautier as a child, wearing a symbolic disguise identical to that of *E.T.* over his head) – *Home! Home!*

Rituals

These journeys back in time are facilitated by different kinds of ritual. Moira Ricci's intrusion into the photographs of *20.12.53-10.08.04* thus employs a technique based, as we have seen, on identical codes throughout the series. The photographer's gaze is always cast in the same manner, as though the success of the entire approach at hand depended on the specific relationship it allows to be established between the artist and her mother, serving to reconnect a broken thread. This gaze, which becomes troubling if we consider the series as a whole, due to its systematisation of deviant elements and its regular orchestration of breaks within the temporal continuity of the images treated which, while flamboyantly unsettling the logic of the generations shown (with Moira Ricci appearing older than her mother in some shots), also introduces elements that are simultaneously prophetic (heralding the photographer's birth or her mother's death) and troubling (partially violating the latter's privacy), comes to liken the artist to a magician who, through her Art, has crossed over to sorcery.

In Dan Colen's work, the pathway back through time entails several levels of sensation. In order to create *She Loves Me*, the first item of a short series over the course of which he effects this procedure, the artist chewed pieces of chewing gum in different colours before sticking them on a small canvas. His method thus appeals directly to taste, smell, sight and touch so as to produce various types of resonance. Over and above the composition's freshness, the colour palette and the very nature of the materials used, the idea of the state of childhood is introduced to the work by its title, which associates its creation with the enactment of a precise ritual. While it may conjure the idea that the chewing gum was shared and enjoyed with the girl in question or suggest, in somewhat immature fashion, evidence of mouth-to-mouth exchanges confirming the artist's seductive power, it above all echoes the game where a flower's petals are pulled off one by one as a means of gauging the loved-one's feelings, with the pieces of gum resembling methodically plucked petals. *She Loves Me. She Loves Me Not. She Loves Me. She Loves Me Not. Head up. Head down. Head up. Head down:* another magic ritual enacted by the various diptychs of Jan Vercruyssen's *Camera Oscura*. Instead of inverting an hourglass to reverse the course of Time, in this case it is Alice who plunges head first down the hole. Experiencing long-forgotten sensations over the course of her fall, she drags the spectator down with her towards the borders of *Wonderland*.

On Dan Colen's canvas, the splashes of colour organise themselves into trajectories and pathways. They invite the eye to circulate over the support of the canvas, in a strategy reminiscent of that employed by Spielberg's young Elliott to attract *E.T.* into his bedroom from his storage cupboard hiding place. Elliott's colourful sugar-coated peanuts are replaced by pieces of chewing gum to further promote their capture of the gaze. Indeed, their sticky texture renders them a particularly effective kind of bait – since there should be no doubt that these pieces of gum, subversive as they are, offer a substitute to the Proustian madeleine. *Eat me!* The extensive palette of scents and flavours used create further opportunities to capture spectators' attention, and, stopping short of sticking them to the canvas like common insects, they work to conjure a myriad of memories and emotions in their minds. *Home! Home!*

Disappearances

Occasionally artists have recourse to other forms of subterfuge to rediscover the resonances of a past Time and make a clear choice to efface themselves from their work to better substitute the artist's gaze with that of another. Robert F. Hammerstiel adopts a highly neutral approach in presenting the houses constructed for his *Private Territories*. The photographer's point of view almost disappears within the shots. Staging and surroundings, angle, focal point and backdrop, shot scale: everything appears controlled, almost scientifically sterile, so as to prevent the viewer's attention from straying from the given perspective – of which a recording of the architect's voice eliminates any possibility of misinterpretation. Gilles Porte makes use of the same principle to create children's portraits, captured all over the world: by positioning his camera behind a glass screen that acts as a support for his models' drawings, the film-maker sets about capturing the spirit of childhood at work, in a manner similar to Clouzot's prior work to grasp *Le Mystère Picasso (The Picasso Mystery)*. Concentrated at the heart of the shot, with the sheer potency offered by pure frontality, childhood traverses the lens barely filtered by the transparent wall inscribed within the image between film-maker and subjects by the material presence of Time past.

In Bertrand Lavier's work, the state of childhood, personified by a teddy bear, appears as a tangible, palpable presence. Nothing is positioned in front of him to diffuse the emotions that his presence may inspire. In Wood and Harrison's *Shelf*, the approach taken is again one of displaying a large number of objects to spectators. Unlike the principle of performance employed in *Twenty six (drawing and falling things)*, that of the incident and intervention in *Notebook*, or that of the enactment of the fall in *The Only Other Point*, this video tends to reduce its object to a degree of inertia unprecedented in the two film-makers' work. Despite the inclusion of snippets of narrative, it is really the parading effect created by the camera's sideways movement and the way in which the motifs are repeated, in either identical or modified form, that tend to create a sense of the image's movement. Thus the object is shown in its simple reality and the shelf is used in a manner comparable to the stand employed in Lavier's work.

Fabien Mérelle appears to be motivated by similar concerns. In conformance with the style of thought that believes that copying from the Greats leads the pupil to master his tools and aids him in imitating the Master's style, the decision to uphold children's drawings as models and to respect the impetus behind their every detail convey his desire to methodically trace more ancient footsteps. The drawing in which his adult hand prints surround his childhood hand prints speaks of his strong desire to re-appropriate a style uncontaminated by any influence and to distort the passage of Time – once again give voice to the vibrations of his youth – since there is no mistaking that all of these works constitute attempts at recapturing or re-appropriation. Here, the artist not only plays the role of ferryman, but also attempts to take possession of a charm that he would like to master to invest in his creations.

Tabula rasa

These journeys back in time sometimes work to call into question the different artistic disciplines featured. In order to create *Teddy*, Bertrand Lavier chose to set his bear on a primitive African artwork stand. We could be tempted to dismiss this explanation of the piece's origin, impossible to determine at first glance, as merely anecdotal. And yet, in the same vein as his desire to position his work as a continuation of that of Marcel Duchamp and his use of the ready-made – which transformed conceptions of sculpture in the twentieth century and opened up multiple new directions – it bears witness to the artist's determination to attempt a return to artistic techniques that are not merely older, but above all that are free from the influences and conditioned reflexes of the time (Africa being envisaged as a perfectly preserved territory, providing a means of reconnecting with the illusion of a virgin state). The attention Fabien Mérelle pays to his childhood drawings manifests a similar intention. In the series shown within the exhibition, parallel to his investigation of the origins of his personal artistic techniques (which Xavier Gautier also carries out, more in terms of family ties), we also perceive his quest for a purity of style, simultaneously expressed through the nature of the figures and techniques used and his rejection of any applicable aesthetic norms.

Through a kind of fascination that we might liken, despite the theoretical problems inevitably entailed by such a comparison, to that experienced by Art brut artists, also mirrored by a number of 20th and 21st century practices (ranging from Pablo Picasso's attempts to unlearn, to the rejection of learning that led right-handed artists to work with their left hand, or others to paint blindfolded), his works attempt to reconnect with a certain kind of innocence.

This fantasy of a virginal state is similarly conjured by the model proposed by Xavier Gautier's family recording, which breaks free of other kinds of convention. It is however conveyed via other references. By bringing together images from different sources and of different kinds, in a manner that almost any form of aesthetic sense would appear to oppose, the artist reconnects – not without a certain pleasure – with the experiments of film-maker and theorist Lev Koulechov, so as to test the unifying power of his montage. The relatively modest length and content – we might even call it “home made” – of his *Family Films*, their arrangement as a series of variations allowing for subtle modulations and their structuring, it has to be said, according to somewhat basic montage principles (such as shot-countershot) might invite this reference. The political excursion in *Eva*, in which Xavier Gautier combines family documents with archive images of Adolf Hitler, Eva Braun and Josef Goebbels in a manner that's as daring as it is unsettling, appears to support our supposition of this intention to reconnect with Koulechov, while broadening the film's spectrum of reference to other representative films from the golden age of Soviet silent film, despite the anachronism introduced by the images used (aptly producing further discrepancy effects in line with the underlying structural principle of heterogeneity).

Shelf manifests the same need for a return to the source. Indeed, numerous sections of the video montage function by breaking movement down into its constitutive parts in a manner similar to Eadweard Muybridge's use of contact prints, considered a forerunner of the art of film-making. The video's representation of several model horses arranged around a leafy hedge reinforces that allusion. Indeed, it is known that Muybridge's work helped to confirm Étienne-Jules Marey's theory, which upheld, in the face of widespread scepticism, that once a horse had broken into a gallop, all of its hooves could be in the air at the same time. By positioning some twenty cameras along the length of a horse run, he was able to bring scientific proof to the table. In *Shelf*, John Wood and Paul Harrison put a mischievous twist on this controversy. The repeated use of a model horse with straight legs suggests a kind of invalidation of the scientific demonstration carried out, supporting the view of Étienne-Jules Marey's detractors. There is more than a little irony palpable in this approach, which serves to truly transport the work back in Time. It orchestrates a return prior to the experiment via its clear aim to deny its learnings (which are, nonetheless, perfectly integrated into our thinking frame today). In so doing, these works attempt to access not only a virgin state of knowledge that we might liken to that of small children, but also a rejection of all influences from the History of cinema and video which have emerged through experience, thus positioning their creators as pioneers in their fields.

Jan Vercruysse seeks to re-appropriate ancient techniques in even more explicit fashion. Indeed, his series' title, *Camera Oscura*, clearly suggests its return to the early days of photography, as does the concept of the laterally and vertically inverted image formed on the photosensitive surface of the optical apparatus, literally manifested by the repeated "headstand" game. Nonetheless, as is the case in *Shelf*, *Menina I* shifts this reference into a more polemical sphere. If we consider Alice's appearance in the series as a literary reference to Lewis Carroll (revisiting in shuffled order the fall down the hole, the encounter with the Queen of Hearts and the passage through the heroine's looking glass), that of *Menina I* allows Jan Vercruysse to enter into dialogue with the realm of painting. Clearly based on the work of Diego Velázquez, his model works to refigure our views regarding the theorised use

of optical systems such as light and darkrooms by some of the great painters. *The Camera Oscura* series was also created just a few months after the publication of two works tackling the issue head-on in 2001: *Vermeer's camera: Uncovering the Truth behind the Masterpieces* by Philip Steadman and David Hockney's *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters* (published by Oxford University Press and Viking Studio respectively). While the theory that Vermeer may have made use of darkrooms is generally accepted today, the suggestion that a painter such as Velázquez may also have had recourse to them was met with genuine hostility among some historians. Indeed, in the debates that ensued in response to David Hockney's theories, the more extreme among them accused him of knowingly seeking to demystify his predecessors' work.

Beyond rashly exposing his model's belly button, we could go so far as to say that in this context Jan Vercruysse is guilty of frank iconoclasm, diving head first into the breach opened by his colleague. As regards the work in which he transposes the central figure of *Las Meninas*, working as a respectful and diligent apprentice, the diptych's second part reveals less honourable intentions: aiming, as Marcel Duchamp did in his time by adding in a moustache under the Mona Lisa's nose, to carry out a grave injury on untouchable fixtures in the history of painting and call into question some of its theoretical foundations. Taking a swipe at the very foundations of his art like a naughty schoolboy, Jan Vercruysse bulldozes everything so as to be able to start afresh. From there, quest for the past is transformed as a means of calling different artistic practices into question so as to better free them from their shackles. A more or less forthright return to their origins engages in an attempt to understand Art's essence and necessity.

Totems

Should we, then, conclude that within the works featured in this exhibition childhood is apprehended as a kind of Sacred state? Bertrand Lavier's *Teddy* could well lead us to consider it thus. A true totem, it portrays an ideal representation of childhood, untouchable despite its material presence (in line with the convention of not touching sculptures in museums); it spotlights the concept by adhering to the exhibition protocol used for special objects with the ability (like the primitive work of art whose place it has supposedly taken) to inspire reflection, admiration and emotion.

In *Family Films*, the work of major directors, top-ranking actors and images taken from classics of cinematic History clearly elevate the status of Xavier Gautier's father, those captured by his lens and the shots in which they appear. Through the movement associated with the exchanges occurring between the different types of images brought together, the montage produces a contamination effect which tangibly alters the way in which they are perceived. In the same way that the family films humanise the stars featured, making them appear more accessible, the aura of the cinematic works selected by the artist spills over onto his father's rushes. In *The Garden*, for example, in which the artist adds to the unfinished cuts of Billy Wilder's *Something's got to give* using scenes showing his brother and sister playing in the country, images of Marilyn Monroe's gentle gaze are used in a shot-counter-shot effect to launch the familial figures into a privileged sphere. Brought together in the credits, their identities appear interchangeable like members of an imaginary family. Marilyn's hair acts like a blinding, radiant star which, while magnifying the images, has the power to harmonise their disparate elements by infusing them with its light.

It is clear that childhood inspires some kind of wonder in many of this exhibition's artists. Unlike Xavier Gautier, Fabien Mérelle chose to use a scene from *E.T.* that is highly charged with the fantastical: that in which the alien creature causes the bicycles of his human companions to fly skywards. This reference acts like a comment on the artist's approach in creating the piece. By emphasising its creative potency and rich imagination, he literally raises childhood up to the clouds. In *Blanches neiges (White Snows)*, a series of sparkling effects similarly serves to tie the fifteen tales included together, divested as they are of their narrative content so as to retain only the audio backdrops, thus speaking of the same enthusiasm that Xavier Gautier holds for that time of his life.

Resistances and openings

Yet far from surrendering itself, childhood tends to refuse to be captured. The sections of text removed from the tales compiled in *Blanches neiges (White Snows)* manifest the losses within the sound recordings used. Though we may consider the snow of the title as evoking a process of embellishment of the landscape of childhood, or indeed a homogenisation of its component parts comparable to that effected in the *Family Films* montage, it also implies a process of covering up (in a literal sense, given the superimposition of the various soundtracks) which serves not only to modify their texture, but also to efface any paths that could be trodden through this landscape. Similarly to Petit Poucet (Tom Thumb), realising that the trail of breadcrumbs he has left behind him in the forest has disappeared, listeners are forced to accept a loss of their reference points. In this way, Xavier Gautier's work creates a genuine sense of ambivalence. In recreating a particular charm, he is nevertheless unable to recreate its constitutive elements –like a film associated with enduring memories of the emotions it aroused, without the subject being able to conjure up its images. These *White Snows*, indeed, are the ones that fog our memories, effacing them under the flakes of successive passing days.

RETURN TO NEVERMORE!

Each day dawns but once

52

In *Other side, Break*, the movement of vehicles over segments of vinyl discs results in a wearing effect, which exposes a similarly flawed mechanical process at play in our memories. In a process of which *Blanches neiges (White Snows)* could be seen as a concrete manifestation, the discs' grooves, worn and misshapen through use, eventually lose the information they are supposed to reproduce. With repeated circuits, the raw data of childhood and the emotions associated with it become ever more uncertain. By setting up this deterioration through the very principle of return and repetition, the installation conveys a sense of its own impotency to maintain the resonances of Time intact. We may even wonder whether in *Family Films*, the traces of childhood left behind by the father are not eventually fed off by the works with which they are associated. The radiance of the film classics introduced into the different montages eventually reshape the contours of the family memories. Like viruses, they dangerously invade the realms of memory to effect countless reconstructions there.

Should we, then, consider all of the approaches adopted by these artists as illusory and conclude that they systematically fail in their attempts? Probably not. In Jan Vercruyssen's work, the upturning of the hourglass that personifies the central infant of *Las Meninas (The Maids of Honour)* entails a moment in which Time is suspended, for example. As in the case of the rain-studded pane of glass in Gabriel Desplanque's *Il pleut (It's raining)*, reality is distorted within the diptych in a blurring effect which is concretely manifested by the cascades of material in the handstand. The shapes fall, piercing the image's surface only to become lost in another place and time. The parade of images in *Shelf* is interrupted equally abruptly. The space of a single moment, Time as figured in the piece, loses hold in a remarkable suspension effect. The creaking associated with the train of images comes to a halt, as if taking a rest. *Stop!*

How, then, can we conclude anything other than that the work succeeds in cheating the perpetual flux of Time, by momentarily freezing it? In *Corridor*, another offering from the *Family Films* series, a toy car absorbs the attention of Xavier Gautier's brother, and that of a young Elsa Lunghini (who is around the same age as the artist and whose hit *T'en vas pas (Don't go)* no doubt made an impression on his adolescence some years later) via a countershot effect, before suddenly leaping from the circuit around which it was travelling so as to perform an about-turn and set off in the opposite direction.

While this unexpected derailing, which may occur within the *Other side, Break* installation, may be considered to express a childhood that is stolen away (with reference to the plot of *Garde à vue (Keep watch)*, which provides material for the film, and as an echo to the tragic fates of many girls, from Anne Frank to Natascha Kampusch, regular references within the artist's work), that is, a childhood *stolen away* and thus in a certain way *flown away*, it can also be seen as manifesting a break in Time's continuity. This concept of a sudden accident is, again, present in one of the sequences in *Shelf*, in which a train ploughs into a vehicle stationary in its path. A derailing is thus clearly set up within the video, in which the train suddenly slows down, engendering another kind of dysfunction, which results, apparently directly, in a freezing of the image. *Stop! Break!*

The exhibition's pieces dare to wager that they can demonstrate Art's absolute power to elude the passage of Time, to provoke these sparks with the ability to bring us back at any moment to the scents and tastes of childhood, simultaneously common to us all and different for each of us. Spectators are invited to foray into the gaps created in the works by all of the artists participating, and to make their way down the paths designed by each of them.

— But what's that I hear? Did you by any chance see that funny little white rabbit hop by?

53

Silvia Guerra

Translated from the French by Andrea Lloyd

Is our relationship with childhood one of wonder, abandon, repression, nostalgia, a secret source, a blind spot? Or, more subtly, is all we have left of childhood the gulf that separates us from it? Or even, in a darker sense, is childhood nothing more than a chaotic realm of possibilities, torture, devastation and unbridled cruelty? Such questions, no doubt, marked the twentieth century to which we are the heirs: convinced of the innocence of childhood, once we have come to terms with the aberrations that can shatter it, here, like the bride of a bygone era once stripped by her bachelors, childhood is laid bare, in all of its prodigious cruelty. This latter reflection represents, essentially, the darker side of innocence, since those qualities ascribed to childhood under the tender heading of innocence simultaneously encompass the characteristic of living sheltered from the world's violence, whilst remaining open to every possibility. Cruelty is equally open to every possibility. And we discover that childhood is subject to tremendous *potentialities* and positive forces in equal measures. On occasions where childhood is taken as a subject, we are reflected back to what we are, to what we adults, former children, are becoming. Which therefore begs the question: how can this childhood, our childhood, be said to belong to us? The truth is that we will never know our childhood fully.

This exhibition brings together a number of works which seek to reunite with childhood through sensations, images and materials, rather than attempts to represent this opening chapter of our lives. Writers have contributed to this project cataloguing childhood. Curiously, their texts are very dark in tone or carry traces of its specific kind of cruelty.

Once upon a time... wrote Andersen... *Nevermore!* cried Edgar Allan Poe's crow. These symbols of dread can still bring us back to the "fifth season", longer than a Scandinavian summer, so called by Pascal Quignard's character *Albucius* from the novel of the same name: "There is something that does not belong to the order of time, and yet returns (...). This fifth season is the detritus that overcomes us (...). The season in which we cultivate love affairs, nourishment, behaviours, ambivalent sensations, children's role play, holding onto a caddy or standing aghast before a rhinoceros".

Through their tales and fables, writers are the artists who have come closest to the darker side of childhood. Their stories seek to align us with this world. This project starts at the meeting point between art and writing, and unfolds into a labyrinth-like set, with cardboard walls.

In *Rewind*, the starting call is given by a "menina" who would like to live in a Lego house photographed by Jan Vercruyssen. She speaks of the ways in which art has historically played on darkroom illusions since its very beginnings, in the caves where lions and tiny men were hidden.

Yet everything appears highly ordered in the perfect world created by John Wood and Paul Harrison: little boats, alarm clocks and blenders that suddenly come to life? *Shelf*, or life as it should be.

— Which house is yours? Would you really like to live in a house built of lego?

Robert F. Hammerstiel asks children to build and describe their ideal home, which may be a prison. Photographs of these houses, accompanied by the explanations of their young would-be inhabitants, may be seen as distantly reminiscent of Gregor Schneider's *Totes Haus u r*, shown at the 2001 Biennial Venice festival – a model house built from within, layer by layer, in response to its creator's organic impulses.

— *Nevermore!* again...

A-MAZE-D BY BRICKS

Return to Nevermore!

54

We continue our visit through Fabien Méréelle's drawings, and the bridge he creates between the closed space of his childhood drawings and his dreams in the present; we then move on to the photographs of Gabriel Desplanque, who once again immerses us in the cold realm with footsteps in the darkness. This darkness is manifest in a more ambiguous manner in the work of Moira Ricci, who revisits her family memories by insinuating her adult ghost into photographs of her mother, dating back to her youth.

Here and there... an eternal *Teddy* as austere as a statue immortalised by Bertrand Lavier, and the scratching mixed by the toy racing cars launched onto the vinyl track in Cléa Coussi and Éric Herbin's sonic installation...

Boom, scratch, va va vroom...

And the three ducklings?

— Wasn't there just one? The ugly one?

— No, there were three and they were beautiful.

Bruno Gibert views the world through the eyes of three overly sheltered ducklings. Clémentine's triplets are echoed here – Noël, Joël and Citroën, directly appropriated from Boris Vian's *L'Arrache-Cœur (Heartsnatcher)*, competing to see who can spit the furthest.

Dan Colen's creation may symbolise first love – TRUE love. *She Loves Me* is the first in a series of canvases created using coloured pieces of chewing gum, placed alongside another series based on the same principle, but using bird droppings. The pigeons perched on the statues' heads do not know where the world's balance is, as described by the protagonist of Rui Costa's *boy who was very balanced*.

Outside, in various towns, Gilles Porte photographs children drawing self-portraits over the course of a journey around the globe; the results resonate in the auditorium of La Maison de La vache qui rit.

Yes – the exhibition is indeed held in a large wooden house, like that of the big bad wolf who gobbled up Little Red Riding Hood's grandmother; his stomach full of cheese triangles this time.

All children love to sing a lovely song, hypnotised like the rats driven out by Florence Pazzottu's monstrous piper. And this is no more than a harsh awakening to the reality of our individual stories, as Heman Chong suggests through his *Distant (Visions)*.

Once upon a time... fifteen times... when, in *Blanches neiges (White Snows)*, Xavier Gautier records fifteen tales, of which persist only the sounds of breathing, whispered into visitors' ears; or when he mixes his own childhood films with the films that have enraptured all children. And Marilyn comes into the garden to call us in for tea.

Rewind partly encapsulates this circular movement which defines our relationship with the past time that is childhood. A past that, from century to century, resists the passage of time like a hideaway, miraculously preserved from any form of decay, where you can even show a particular form of cruelty without being punished. Childhood is a layer of our personal and collective history that remains impossible to decipher. Struggle as we might to make the right choices in our adult lives, there is no way of returning to childhood. Instead, we project it as a timeless place that is ever-lasting, preserved. It is like a gift. It is understandable that we might want to revive it, tomorrow.

Perhaps this is what can be read between the lines of this catalogue, between the cardboard bricks from which this exhibition's works are hung. Childhood only comes but once... once upon a time... — *Nevermore!*

55

Inês Moreira and Diogo Matos

The spatial installation for *Rewind* contemporary art exhibition is designed and built from gigantic white cardboard bricks arranged in walls, and rooms, and corridors, and hallways, and windows, and doors so to support a selection of artworks revisiting childhood. The spatial concept grew into a complex maze, producing both fascination and a sense of loss: architecture's spatial complexity is a proposal to expand the curatorial and artistic concepts.

The installation *a-maze-s* with its simple construction, brick-by-brick, undoing construction techniques and playing with the space as a container. The maze – or labyrinth – is not a comfortable memory or a safe homecoming to our past, though. The adult and rational perspective can read it as a geometric spatial construction... but from within, in its wanderings and shadows, the maze is an exciting entanglement of corridors and dead ends threatening our limits. The maze hosts wondering and anxiety feelings that recall the haunted spaces of infancy.

Rewind exhibition space is white. It's a space reminding a mega-block construction, the playful process of assembling and reassembling, as well as the mischievous process of violently destructing other child's construction. The whiteness of the neutral "white cube" is tainted with incompleteness: a "non-white cube" produced out of 1000 white cubes and generating an unfinished three-dimensional space, proposing a hide-and-seek game with the artworks, the audience and ourselves.

"We each harbour a story about corridors. A story about those functional components of domestic architecture we customarily walk and casually forget. Corridors, which may in a child's imagination expand into expansive 'neverlandish' fields unchecked within the father's home. But such a moment is usually short lived, trampled by the pressing demands of a life managed in the efficiency of kitchens, reproductivity of bedrooms, chatter of dining rooms and stupor of TV rooms. Such corridors, and the stories that lie in them like dusty moths dead on the reflective plate behind the glow of a halogen light, are usually of the past."

Walid Sadek,

A room with a conversation in the middle, 2005.

"What we need to question is bricks, concrete, glass, our table manners, our utensils, our tools, the way we spend our time, our rhythms. To question what seems to have ceased forever to astonish us. We live, true, we breathe, true; we walk, we go downstairs, we sit at a table in order to eat, we lie down on a bed in order to sleep. How? Where? When? Why?"

Georges Perec, *Approaches to what?*, 1973, in *L'Infra-ordinaire*.

Inês Moreira

Inês Moreira is an architect, researcher and curator. Based in Porto, Portugal. PhD candidate in Curatorial/Knowledge, Visual Cultures Department, Goldsmiths College, University of London with the financial support of Fundação para a Ciência e Tecnologia (PhD Scholarships). Master in *Theory of Architecture and Urban Culture* (UPC Barcelona, 2003). She graduated in *Architecture* (FAUP Porto, 2001).

In her research and practice she has been experimenting collaborations between architecture, contemporary art and speculative/oblique research on contemporary culture. Recently, she has been developing a curatorial research on space under the title *“Performing Building Sites: curatorial research and practice in/on space”*. This research proposes a critical epistemology to the field of curatorial studies and embraces her professional experience as author/designer of spatial installations for art exhibitions.

Diogo Matos

Diogo Matos (Portugal, 1980) has a Diploma in Architecture by the Faculty of Architecture, University of Porto (2005). He worked for Steinmann und Schmidt (Basel, 2004-2005). He is currently Architect/Project Manager at Unlimited Perspective SA (Geneva).

www.panoramah.com
dmatos@unlimitedperspective.com

petit CABANON

petit CABANON is a platform for curatorial research and debate on space and visual culture. It is also an extra disciplinary workshop for inventive spatial installations, expanding notions of display and curatorial practice. *petit CABANON* started as an experimental hosting space for architecture and visual culture and a website. For a year and a half, *petit CABANON* offered a modest gathering and discussion place for research projects of a few free-lancers and free-thinkers mingling in a small shop in Porto, at CCBombarda. After a first experiment, it now stages a second life. In its in-between meanders and movements around space, *petit CABANON* is generating a body of written and visual materials, attempting oblique angles into the fields of architecture, visual arts and urban culture.

www.petitcabanon.org

THE BOY WHO WANTED...

Rui Costa

Translated from the Portuguese by Raquel Ralha

THE BOY WHO WANTED TO BE BLUE

Once upon a time there was a little boy who wanted to be blue. For him, blue was as perfect as a sky and he wanted to be like that, entirely blue. Since around him not everything was blue –and there were people of different colours, and houses of different colours, and objects of different colours– the boy thought he should look for the colour blue everywhere. And he left home and went around the world in order to gather all the blue that he could find. He found deep blue seas, blue rivers, blue houses and cars and blue looks in the eye and even one hundred blue-haired people (but not a single blue-blooded one, I can assure you).

Therefore, we could say that this boy's life turned blue. And as time went by –and as time had been darkening the blue more and more– the boy ended up turning utterly blue, on the outside and on the inside. He was –at long last– a blue boy!

The sky –which was particularly blue that day– happened to look down at that very moment and thought:
 – Oops, a bit of my blue fell off! How rattlebrained I've been; it's always the same when summer begins!

And whoever might look upwards after this thought would see a huge and very blue hand coming from above and heaving the boy up to the blue bosom of the sky.

THE BOY WHO WAS VERY BALANCED

Once upon a time there was a boy who was very balanced. He was so balanced that whenever he scored a goal, he would immediately score an own goal as well. Whenever he said yes, he would also have to come up with a way of saying no. He spent his time harmonising the world as such: correcting the lack of things in favour of abundance –or vice-versa, depending on the situation.

And the boy would search for this balance in everything: good and evil, day and night, highs and lows, ugly and beautiful, and so on and so forth.

One morning, the boy left home and figured out that his feet were in the exact middle of everything; and that, therefore, half of everything that existed was on one side and the other half was on the other side. Since any single move he would make might question this perfect balance, the boy never dared to move again, and ended up becoming a statue. But the pigeons that landed on him –totally unaware of the meaning of balance– would poop on the side that suited them best.

DISTANT (VISIONS)

The boy who wanted...

58

THE BOY WHO WAS REALLY ORGANISED

Once upon a time there was a boy who was really organised. He would take notes of everything he did during the day and at night he would already know the action plan for the following day. He was very precise and would take notes each minute never to forget anything and never to be late.

At a given day, having decided to become even more organised (which would seem impossible to any other person), the boy chose never to go out again to go to school or play soccer with his friends. That way, he would have more time to get organised and nobody –not even his parents, his teacher or his friends– could make him change his mind. And the boy filled notebook after notebook with the complete steps of his organised life.

When there was no more room left for so much paper (given the way it would overflow his room, the living-room and even the balcony), the boy decided to set the house on fire to get some more space. Then he scheduled the right time on the last empty line of the last notebook.

THE BOY WHO WANTED TO BE A DICTATOR

Once upon a time there was a boy who wanted to be a dictator. At home he would have his parents serve him barbecue chicken every day and at school he would demand the teacher to talk exclusively about the great composers of the history of music.

During the weekends, when he was not eating barbecue chicken or listening to Bach, his favourite composer, the boy would go out and tell the passers-by what they should do:

- The old lady there... go home right away, for the night is falling!
- The gentleman with no hair... please put your hat on!
- The younger girl... cry harder if you want the chocolate bar!

If it is true that many people did not give him much credit and moved on, it is also true that some people hesitated before turning their heads away; and others would even comply with his words and were ready to follow his orders right away.

The boy started to refine his procedures and, soon enough, he would already have brought together a small army of people who followed him everywhere and blindly obeyed his fiercest commands.

The boy grew up and one fine day he was already giving orders to the sea, to the trees, even to the weather. Crowds would now follow his path and everyone dreamed of being the most obedient.

He then ordered the sun to switch off and his heart to stop beating.

59

Heman Chong

First vision arrived, aged two. And at once, he understood that he would spend the rest of his life in utter solitude. Now thirty-three, he avoids telling people the truth, feeding their imagination with week-old horoscopes. Lost his virginity to a woman aged fifty-six. He counted a total of sixteen wrinkles off the top of her lips, tightly wrap around his youth. The day her sister departed at the nubile age of sixteen, he remembered watching her swimming out at sea, never to return. They were seven when they first saw in each other, the thirst for secrets. They told each other everything, two vessels. Contents in flux.

With baby eyes, he witnessed the drying out of a great lake. Three horses dead, a dozen ravens picking out their eyes. Without words to describe the horror, the story played out before him like a deck of cards. He felt the heat seer on the back of his neck, scorching his soft, supple skin. A man walked towards him and picked up him. Whispered into his ear, in a language alien and intimate. Twenty-six years later, he deciphered the sentence: "Death to all creatures great and small, death alone shall survive."

Second vision arrived, aged twelve. Mother questioned as to why her son didn't make it to school for ninety-seven days in a row. Eighteen was spent dressed in green, sleeping with a rifle. As with nineteen. First film, aged five. That night, the snakes in her hair swirled around in his nightmares, bare feet on cold stone, mid-winter's night. First memory was of his grandfather, drunk. Shouting at him to shut the fuck up. On his fourteenth birthday, he discovered masturbation. He came eight times that warm sunny afternoon, with an image of a brunette in a black translucent bra.

He saw himself, now a writer of fictions. Deep night, half-asleep. Broken bottles of whisky in the corner. Nightmares involving murder and sex filled his texts. A cheap, whorish trader of words. Barely alive, he types furiously, drunk on sleeplessness and self-hatred.

Third vision arrived, aged sixteen. Half-asleep, it remained with him as a dream that spoke of an unforgiving drought that would last thirteen years. In it, he found himself searching for a source of water. He had a map with him, of a city he couldn't recognize. He remembered a child, whom the water was for. He scrambled from site to site, looked into every possible container, behind every locked door. Parched from the sun. Tears ran down his face, the only water sensed, and out of sight.

The day the drought arrived, his country collapsed. As her population descended, transformed into nothing more than a mob. To this day, he wondered if it would have made any difference if he had said about its existence. If people would have believed. She never stood a chance, for she had no water of their own.

Fourth vision arrived, aged twenty-two. On a bus, to the city. He remembered a fat indian woman sitting beside him, talking loudly into her mobile, as the images fleshed out before his eyes. He saw a much older version of himself, hunched over a pile of garbage, sifting out pieces he could see were morsels of cooked meat, strings of vegetables, and some rotten fruit. He hurried down the bus, the stench was permeating from the vision into reality. Vomited over a plant at the stop. A child approached him and stared at his puke. He sat, and watched the world, drowning in decay. Scavengers of the new world. Eating whatever they could see.

He is now alone. In a cradle. It is night. Darkness swirled around him, like mists, future memories haunting him. He is two years old, and he has seen everything that is to come.

THE SAME AND HIS SHADOW, TORN APART BY A SONG

Florence Pazzottu

60

1. In a countryside, stark and unwelcoming,
 (two shadows passed by moments ago)
 a town without a name stood, cloaked
 gray, a sky motionless before a rain.
 Its stern towers conceal the ways in;
 this is a stronghold that no paths cross;
 to the outsider, the town appears

impenetrable. No one from outside, for that matter
 should ever come. The residents of the town,
 nameless, have a passion for the identical.
 By speaking as a single man, by moving
 as a single body, they count, especially
 as they like to kill time. It is exactly

big day for buying, the eve of a feast, in the town,
 anonymous; everyone moves about, restless,
 hurrying where others are hurrying. Soon,
 around the tables groups gather again
 and, this way, all evening long, they take pleasure
 and they make merry, exchange packages,
 joke if they know and in front of the TV,

strike up in unison beautiful Christmas hymns,
 so that they may go to bed satisfied. But... what
 is that shadow that seeps in, creeps in, slips
 through the cracks, even the smallest opening,
 infiltrating and spreading, always darker,
 and denser? ... A sea of rats, so gray

adapted from *The Pied Piper of Hamelin*
Translated from the French by Ellen LeBlond-Schrader

61

and meager, covering the town and devouring,
 everywhere, the remains of the feast. The residents,
 suddenly awoken by the growing noise
 of thousands of little jaws chewing...
 Panic! Immediately the authorities consult each
 other; but neither the experts questioned
 nor the monitors or instruments of any sort

reveal how to deter the immense
 army of ravenous rats... After many long
 days, terrified, without rest or sleep for
 the hostages, some of the rats' cohorts, which
 may soon have exhausted their reserves,
 still do not seem to be the least bit satisfied.

2. Then, one morning, very early, he came. He was a
 foreigner, a stranger of great beauty; his garments, in
 bright colors, contrasted with the hesitation of the
 day. No one knew how he had gained entrance
 to the town. Always cautious, the residents
 of the nameless town turned away, covering,
 craftily, his trail with their hostile words.

Only the children seemed drawn to the man,
 clothed in colors. They followed him around,
 to the tower where, since the rat invasion
 the town council was holding sessions. "Hello
 to each of you", said the stranger. He had
 a rich voice and his words were

like delicate, small hands on
 the silence. "Do you want to see it leave, this great
 evil that is eating away at you?" The leaders
 looked at him stunned and offended
 by such jolly arrogance. "Would you be,
 perhaps, a rat-catcher, Foreigner?" they said
 finally. "How do you propose to rid

our city of the senseless plague that
 has overtaken us?" they added, scoffing, but
 a little intrigued at the same time. So, the man
 looked them in the eye, slowly, one by one,
 then he showed them a little glass pipe
 that he wore around his neck and that no one

had noticed yet. They sniggered:
 "With that?" The stranger smiled sadly.
 He had reached the tower's elevator
 when the president, sweating, stopped him.
 "Wait!" In a voice strained by fatigue, and
 a certain listlessness that he had always had.
 "Look!" He scribbled very quickly a series

of numbers on a check. "This is for you if
 you succeed!" The stranger went into
 the heart of the town where sadly did beat
 an enormous square, cold, and entirely
 blocked off. He made a sign to those who
 lingered to leave. The townsmen fled,

immediately thrown into a panic by his simple gesture,
 which drew so deeply on their fears. Then, the stranger
 lifted to his lips the dainty pipe
 and played it. It was a harmony, so terribly
 strained and painful, that the human ear
 could only with great difficulty bear it; but
 the rats, vulnerable to this call, surged

from everywhere and the neighboring streets
 were soon darkened by the flood of rodents
 now transfixed, and suddenly a heavy
 silence weighed on the town. The stranger
 slipped his glass flute one more time between
 his lips and played: a very different harmony,

with coarse and husky notes, evoking the
 shock, the horror like that of a tsunami.
 The piper finally began walking again
 and the dark cloud of rats followed him.
 No one watched this sinister procession
 cross, slowly, over the walls of the town.
 When the residents in the highest towers,

concealing the town, looked out their windows,
 they didn't see anything but the black haze
 vanishing and wasting away and, alone,
 below them, the stranger, playing his glass
 pipe the last few notes of music,
 a funeral hymn, -terrifying, salutary.

3. In the nameless town, the crowd appeared
 jubilant. The stranger reappeared; not a soul
 greeted him. At the tower of the town council,
 the man came face to face with the locked door.
 The council also celebrated the defeat of the rats.
 The piper walked through out the town,
 running into parades, even attending

official ceremonies. No matter the
 places he went, no one consented
 to meet him; but during the last
 rays of the day, they sent him a child
 who held under his eyes the check with all
 the zeros promised. "So it is like that, is it?" said,

sadly, the stranger; he left. A long
 time passed. In the town without a name, all
 was as it was before. Christmas, came again;
 and there, where the sun should have risen
 the man in color appeared, turned upside down
 the day. In the lively square he lifted
 his glass pipe to his lips; a shiver

glided through the town. The song brought forth
 was of a beautiful unheard, so amazingly powerful.
 He told of lives, secret, singular, and
 savages, invented paths, polished
 and distinguished nooks and depths. The
 children immediately came running as if

the music had called each one of them by
 name. They laughed and danced, as
 they had never done, taping the ground with
 their little feet and their clapping hands, entrusting
 themselves so completely to the unfamiliar song's
 promises. All the other residents remained
 untouched, petrified, deaf to the summons,

irrevocably. In an instant, the piper
 had led the children off...
 It isn't known how they managed to get out
 of the city. Certain people claim to have
 seen them, laughing, climbing up a big slide,
 a rainbow in the sky that, for the first time, had

brighten the heavy grayness of the day...
 In the town, in mourning, not one child plays;
 but it is said that once a year certain
 residents, which surely have gone a little
 mad, believed that they heard, in the shrill wind
 —from where? the desert? A far off ocean?—
 the rowdy laughter of children gone away.

ALL DUCKS

Bruno Gibert

The problem with these three little ducklings was that they had never tasted the giddy delights of free roaming. They had remained almost morbidly tied to their mother, a highly fearful duck who had never wished to leave her pond. For her, sheltered from the tumultuous wide world beyond, it held all the treasures of an entire country and represented a constant and reassuring domain. Despite this, one spring morning, the three ducklings set off for a romp in single file. Knowing nothing of their world's diversity, lacking even the most rudimentary explanation of the general order of things from either their mother or father, they were of the firm belief that every individual, whatever his or her role, shape or language, would be as much a duck as they were.

Around a bend in the path, they met one such duck stubbornly sporting the most peculiar red beret. The ducklings greeted the strange duck as if she were one of them. Not wishing to be rude, the hen did not explain that she could not understand a word the three boisterous, fluffy little creatures were saying. She only spoke the language of hens, while theirs was clearly duck-speak. Their greetings fell on deaf ears and their babbling resembled, at best, that of foreigners trying to communicate at an airport terminal.

The ducklings pressed on a little deeper into the countryside, where, standing in a muddy puddle, they came across a pink duck of remarkable proportions (bigger than the crested duck, in any case). Overcome with childish joy and without even a hint of restraint, our three ducklings began calling over to this strange uncle of theirs in a friendly fashion. They reasoned that since one could have odd friends and indeed all manner of bizarre tastes and quirks, one might also have oddball uncles and relatives. Gazing up at the bizarre featherless duck before them with its broad, moist snout and faint stench of rotten vegetables, the three ducklings began to chatter about what they knew best, that is, their mother, the pond and that was about all in fact, as all they knew in the world was their mother and the marshlands. Not wishing to be rude, the pig gently cleared his throat by way of response, as we all tend to do when being grilled on politics by some inebriated party-goer or during that awkward moment as we desperately try to remember the name and occupation of the would-be friend beaming before us.

And so the ducklings continued on their way, carefree and happy at the discovery that France was full of wonderfully friendly ducks. Reaching an entirely man-made landscape, our three friends, who had never heard of the agricultural nor the industrial revolutions followed by the uprising of motorcars and, finally, the digital age, believed that it was all Mother Nature's own handy work.

66

67

They came across a duck grazing behind a fence. This one was of such gigantic proportions that the ducklings assumed he must be very old and no doubt at death's door. This grandfather of sorts had long black hair which lent him a certain charm. The ducklings discussed the weather and a few other unimportant trifles they had noticed on their journey (such as a worm cut in two or an oil canister riddled with bullet holes). Meanwhile, the horse, who could not fathom why these three nanocreatures were quacking at him in such a way, shook his head as if chasing away flies. "Look –the wise old man agrees with us" said one duckling to his brothers. "He must have seen what we've seen and lived the life we're living." "Where is your pond?" cried the third duckling to the horse, as he galloped away, his mane flying in the wind.

Continuing along their path, our three friends found they had reached a suburban area. They saw the warehouses, shopping centres, fast food restaurants and carwashes, which had sprung up here and there like tufts of overgrown vegetation. The air was warmer, with a low-lying oily haze. It was clear that they had strayed into foreign territory and their pond and mother now seemed far far away.

In front of one restaurant, a *Buffalo Grill* unbeknownst to them, the ducklings waddled over to a duck tethered to a post. It had to be said that this particular duck looked decidedly unfriendly. His muzzle was full of razor sharp teeth and his eyes were ablaze with fury. He was drooling, too. The ducklings immediately assumed he was a swan, for it is well known that swans are the meanest, stupidest and most hateful animals on earth. The ducklings remembered that following a violent dispute, their father had met his doom at the pointed fangs of a swan one winter's morning. They thus wisely remained at a safe distance from the beast and began to call him names and insult him, denouncing his many wrongs and tossing empty cans over at him. The dog, a hot-tempered animal if ever there were one, or in any case as cruel and stupid as a swan, flew into a rage, straining at his leash, which, luckily, was as strong as an iron chain.

Translated from the French by Andrea Lloyd

Now all that was left for the ducklings to do was to cross the final frontier (a four-lane carriageway as it happens) separating them from the town, which was no easy venture, considering the vehicles hurtling past every few seconds. In the centre of this metropolis, they saw more ducks than ever. Some emerged from groups of holes in the ground, others from glass mountains stretching up towards the sky. Some ran to squeeze themselves into buses. Others wore hats or hair bands, while some simply showed their plucked and feather-free legs. While some ducks were cheerful and talkative, others seemed quiet and preoccupied. The smallest duckling said: "One day, I'd like to be a duck like them, in control of my own fate." They hopped on public transport for free. For a time, they journeyed on the lap of a large perfumed duck reading *Marie Claire Maison*, then another who worked for ELF (it said so on his badge). Both laps provided a place to take a moment's rest. That evening, they dined in the bin of a Chinese restaurant until a nasty grimy duck with a beard chased them away, calling them "little bastards". He tried to hit them with a stick, but he was so clumsy he always missed. He was like a kind of swan, a disgusting, confused one.

After that unpleasant episode, the three ducklings decided to return home (once again in single file). They were soon reunited with their pond and their mother. Snuggling up to her tightly, they confided to her that, no matter where you go, the world is remarkably full of ducks –almost just like them. Their mother chose not to tell them the awful truth. Their ignorance, she thought, was a guarantee of their perfect and lasting happiness.

NOTICES ARTISTES

Réalisation des notices: Audrey Illouz

68

1- Dan Colen

Né en 1979 aux États-Unis. Vit actuellement à New York. Il est représenté par les galeries Gagolian, New York et Peres Projects, Los Angeles et Berlin.

Dan Colen est diplômé en peinture de l'École de design de Rhode Island. Ce jeune plasticien au parcours remarqué, déjà représenté par d'importantes galeries, a notamment été présenté à Londres, à la galerie Saatchi dans une exposition consacrée à l'abstraction américaine. Cohérente, détachée et un brin provocatrice, son œuvre, qui aborde différents média, se joue des faux-semblants et n'en finit pas de mettre à mal nos présupposés. Dans son travail, il se réapproprie des éléments issus de la culture populaire et chers aux adolescents (panneaux de basket, graffiti, chewing-gums). La toile *She Loves Me* présentée dans l'exposition constitue la première œuvre d'une courte série, réalisée entre 2006 et 2009, à l'aide de chewing-gums de différentes couleurs et répartis sur la toile. Rappelant le Pop Art dans ses emprunts vernaculaires, la démarche de Dan Colen se double d'une désinvolture, d'une « adolescence de l'art » serait-on tenté de dire.

2- Cléa Coudsi et Éric Herbin

Nés respectivement en 1980 et 1979. Ils vivent et travaillent à Lille. Ils sont représentés par la galerie Schirman & de Beaucé, Paris.

Cléa Coudsi et Éric Herbin sont respectivement diplômés des Écoles nationales d'Art d'Aix-en-Provence et de Dijon. Ils ont ensuite effectué un post-diplôme au Fresnoy, Studio National des Arts Contemporains (Tourcoing) en 2006. Leur travail se compose d'installations vidéographiques, photographiques et sonores. Chaque œuvre constitue un territoire marqué par une géographie politique et affective, sensorielle et mémorielle. L'installation *Other side, Break* (2008) reprend et détourne des gestes et des matériaux utilisés par les DJ's. Les artistes ont découpé des centaines de disques vinyles. Ils les ont ensuite juxtaposés, de manière à créer deux lignes sinueuses, deux circuits. Rappelant le jeu Scalextric, chaque circuit est parcouru par une voiture miniature équipée d'un saphir qui restitue le son des microsillons. Les voitures passent d'un fragment de disque à l'autre, sautent d'un sillon à l'autre. Au gré de leurs déplacements, ils « mixent » une composition stéréophonique. La musique est dépliée dans l'espace et dans le temps.

1- Dan Colen

Born 1979, in USA. Lives in New York. Represented by the Gagolian Gallery, New York and the Peres Projects Gallery, Los Angeles and Berlin.

Dan Colen graduated with a BFA in Painting from Rhode Island School of Design. This young artist, already represented by some important galleries, was presented in London, most notably, by the Saatchi Gallery in an exhibition consecrated to American Abstraction. His work, which is coherent, detached and a trifle provocative, grapples with different media, plays with pretenses and never stops turning our prejudices inside out. In his work, he appropriates elements from popular culture dear to adolescents (basketball hoop, graffiti, chewing gum, etc). *She Loves Me*, presented in this exhibition, is the first work in a short series, produced between 2006 and 2009, which makes use of different colored wads of chewing gums and distributes them on a canvas. Dan Colen's approach borrows from the vernacular, in a way that reminds us of Pop Art, and is coupled with a certain casualness that we might be tempted to call an "adolescence of art".

2- Cléa Coudsi and Éric Herbin

Born respectively in 1980 and 1979. Live and work in Lille. Represented by the Schirman & de Beaucé Gallery, Paris.

Cléa Coudsi and Éric Herbin graduated respectively from the Nation Schools of Art in Aix-en-Provence and in Dijon. They next completed graduate degrees at Fresnoy, National Studio of Contemporary Arts (Tourcoing) in 2006. Their work is composed of video, photography and sound installations. Each work is made up of a territory delineated by a geography that is at once political and emotional and plays on both senses and memories. The installation *Other side, Break* (2008) harnesses and manipulates the gestures and the materials used by DJ's. The artists cut up hundreds of vinyl records and then juxtapose them, in such a manner that they create two sinuous lines: two circuits. Recalling the game Scalextric, each circuit becomes the racetrack for a miniature car, equipped with a sapphire that allows it to reconstitute the sound of microgroove records. The small cars pass from one disk fragment to the next, jumping from one groove to another. In the course of their movements, they "mix" a stereophonic composition. The music here is stretched out over space and time.

69

3- Gabriel Desplanque

Né en 1981. Vit et travaille à Paris. Il est représenté par la Galerie Plume, Paris.

Jeune diplômé de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris (ENSBA) et de l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs (ENSAD), il est actuellement en post-diplôme au programme *La Seine* de l'ENSBA. Dans ses photographies, il emprunte des jeux à l'enfance qui reviennent comme des leitmotivs (Lego, ballons, jeux de mains...) et à partir desquels il a su développer un univers noir et burlesque où le décalage entre l'enfance et l'âge adulte provoque une tension latente. Lorsque le corps est présent dans l'image, la question du mouvement est récurrente. Dans *À terre* (2008), notamment, toute tentative pour défier les lois de la gravité et se réfugier vers un imaginaire enfantin ressemble davantage à un mirage. La collision du corps adulte et des ballons en forme de chevaux gonflés à l'hélium pourrait évoquer un drôle de suicide. Le désir de retour en arrière, vers un passé perdu, apparaît illusoire.

4- Xavier Gautier

Né en 1974 à Chambray-lès-Tours. Vit et travaille à Paris. Il est représenté par la galerie Alain Gutharc, Paris.

Le travail de Xavier Gautier mêle, sous des formes diverses, des éléments de réalité et de fiction. Leur association, loin de générer des contrastes, donne corps à des trames narratives qui ne sont pas sans évoquer un quotidien commun qui recèle une certaine nostalgie pour un passé encore présent et pourtant déjà lointain. *Family Films*, une série de courts-métrages réalisés par Xavier Gautier entre 2000 et 2005, est présentée dans *Rewind*. L'artiste y combine d'anciennes bandes super 8 filmées par son père dans les années 70 et des extraits de films célèbres. Les génériques portent la trace de cette rencontre improbable entre souvenir privé et mémoire collective (les membres de la famille de l'artiste côtoient ainsi Marilyn Monroe ou Faye Dunaway). Plutôt que d'accentuer la collision, le montage joue subtilement sur ces rencontres a priori très éloignées. Le point commun de ces images est à chercher du côté de la mémoire individuelle de l'artiste qui s'est approprié ses souvenirs, fussent-ils issus de la petite ou de la grande Histoire.

Translated from the French by
Ellen LeBlond-Schrader

3- Gabriel Desplanque

Born 1981. Lives and works in Paris. Represented by the Plume Gallery, Paris.

A young graduate of the National School of Fine Arts in Paris (École Nationale Supérieure des Beaux-Arts - ENSBA) and the National School of Decorative Art (École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs - ENSAD), Gabriel Desplanque is presently in the post-graduate program *La Seine* at ENSBA. In his photographs, he appropriates childhood games, which reappear like leitmotivs (Lego, balloons, hand games...). From these games, he succeeds in developing a black burlesque universe where the lag between childhood and adult life provokes an underlying tension. When a body is present in the image, the question of movement becomes recurrent. In *À terre (On the ground)* (2008), all attempts to defy the laws of gravity and to seek safety in the infantile imagination resemble a mirage, even more closely than usual. The collision of adult bodies with horse-shaped balloons, inflated with helium, could evoke images of a comical suicide. The desire to go back in time, to a lost past, seems fanciful.

4- Xavier Gautier

Born 1974 in Chambray-lès-Tours, France. Lives and works in Paris. Represented by the Alain Gutharc Gallery, Paris.

The works of Xavier Gautier, in their various forms, mix elements of reality and fiction. This association, far from generating contrasts, gives shape to the narrative thread, not altogether free from the evocation of a common quotidian harboring a certain nostalgia for a past, which is itself, simultaneously still present and already far away. *Family Films*, a series of shorts edited by Xavier Gautier between 2000 and 2005, is presented in *Rewind*. The artist combines his father's old super 8 films from the 1970s with extracts of well-known movies. The credits carry the weight of this improbable meeting between private memory and collective memory (the artist's family members socialize with the likes of Marilyn Monroe and Faye Dunaway). Rather than accentuate the collision, the editing plays subtly on this meeting that initially seems farfetched. The common ground in these images is found in the artist's personal memory bank that appropriated his own recollections: did they spout from a history with a big 'h' or a little 'h'?

5- Robert F. Hammerstiel

Né en 1957 à Vienne (Autriche). Vit et travaille à Vienne. Il est représenté en France par la galerie Michèle Chomette, Paris.

En gardant l'homme au centre de sa démarche, Robert F. Hammerstiel a choisi de s'intéresser aux avatars matériels de notre société de consommation et à la manière dont son économie de marché crée et dispense leurs formes de représentation au risque de normaliser le goût. L'artiste décline, depuis plus d'une quinzaine d'années, des séries photographiques, des vidéos, des installations, où les notions de nature et d'artifice, de série et d'unicité, de reproduction et d'original, de simulacre et de substitut se parasitent. Pour le projet *Private Territories* (2007-2009), Robert F. Hammerstiel a demandé à des enfants de sept ans de construire la maison de leurs rêves en utilisant des Lego. Chaque photographie s'accompagne d'un enregistrement sonore où l'enfant fait visiter sa maison en justifiant ses choix. Dans ces projections mentales, le réel apparaît déjà très formaté.

6- Bertrand Lavier

Né en 1949 à Châtillon-sur-Seine, France. Vit et travaille à Aignay-le-Duc et Paris. Il est représenté en France par la galerie Yvon Lambert, Paris.

De 1968 à 1971, Bertrand Lavier fait ses études à l'École nationale d'Horticulture de Versailles et commence parallèlement sa pratique artistique par des travaux proches du Land Art, comme *Bottes de paille accolées 2 à 2 en arc de cercle* (1969). En 1976, il investit le Pavillon français lors de la 38^e Biennale de Venise. Bertrand Lavier réalise ce qu'il nomme des « chantiers ». Sur les traces de Marcel Duchamp, il réfléchit à la définition et au statut de l'œuvre d'art. Dans les années 1970, il pratique la photographie et repeint des objets dans le cadre d'une réflexion sur la peinture. Depuis 1984, il réalise également des *Sculptures sur socle*, posant par exemple un piano sur un réfrigérateur (*Young Chang-Arthur Martin*, 1990). *Teddy* (1994), œuvre emblématique de la série, est présentée dans l'exposition. L'ours en peluche est posé sur un socle emprunté à l'art primitif africain. En juxtaposant deux registres opposés, l'un lié à la présentation muséale de l'œuvre, l'autre à un objet qui connote l'enfance et la culture vernaculaire, la sacralisation de l'œuvre d'art est ici remise en question et le rapport à l'enfance interrogé.

5- Robert F. Hammerstiel

Born 1957 in Vienna, Austria. Lives and works in Vienna. Represented in France by the Michèle Chomette Gallery, Paris.

By centering his approach on man, Robert F. Hammerstiel chose to investigate the material avatars of our consumer culture and the manner in which their market economy creates and dispenses with their forms of representation at the risk of normalizing taste. The artist has worked on, for more than fifteen years, a series of photographs, videos, and installations, where the notions of nature and artifice, of series and uniqueness, of reproduction and originality, and of simulacrum and the substitute, feed off each other. For the project *Private Territories* (2007-2009), Robert F. Hammerstiel asked 7-year-old children to build their dream house with Lego. Each photograph is accompanied by a sound recording where the child gives a tour of his house and explains his choices. In their future projections, the real appears already to be standardized.

6- Bertrand Lavier

Born 1949 in Châtillon-sur-Seine, France. Lives and works in Aignay-le-Duc, France, and Paris. Represented in France by the Yvon Lambert Gallery, Paris.

From 1968 to 1971, Bertrand Lavier studied at National School of Horticulture in Versailles and started at the same time developing his artistic practice by working closely with Land Art, as in the work *Hay bales 2 x 2 in a semicircle* (1969). In 1976, he invests in the French Pavilion during the 38th Venice Biennale. Bertrand Lavier produced what he called the "chantiers" (building site). Following in the footsteps of Marcel Duchamp, Bertrand Lavier rethinks the definition and the status of the art object. In the 1970s, he practiced photography and repainted objects in the context of rethinking painting. Since 1984, he also produced the *Sculptures sur socle*, (*Sculptures on Pedestals*), an example of which is a piano on a refrigerator (*Young Chang-Arthur Martin*, 1990). *Teddy* (1994), a work emblematic of this series, is presented in this exhibition: on a pedestal borrowed from African tribal art sits a teddy bear. By juxtaposing two opposite registers –one linked to the museum presentation of the work, the other to an object that denotes childhood and vernacular culture– the sacralization of an art object is now called into question and its relationship with childhood is questioned.

7- Fabien Mérelle

Né en 1981. Vit et travaille à Paris. Il est représenté par la Galerie Michel Soskine, Madrid et New York, la Galerie Jeanroch Dard, Paris et la Galerie Guy Bartschi, Genève.

Diplômé de l'École des Beaux-Arts de Paris en 2006, Fabien Mérelle développe surtout une pratique du dessin. Il a été récompensé par plusieurs prix (prix de la Fondation de France en 2007, notamment). Son travail en dessin utilise la vie quotidienne comme support de création. Ses œuvres dessinées à l'encre noire sur papier trouvent leur sens et leur inspiration dans une mise en scène de son personnage, et de son entourage, à la fois cruelle, ironique et douce. Pour l'exposition *Rewind*, il présente des œuvres réalisées entre 2006 et 2007 à partir de ses dessins d'enfant, rehaussés pour l'occasion à l'encre noire. Dans *Mains*, il reprend une pratique que nombre d'écoliers ont expérimentée. À partir des empreintes de ses propres mains d'enfant, il superpose les contours de ses mains d'adulte. Cet autoportrait qui relève de la synecdoque, puisqu'il ne prend qu'une partie du corps pour renvoyer à l'identité, superpose ainsi deux âges de la vie.

8- Moira Ricci

Née à Orbetello en 1977. Vit et travaille en Italie, à Grosseto et Milan.

Moira Ricci utilise principalement la vidéo et la photographie. Elle s'intéresse aux relations de famille et à la cellule familiale dans laquelle se jouent ces relations. Elle puise dans son histoire personnelle la matière de ses œuvres. Elle a débuté son travail en 2004, à la disparition accidentelle de sa mère. Le titre de la série de photographies *20.12.53-10.08.04*, présentée dans l'exposition *Rewind*, qui, à la manière d'une épitaphe, reprend les dates de vie et de mort de celle-ci, s'en fait d'ailleurs l'écho. L'artiste détourne des photographies de sa propre famille qui se caractérisent par la présence de sa mère à différentes périodes de sa vie. Par le biais du photomontage, Moira Ricci s'imisce *a posteriori* dans l'image en insérant son propre portrait dans la photographie. Par un jeu de regard, l'artiste nous aide à repérer la figure maternelle. Elle établit ainsi une relation spatio-temporelle impossible entre cette mère disparue prématurément et elle-même. Il est ici question de mémoire et de deuil impossible.

7- Fabien Mérelle

Born 1981. Lives and works in Paris. Represented by Michel Soskine Gallery, Madrid and New York, Jeanroch Dard Gallery, Paris and Guy Bartschi Gallery, Geneva.

2006 graduate of the School of Fine Arts in Paris, Fabien Mérelle develops above all else a practice of drawing. He has been awarded several prizes (most notably the Art Foundation of France Prize in 2007). His work in drawing makes use of everyday life as a basis for creation. His works, drawn in black ink on paper, find their meaning and their inspiration in the mise en scène of himself and his entourage, in a manner that is at once cruel, ironic and tender. For the exhibition *Rewind*, he presents works produced between 2006 and 2007, but based on his childhood drawings, revamped for the occasion with black ink. In *Mains (Hands)*, he adopts a practice with which a number of schoolchildren have experimented. Starting with his own handprints from when he was a child, he superimposes on top of them the contours of his adult hands. This self-portrait –which relies on the notion of the synecdoche by using a body part to reflect back on the whole of the identity– superimposes two developmental phases of life.

8- Moira Ricci

Born in Orbetello in 1977. Lives and works in Grosseto and Milano in Italy.

Moira Ricci principally uses video and photography to investigate family relationships and the family unit in which these relationships play out. She draws material for her art works from her personal history. She first began her work in 2004, after her mother's accidental death. The title of the photography series *20.12.53-10.08.04*, presented in the exhibition *Rewind*, uses her mother's dates of birth and death like an echo and as an epitaph of life. The artist manipulates photographs of her own family, which feature her mother at different moments of her life. Through this photomontage, Moira Ricci worms her way into the image by inserting her own portrait into the photograph. By playing with the gaze, the artist helps us to spot the maternal figure. She establishes an impossible spatiotemporal relationship between the mother who was taken away too soon and herself. Her works grapple with memory and with an impossible mourning.

9- Jan Vercruysse

Né en 1948 à Oostende (Belgique). Vit et travaille en Europe Occidentale. Il est représenté en Belgique par la galerie Xavier Hufkens, Bruxelles.

“Les œuvres de Jan Vercruysse regorgent de références à la tradition de l’art occidental et requièrent une observation attentive. Compositions sans cesse changeantes d’éléments visuels, répétitions, glissements et transformations leurrent souvent le spectateur. En jouant ainsi de la composition, Vercruysse crée un rythme visuel raffiné dans lequel les significations se meuvent sans répit. Ces œuvres variées renvoient par de multiples aspects à divers domaines artistiques ; comme l’art du portrait, la nature morte, *Pygmalion*, *Lucrèce*. L’absence de tout contenu identifiable de prime abord constitue une énigme pour le spectateur qui doit adopter de la distance et faire preuve de réflexion pour sonder les références et les laisser mûrir”. *Grande Camera Oscura (Menina I)*, joue expressément avec le processus photographique en proposant une illustration littérale du principe de renversement de l’image formée sur la surface photosensible de l’appareil optique.

9- Jan Vercruysse

Born 1948 in Oostende, Belgium. Lives and works in Western Europe. Represented in Belgium by Xavier Hufkens Gallery, Brussels.

“Jan Vercruysse’s works overflow with references to traditions of Western art and require keen observation. Compositions of constantly changing visual elements, repetitions, slippages in meaning and transformations often lure in the spectator. By playing with the composition in this way, Vercruysse creates a refined visual rhythm in which meanings shift about without respite. These varied works refer in multiple ways to diverse artistic domains, such as portraits, still lifes, *Pygmalion*, and *Lucretius*. The absence of all easily identifiable content, *prima facie*, constitutes an enigma for the spectator who must come to terms with the distance and rise to the intellectual occasion in order to sound out the references and allow them to mature.” *Grande Camera Oscura (Menina I)* expressly plays with the photographic process and proposes a literal illustration of the principle of the inverted image formed on the photosensitive surface of the optical apparatus.

10- John Wood et Paul Harrison

Nés respectivement en 1969 et 1966. Vivent et travaillent à Bristol et Birmingham, en Grande-Bretagne. Ils sont représentés par les galeries Martine Aboucaya (Paris), Von Bartha Garage (Bâle) Vera Cortes Arts Agency (Lisbonne) et Studio Trisorio (Naples et Rome).

Auteurs essentiellement de vidéo de performances où ils se mettent souvent en scène, John Wood et Paul Harrison travaillent ensemble depuis 1993. Ils ont beaucoup exposé en Europe et aux États-Unis et font partie de collections prestigieuses comme celles du Centre Georges Pompidou, de la Tate ou du MoMA. L’utilisation du plan fixe, l’esthétique minimale, la mise en œuvre d’associations d’objets usuels et d’astuces visuelles *low-tech*, la présence de leur propre corps dans leur travail, la création de micro-actions dérisoires dont le résultat se situe invariablement entre échec patent et réussite aléatoire constituent les grandes caractéristiques de leur pratique artistique. Leur travail a été déjà défendu par Lab’Bel à la Nuit Blanche de Metz 2009 à travers la présentation de la vidéo *Night and Day*. Dans *Rewind*, ils présentent *Shelf* (2007), une vidéo qui met en situation différents objets exposés sur une étagère qu’anime artificiellement un travelling de la caméra. Dans une succession de saynètes, jouets et figurines y reconstituent un microcosme à la fois tendre et ludique.

10- John Wood and Paul Harrison

Born respectively in 1969 and 1966. Live and work in Bristol and Birmingham, Great Britain. Represented by Martine Aboucaya Gallery, Paris; Von Bartha Garage Gallery, Basel; Vera Cortes Arts Agency, Lisbon; and Studio Trisorio, Naples and Rome.

Authors almost exclusively of video performances where they are themselves in front of the camera, John Wood and Paul Harrison have worked together since 1993. They have exhibited often in Europe and the United States and their work is part of many prestigious collections, including those held by the Georges Pompidou Center, the Tate and the MoMA. Their use of static shots, minimalist aesthetics, the play on the association of everyday objects with the visual artifice of lo-fi, the presence of their own bodies in their work, and the creation of futile mini-actions (which produce results invariably somewhere between an obvious failure or a random success), constitute the most important characteristics of their artistic practice. Their work has already been presented by Lab’Bel during Nuit Blanche Metz 2009 where the video *Night and Day* was screened. In *Rewind*, they present *Shelf* (2007), a video that creates a mise en scène with different objects shown on a shelf artificially animated by dollying the camera. Through a series of sketches, toys and figurines reconstitute a microcosm that is, at once, tender and playful.

REMER CIE MENTS

Artistes

Dan Colen, Cléa Coudsi et Éric Herbin,
Gabriel Desplanque, Xavier Gautier,
Robert F. Hammerstiel, Bertrand Lavier,
Fabien Mérelle, Moira Ricci, Jan Vercruyssen,
John Wood et Paul Harrison

Curateurs

Laurent Fiévet, Silvia Guerra

Direction de La Maison de La vache qui rit
Philippe Markarian

Scénographie

Inês Moreira, Diogo Matos

Équipe de construction

Produções Reais

Responsable technique

Jean-Paul Carraz

Équipe Lab'Bel

Gilles Baume, Laure Confavreux-Colliex,
Laurent Fiévet, Audrey Illouz, Silvia Guerra,
Séverine Waelchli

Médiation

Gilles Baume (pour Lab'Bel),
Morgane Blant-Boniou
(pour La Maison de La vache qui rit)

Image graphique

Anselmo Tumpič

Design graphique du catalogue et typographie de titrage

Akatre | www.akatre.com

Coordination du catalogue

Laurent Fiévet, Silvia Guerra, Audrey Illouz,
Benjamin Thorel

Auteurs du catalogue

Heman Chong, Rui Costa, Laurent Fiévet,
Bruno Gibert, Silvia Guerra, Audrey Illouz,
Florence Pazzottu

Traducteurs du catalogue

Élisabeth Duarte, Ellen LeBlond-Schrader,
Andrea Lloyd, Raquel Ralha, Benjamin Thorel

Making-of

Carlos Alvarez

Relations presse

Philippe Fouchard-Filippi (pour Lab'Bel),
Véronique Bourgeois (pour La Maison
de La vache qui rit)

Remerciements

Gérard Boivin, Jean Breschand, Michèle Chomette,
Jeanroch Dard, Béatrice Didier, Françoise Dubourg,
David Fernandez, Antoine Fiévet, Valentine Fiévet,
Richard Forsans, Zoe Foster, Antoine de Galbert,
Gilles Gaujal, Bernard Hanet, Sabine Henrion,
Xavier Hufkens, Guillaume Jouët, Ludovic Kerfendal,
Julie Leguay, Christine Martin, Javier Peres,
Victoire de Pourtalès, Nathalie Prieur,
Carole Quemener, Évelyne Rosier, Catherine Sauvin,
Florian Sauvin, Caroline Shirman,
Patrick Vanbellinghen, Philippe Vinay
et les médiateurs de l'exposition.

