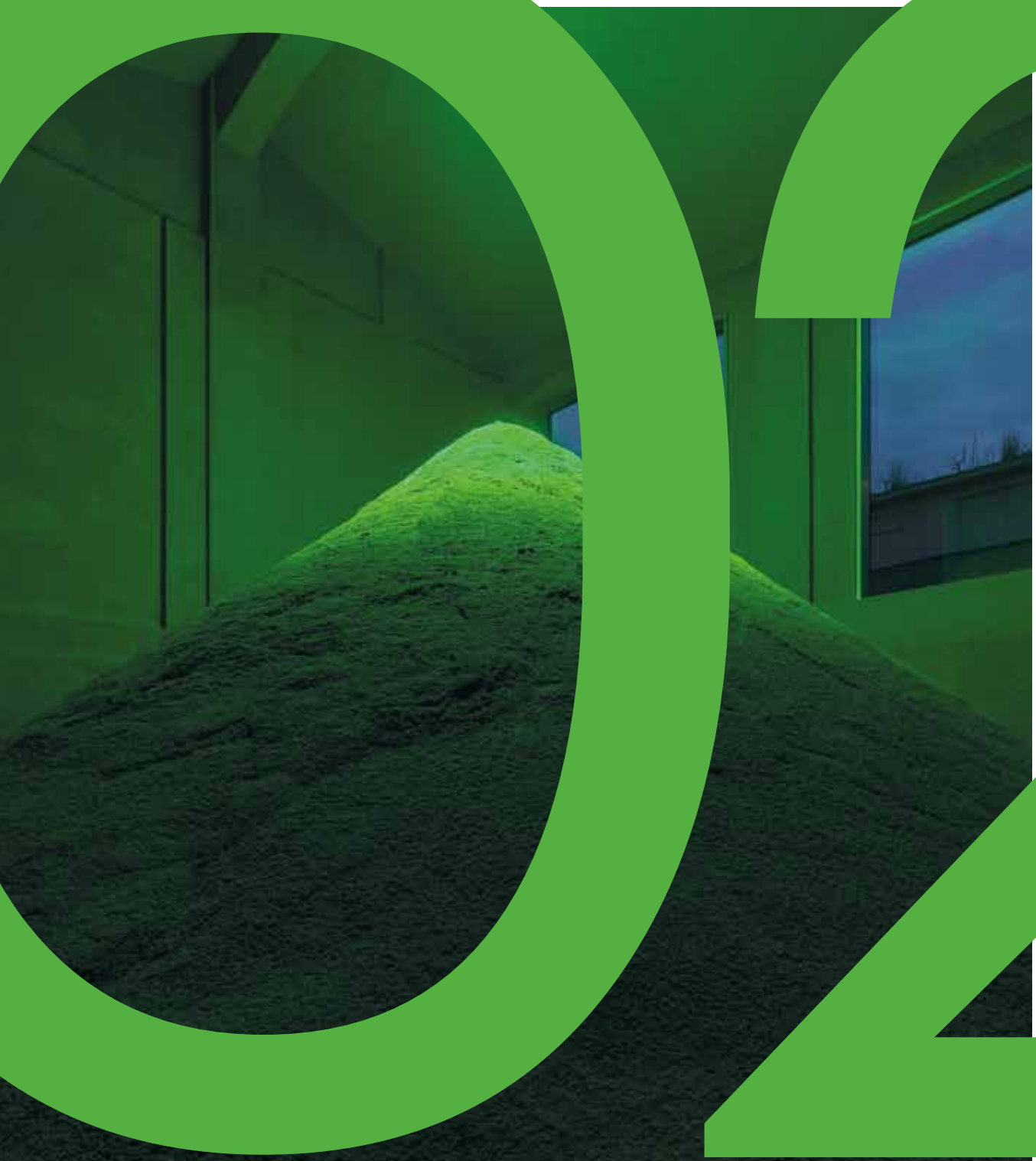
# 02



**MARIE-CLAIRE MESSOUMA MONLANBIEN / SOPHIE KAPLAN**
**SWISS TIME : FOCUS SUR LA SCÈNE SUISSE**
**HANNAH DARABI / FANNY DE CHAILLÉ & THOMAS HIRSCHHORN**

118




Live Arts Festival
Leuven

# Play ground

StUK Museum Leuven

19 22
nov
2026

playgroundfestival.be

# MAGASINS GÉNÉRAUX

face 0128
ID 823

# DIE & RETRY

face 046
ID 634

# ANGELS FRONT

## Flora Bouteille & Victor Villafagne

EXPOSITION- ENTRÉE
RÉSIDENCE GRATUITE

8 OCTOBRE —
8 NOVEMBRE 2026

MAGASINS GÉNÉRAUX
UN LIEU CULTUREL
CRÉÉ PAR **BETC**

COMMISSARIAT : ANNA LABOUZE & KEIMIS HENNI
1 RUE DE L'ANCIEN CANAL, PANTIN
Ⓜ ÉGLISE DE PANTIN

HORAIRES & RÉSERVATIONS
MAGASINSGENERAUX.COM
@MAGGENERAUX

CUBE GARGES · Région Île de France · Pantin · BenQ · Rougier & Plé · roche bobois · PROJETS · Les Inrockuptibles · Usbek & Rica · 02

Musée de la Chasse & de la Nature



*La Morsure de l'air du 18.05.2026, © L. Sabatté, ADAGP, Paris, 2026, photographie : © G. Copitet*

CE QUI RESTE

Lionel Sabatté

15 OCT. 2026 → 21 FÉV. 2027

FONDATION FRANÇOIS SOMMER

*Conception et design graphique : passages [...]*

Insert · Paris Mômes · L'Œil · The Art Newspaper · madame Figaro · Le Monde · arte

(estate of) Manuel Alvess
William Anastasi
Zbyněk Baladrán
Diego Bianchi
Katinka Bock
Mélissa Boucher Morales
Colette Brunschwig
Marcelle Cahn
Miriam Cahn
Harald Klingelhöller
Irene Kopelman
Isa Melsheimer
Frédéric Moser & Philippe Schwinger
(estate of) Imre Pán
Santiago de Paoli
Ulrich Polster
Prinz Gholam
Elodie Seguin
Francisco Tropa
Franz Erhard Walther
Christoph Weber
Clemens von Wedemeyer
Yunyao Zhang

Galerie
Jocelyn
Wolff
1 rue de Penthièvre
75008 Paris

**Exposition**
24.11.26
→ 06.02.27

**Commissaire**
Kathrin Bentele

Fondation d'entreprise Pernod Ricard

# Mira M. Yang
# Ensemble

En co-production avec
**Kunsthalle Friart Fribourg**

radio nova

**Entrée gratuite**
1 cours Paul Ricard
Paris 75008

# 18/10/2026 → 14/02/2027





## Camila Oliveira Fairclough





# PINTURA






## Parc Montessuit Annemasse

Du mercredi au dimanche
de 14h à 18h

CENTRE D'ART
CONTEMPORAIN

Soutenu par
MINISTÈRE DE LA CULTURE
PRÉFET DE LA RÉGION AUVERGNE-RHÔNE-ALPES
La Région Auvergne-Rhône-Alpes
haute savoie le Département
Annemasse Agglo
ANNEMASSE
DCA
AC//RA
Altitudes réseau d'art contemporain en territoire alpin



Frédérique Lucien, Hampe, 2026, 65,5 x 25 cm (détail). ©Hafid Lhachmi. ADAGP Paris.

# DECI, DELÀ...
# Frédérique Lucien

**Commissariat : Morgane Prigent**

**10 OCTOBRE – 5 DÉCEMBRE 2026**

École et Espace d'art contemporain Camille Lambert, 35 avenue de la Terrasse
91260 Juvisy-sur-Orge • camillelambert.grandorlyseinebievre.fr

ÉCOLE ET ESPACE D'ART CONTEMPORAIN CAMILLE LAMBERT
Grand Orly Seine Bièvre
anDÉCAT Association Nationale des Écoles d'Art Territoriales de pratiques amateurs
Réseau art contemporain Paris / Île-de-France
BLA! association nationale des professionnel·le·s de la médiation en art contemporain
Fondation d'Île-de-France

# BERT THEIS

## UTOPIES SITUEES

## 3.10—28.11.2026

Vernissage vendredi 2 octobre de 18:00 à 21:00
Visite-conférence avec Enrico Lunghi
et Mariette Schiltz (Bert Theis Archive)
samedi 7 novembre à 15:00

—

Commissaires : Renaud Cojo et Marco Scotini
en collaboration avec Bert Theis Archive

—

Avec le soutien de Kultur | x – Arts Council Luxembourg

École municipale des beaux-arts /
galerie Édouard-Manet
3 place Jean-Grandel, 92230 Gennevilliers
t. 01 40 85 67 40
embamanet@ville-gennevilliers.fr
www.ville-gennevilliers.fr

La galerie est ouverte du lundi au samedi
de 14:00 à 18:00 et sur rendez-vous. Entrée libre

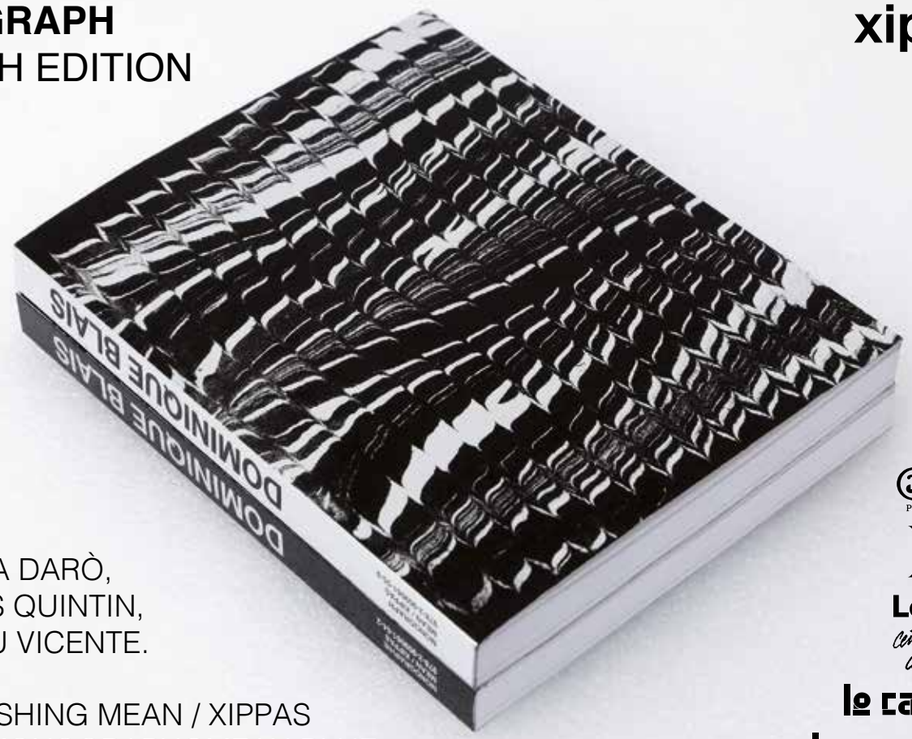
Gennevilliers
UNIVERSITÉ POPULAIRE
VILLE POPULAIRE

DCA

MINISTÈRE DE LA CULTURE

**DOMINIQUE BLAIS**
**MONOGRAPH**
ENGLISH EDITION

MEAN
xippas




TEXTS BY
CARLOTTA DARÒ,
FRANÇOIS QUINTIN,
ANNE-LOU VICENTE.

CO-PUBLISHING MEAN / XIPPAS
ORDER : MONOGRAPH@MEAN.BLUE

adagp
Pour le droit des artistes

RÉGION PAYS DE LA LOIRE

Le Lait
centre d'art contemporain

le carré
scène nationale
centre d'art
contemporain
d'intérêt national

le parvis
scène nationale
Tarbes
Pyrénées

Exposition MEAN 35, rue de Trignac 44600 Saint-Nazaire

# Louise Morin
# Conforts
# 01—29/11/26
# MEAN

Centre national des arts plastiques

suite
expérimenter
produire
exposer

ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS
INSTITUT DE FRANCE

Beaux-Arts
Nantes
Saint-Nazaire

mean.blue





Guest
12 **Marie-Claire Messouma Monlanbien**
par / *by* Camille Velluet

Interview
22 **Sophie Kaplan**
par / *by* Patrice Joly

Reviews

84 **Le Voyage à Nantes. La Terre**
par / *by* Ilan Michel

85 **18e Biennale de Lyon**
par / *by* Sarah Ihler-Meyer

86 **À fleur de peau**
MO.CO. Panacée, Montpellier
par / *by* Alexia Pierre

87 **Lisa Oppenheim**
Lët'z Arles
par / *by* Warren Neidich

88 **11e Biennale de Melle**
par / *by* Guillaume Lasserre

89 **Xie Lei**
Musée Denys-Puech, Rodez
par / *by* Anthony Ong

90 **Flying Colors et Frank Stella**
Musée d'Art moderne et contemporain de Saint-Étienne
par / *by* Camille Velluet

92 **Eléanore False**
CCC OD, Tours
par / *by* Sarah Ihler-Meyer

93 **David Posth-Kohler et Lola Gonzàlez**
Pavillon des expositions temporaires
Saint-Brieuc
par / *by* Sarah Ihler-Meyer

94 **Atlantropa n'aura pas lieu**
Frac Corsica
par / *by* Olivier Chardon

95 **DRAW Project**
Cercle naval, Brest
par / *by* Patrice Joly

**SWISS TIME**
**FOCUS SUR LA SCÈNE SUISSE**

31 Introduction
par / *by* Gabriela Anco

Portfolio
50 **Hannah Darabi**
par / *by* Guillaume Lasserre

Interview
56 **Thomas Hirschhorn et Fanny de Chaillé**
par / *by* Vanessa Morisset

Reviews

40 **Joana Hadjithomas & Khalil Joreige**
MAMCO x SaSA, Genève
par / *by* Agnès Violeau

46 **Visions du futur**
Centre Dürrenmatt, Neuchâtel
par / *by* Juliette Belleret

64 **Caroline Bachmann**
KBCB, Bienne
par / *by* Sylvain Menétrey

68 **Daniel Dewar & Grégory Gicquel**
Musée d'Art et d'Histoire, Genève
par / *by* Sylvain Menétrey

74 **Pierre Huyghe**
Fondation Beyeler, Riehen/Bâle
par / *by* Guillaume Lasserre

76 **Cao Fei**
Kunstmuseum, Bâle
par / *by* Guillaume Lasserre

78 **Delphine Reist**
URDLA, Lyon
par / *by* Sarah Ihler-Meyer

80 **Mohamed Bourouissa**
Migros Museum, Zurich
par / *by* Guillaume Lasserre


SOMMAIRE


En couverture / *Cover*
Pamela Rosenkranz, *Infection*, 2017.
Vue de l'exposition / *View of the exhibition*
« Slight Agitation 2/4: Pamela Rosenkranz »
Fondazione Prada, Milan, 2017.
Photo : Delfino Sisto Legnani and Marco Cappelletti
Courtesy Fondazione Prada

Directeur de la publication / *Publishing Director*
Rédacteur en chef / *Editor-in-Chief*
Patrice Joly

Secrétariat de rédaction / *Proofreading*
Edwige Fontaine

Traduction / *Translation*
Cynthia Gonzalez

Rédacteurs / *Contributors*
Gabriela Anco, Olivier Chardon, Sarah Ihler-Meyer, Patrice Joly, Guillaume Lasserre, Sylvain Menétrey, Ilan Michel, Warren Neidich, Vanessa Morisset, Anthony Ong, Alexia Pierre, Camille Velluet, Agnès Violeau.

Graphisme / *Graphic Design*
Aurore Chassé

Impression / *Printing*
Rotimpress, Espagne

Publicité / *Advertising*
Patrice Joly
direction@zoogalerie.fr

Éditeur / *Publisher*
Association Zoo galerie
10 rue Bonne Louise, 44000 Nantes (F)
direction@zoogalerie.fr

Textes inédits et archives sur zerodeux.fr
*Unpublished texts and archives* zerodeux.fr/en

# MARIE-CLAIRE MESSOUMA MANLANBIEN

par / *by* Camille Velluet

### Conjuguer les vivants

Dans un essai consacré à un changement de paradigme dans notre conception de l'anthropologie classique, le philosophe et chercheur Mohamed Amer Meziane évoque « une pensée de ce qui se trouve au bord des mondes[1] ». À travers cet ouvrage, il analyse la possibilité de décoloniser la construction des savoirs et encourage une pensée située au seuil de plusieurs régimes de réalité. Cette manière de naviguer entre différents univers — tangibles comme immatériels — sans les hiérarchiser, résonne avec la pratique syncrétique de l'artiste Marie-Claire Messouma Manlanbien. Dans ses installations composites, l'artiste vient tisser des passerelles entre différentes mythologies, savoirs et pratiques qui s'agrègent aussi bien dans ses productions textiles que dans les écrits poétiques qui les accompagnent. Les composantes de ses ensembles cosmogoniques prennent appui sur ses connaissances liées au monde du vivant, aux contes et légendes, aux rituels, aux pensées philosophiques comme spirituelles, sans distinction entre les cultures dont elles sont issues. Souvent activées, les installations de Marie-Claire Messouma Manlanbien peuvent être mises en regard avec la recherche développée par la metteuse en scène Frédérique Aït-Touati dans l'ouvrage *Trilogie terrestre* qui vise à « mettre en scène les non-humains, faire parler des êtres qui n'ont pas la parole[2] ». Dans une volonté de donner à voir l'état du monde que nous habitons et la multiplicité des êtres et des agents qui composent le terrestre, l'artiste use de sa voix, d'instruments divers et de ses tissages pour établir une connexion entre nos corps et ce qui les entoure. Lors d'une performance réalisée à la villa Médicis en 2026, Marie-Claire Messouma Manlanbien manipule des bols en cristal pour créer une sensation de vibration qu'il s'agit d'éprouver. Proche de l'idée défendue par Frédérique Aït-Touati selon laquelle le monde n'est pas à envisager depuis l'extérieur, mais qu'il frémit au contraire en chacun·e de nous, l'artiste s'engage à produire des interactions entre les corps par des moments d'activation partagés, qui relèvent tout autant du rituel que d'une volonté de repenser les liens entre l'humain·e et ce qu'elle nomme « l'autre[3] ».

### Cartographies mentales et territoires corporels

Le travail de Marie-Claire Messouma Manlanbien trouve un point d'ancrage dans sa pratique du tissage — manuel et digital —, qu'elle compose à partir d'une multitude d'éléments sédimentés au sein de ses tentures plus ou moins monumentales. Raphia, coton, cuir végétal, verre, coquillages, cheveux et essences de plantes s'agglomèrent dans des productions textiles dont les techniques de fabrication trouvent leur origine dans les sociétés akanes[4]. À ces objets existants, l'artiste gomme, adjoint ou adapte des éléments pour proposer d'autres modes de lecture. Si les dessins qui en émergent s'apparentent à des projections mentales de différents territoires, ces œuvres évoquent également un paysage psychique mettant en avant des corrélations possibles entre l'intérieur et l'extérieur. Toujours inspirée par différents systèmes de représentation des humeurs corporelles et mentales — à l'image des chakras — qui infusent sa pratique, Marie-Claire Messouma Manlanbien rend poreuses les notions d'échelles et de frontières entre des espaces segmentés. Dans une approche topographique, elle élabore des *maps*, conçues comme des cartographies symboliques qui peuvent être assimilées à des projections astrales porteuses d'une dimension augurale.

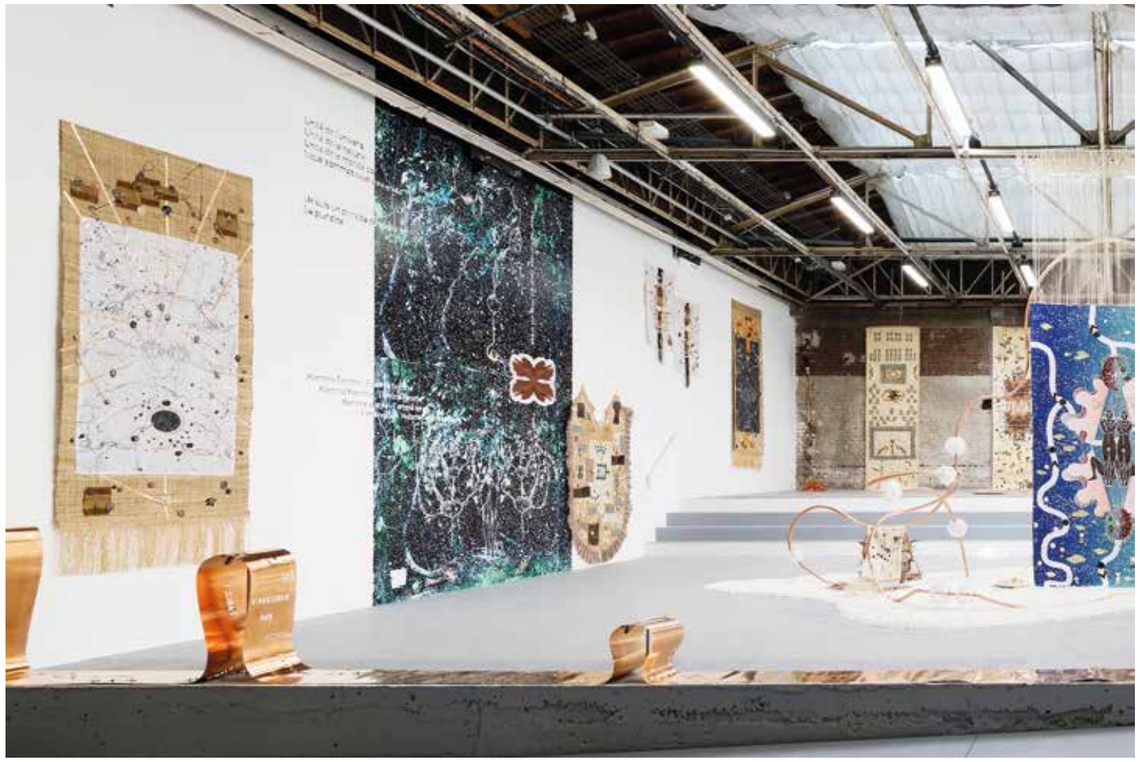
### Pensée archipélique

Le travail de Marie-Claire Messouma Manlanbien se pense comme un réseau de récits qui se croisent dans des environnements composites. Elle crée des systèmes de correspondances entre les continents, les cultures et les langages pour former des constellations qui mettent en mouvement de nouvelles géographies. Reprenant la pensée de la « traversée[5] » — des frontières et des idées — défendue par l'historien Achille Mbembe, il s'agit pour l'artiste de répondre à une logique de décolonisation de la pensée, de l'identité et des territoires. Dans cette perspective, la pratique de Marie-Claire Messouma Manlanbien interroge le décloisonnement des connaissances et des héritages mobilisés dans son œuvre. Ayant grandi entre la Guadeloupe, la France métropolitaine et la Côte d'Ivoire, l'artiste convoque une multitude de traditions et savoirs ancestraux acquis de génération en génération et transmis par les femmes de sa famille issues des sociétés matrilinéaires akanes.

1 Mohamed Amer Meziane, *Au bord des mondes. Vers une anthropologie métaphysique*, Bruxelles, Vues de l'esprit, 2023, p. 76.
2 Frédérique Aït-Touati et Bruno Latour, *Trilogie terrestre*, Paris, B42, 2022, p. 5.
3 Entretien réalisé à l'occasion de l'exposition « L'être, l'autre et l'entre » (16.6.2023-10.9.2023) au Palais de Tokyo [palaisdetokyo.com/ressource/entretien-avec-marie-claire-messouma-manlanbien/].
4 Sociétés matriarcales akanes du Ghana et de Côte d'Ivoire.
5 Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2013, p. 257.



Vue de l'exposition / *Exhibition view* Marie-Claire Messouma Manlanbien, « Mémoires des corps », Gasworks, Londres / *London*, 2025.
Photo : Peter Otto



Vue de l'exposition / *Exhibition view* Marie-Claire Messouma Manlanbien, « L'être, l'autre et l'entre », Palais de Tokyo, 2023.
© Adagp, Paris, 2023. Photo : Aurélien Mole







[p. 13 & 15]
Vues de l'exposition / *Exhibition views* Marie-Claire Messouma Manlanbien, « Exposition des pensionnaires 2026 », Académie de France à Rome – Villa Médicis, 18.06 – 07.09.2026
Commissariat / *curated by* Marea Art Project & Camille Coschieri. © Daniele Molajoli

Cette notion d'archipel est également convoquée dans l'ouvrage *Venise, millefleurs* de l'autrice Ryōko Sekiguchi. Dans celui-ci, elle établit des correspondances entre les territoires, les époques et les différentes manifestations du vivant, et observe que « les plantes peuvent franchir les frontières entre le passé et le présent, annihiler la distance temporelle, échanger les pollens et faire ramper leurs lianes sur la tige de l'autre[6] ». L'attention portée au végétal, qui traverse ce livre, rappelle la manière dont Marie-Claire Messouma Manlanbien s'attache à établir des réseaux de connaissances, des passerelles entre les êtres et les choses, et notamment les plantes qui sont au cœur de sa résidence à la villa Médicis.

### De l'univers clos au monde infini[7]

Dans son ouvrage consacré à différents écrits écoféministes, la philosophe Émilie Hache évoque l'idée selon laquelle le renouvellement de nos imaginaires constitue une voie possible pour habiter un monde fini. Amenant à une prise de conscience de la limitation croissante des ressources et de la nécessité de bâtir des récits spéculatifs pour contrecarrer un futur exclusivement basé sur la notion de progrès, elle invite, à rebours, à redéfinir les frontières du monde où nous évoluons dans son infinité de possibles sans prendre part à une dynamique d'exploitation extractiviste. À sa manière, elle vient également interroger la notion de « bords » pour inciter à un élargissement de notre perception du monde visible. Dans une perspective similaire, Marie-Claire Messouma Manlanbien s'attache à déceler et à partager les pouvoirs cachés de certains éléments ainsi que les savoirs qui y sont associés. À la suite d'un travail de recherche sur l'hélichryse, mené notamment lors de son année de résidence à la villa Médicis, l'artiste dévoile une part de ses vertus liées à la tradition de la pharmacopée italienne. Incorporée à sa pratique de différentes manières, cette plante, aussi appelée « immortelle » et connue pour ses qualités régénératives, devient ici un élément curatif qui intègre son œuvre sous une forme plurielle. De cette essence végétale, l'artiste compose différents macérats disposés au sol dans des coupes qui viennent en exhaler les fragrances. Elle use aussi de l'hélichryse dans sa pratique du tissage pour créer des textiles-baumes qui répondent à cette même fonction réparatrice. Également utilisée lors de performances culinaires, sa recherche fait ici écho à une démarche thérapeutique, qui consiste à mettre en exergue les propriétés de divers éléments du vivant, comme la lithothérapie — pouvoirs accordés aux pierres et aux cristaux —, essentielle dans sa pratique. Les composantes qui nourrissent son œuvre répondent à une volonté de mettre à l'honneur différentes traditions artisanales, savoirs ancestraux et rites qui tendent à disparaître peu à peu dans certaines sociétés. Pour le philosophe Byung-Chul Han, cette érosion progressive résulte d'un monde de plus en plus pauvre en symboles, préférant un système productiviste à la durabilité. En opposition à cette logique néolibérale créatrice d'isolement et d'une « communauté sans communication[8] », le travail de Marie-Claire Messouma Manlanbien tend au contraire à repenser la question du lien, des réseaux et des croisements possibles et à estomper l es frontières entre les vivants.

**6** Ryōko Sekiguchi, *Venise, millefleurs*, Paris, P.O.L, 2026, p. 27.

**7** Émilie Hache (dir.), *De l'univers clos au monde infini. Essais cosmopolitiques*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2024.

**8** Byung-Chul Han, *La Disparition des rituels. Pour une topologie du temps présent*, trad. Olivier Mannoni, Arles, Actes Sud, 2025.



Vue de l'installation / *Installation view* Marie-Claire Messouma Manlanbien, *Temple du soin (Temple of Care)*, 2024.
Manifesta 15 Barcelona Metropolitana. Photo : Helena Roig



[p.18 & 19]
Vues de l'exposition / *Exhibition views* Marie-Claire Messouma Manlanbien, «L'être, l'autre et l'entre», Palais de Tokyo,2023.
© Adagp, Paris, 2023. Photo : Aurélien Mole

### Bringing Together the Living

*In an essay exploring a paradigm shift in our understanding of classical anthropology, the philosopher and researcher Mohamed Amer Meziane refers to 'a way of thinking about what lies at the edge of worlds[1]'. Through this work, he analyses the possibility of decolonising the construction of knowledge and encourages a way of thinking situated at the threshold of several regimes of reality. This way of navigating between different universes—both tangible and intangible—without ranking them, resonates with the syncretic practice of the artist Marie-Claire Messouma Manlanbien. In her composite installations, the artist forges bridges between different mythologies, bodies of knowledge and practices, which come together both in her textile works and in the accompanying poetic writings. The components of her cosmogonic ensembles draw on her knowledge of the living world, tales and legends, rituals, and both philosophical and spiritual thought, without distinction between the cultures from which they originate. Often interactive, Marie-Claire Messouma Manlanbien's installations can be compared with the research developed by the theatre director Frédérique Aït-Touati in the book* Trilogie terrestre, *which aims to 'bring non-humans to the fore, to give a voice to beings who cannot speak[2]'. In an effort to reveal the state of the world we inhabit and the multiplicity of beings and agents that make up the earthly realm, the artist uses her voice, various instruments and her woven pieces to establish a connection between our bodies and their surroundings. During a performance at the Villa Medici in 2026, Marie-Claire Messouma Manlanbien manipulated crystal bowls to create a sensation of vibration intended to be experienced. In line with the idea put forward by Frédérique Aït-Touati—that the world is not to be viewed from the outside, but rather quivers within each and every one of us—the artist seeks to foster interactions between bodies through shared moments of activation, which are as much a matter of ritual as they are a desire to rethink the connections between humans and what she terms 'the other[3]'.*

### Mental cartographies and bodily territories

*Marie-Claire Messouma Manlanbien's work finds its anchor in her weaving practice—both manual and digital—which she constructs from a multitude of elements embedded within her more or less monumental tapestries. Raffia, cotton, vegetable-tanned leather, glass, shells, hair and plant essences coalesce in textile works whose manufacturing techniques have their origins in Akan societies[4]. The artist removes, adds or adapts elements to these existing objects to propose alternative ways of interpreting them. Whilst the designs that emerge resemble mental projections of different territories, these works also evoke a psychological landscape that highlights possible correlations between the inner and the outer worlds. Constantly inspired by various systems for representing physical and mental states—such as the chakras—which permeate her practice, Marie-Claire Messouma Manlanbien renders the notions of scale and boundaries between segmented spaces porous. Adopting a topographical approach, she creates* maps, *conceived as symbolic cartographies that can be likened to astral projections carrying an augural dimension.*

### Archipelagic Thought

*Marie-Claire Messouma Manlanbien's work is conceived as a network of narratives that intersect within composite environments. S he creates systems of correspondences between continents, cultures and languages to form constellations that set new geographies in motion. Drawing on the concept of 'crossing[5]'—of borders and ideas—championed by the historian Achille Mbembe, the artist seeks to respond to a logic of decolonisation of thought, identity and territories. From this perspective, Marie-Claire Messouma Manlanbien's practice explores the breaking down of barriers between the knowledge and heritage drawn upon in her work. Having grown up in Guadeloupe, mainland France and Côte d'Ivoire, the artist draws on a multitude of traditions and ancestral knowledge acquired from generation to generation and passed down by the women in her family, who hail from matrilineal Akan societies. This notion of an archipelago is also explored in the book* Venise, millefleurs *by the author Ryōko Sekiguchi. In it, she draws parallels between territories, eras and the various manifestations of life, and observes that 'plants can cross the boundaries between the past and the present, bridge the temporal gap, exchange pollen and let their vines creep along one another's stems[6]'. The focus on plants, which runs throughout this book, recalls the way in which Marie-Claire Messouma Manlanbien strives to establish networks of knowledge and bridges between beings and things—particularly plants, which are at the heart of her residency at the Villa Medici.*



### From the Enclosed Universe to the Infinite World[7]

*In her book devoted to various ecofeminist writings, the philosopher Émilie Hache explores the idea that renewing our imaginations offers a possible way of inhabiting a finite world. By raising awareness of the growing scarcity of resources and the need to construct speculative narratives to counter a future based solely on the notion of progress, she invites us, conversely, to redefine the boundaries of the world in which we live—with its infinite possibilities—without participating in a dynamic of extractivist exploitation. In her own way, she also examines the notion of 'edges' to encourage a broadening of our perception of the visible world. In a similar vein, Marie-Claire Messouma Manlanbien seeks to uncover and share the hidden powers of certain elements, as well as the knowledge associated with them. Following research into helichrysum, conducted in particular during her year-long residency at the Villa Medici, the artist reveals some of its properties linked to the tradition of Italian pharmacopoeia. Incorporated into her practice in various ways, this plant —also known as 'immortelle' and renowned for its regenerative qualities—becomes here a healing element that is integrated into her work in multiple forms. From this plant essence, the artist creates various macerates arranged on the floor in bowls that allow their fragrances to waft out. She also uses helichrysum in her weaving practice to create 'textile balms' that serve this same restorative function. Also employed in culinary performances, her research here echoes a therapeutic approach that involves highlighting the properties of various living elements, much like lithotherapy —the powers attributed to stones and crystals—which is central to her practice. The elements that inform her work stem from a desire to celebrate various craft traditions, ancestral knowledge and rituals that are gradually disappearing in certain societies. For the philosopher Byung-Chul Han, this gradual erosion stems from a world increasingly devoid of symbols, which favours a productivist system over sustainability. In opposition to this neoliberal logic, which breeds isolation and a 'community without communication[8]', Marie-Claire Messouma Manlanbien's work, on the contrary, seeks to rethink the question of connection, networks and possible intersections, and to blur the boundaries between living beings.*

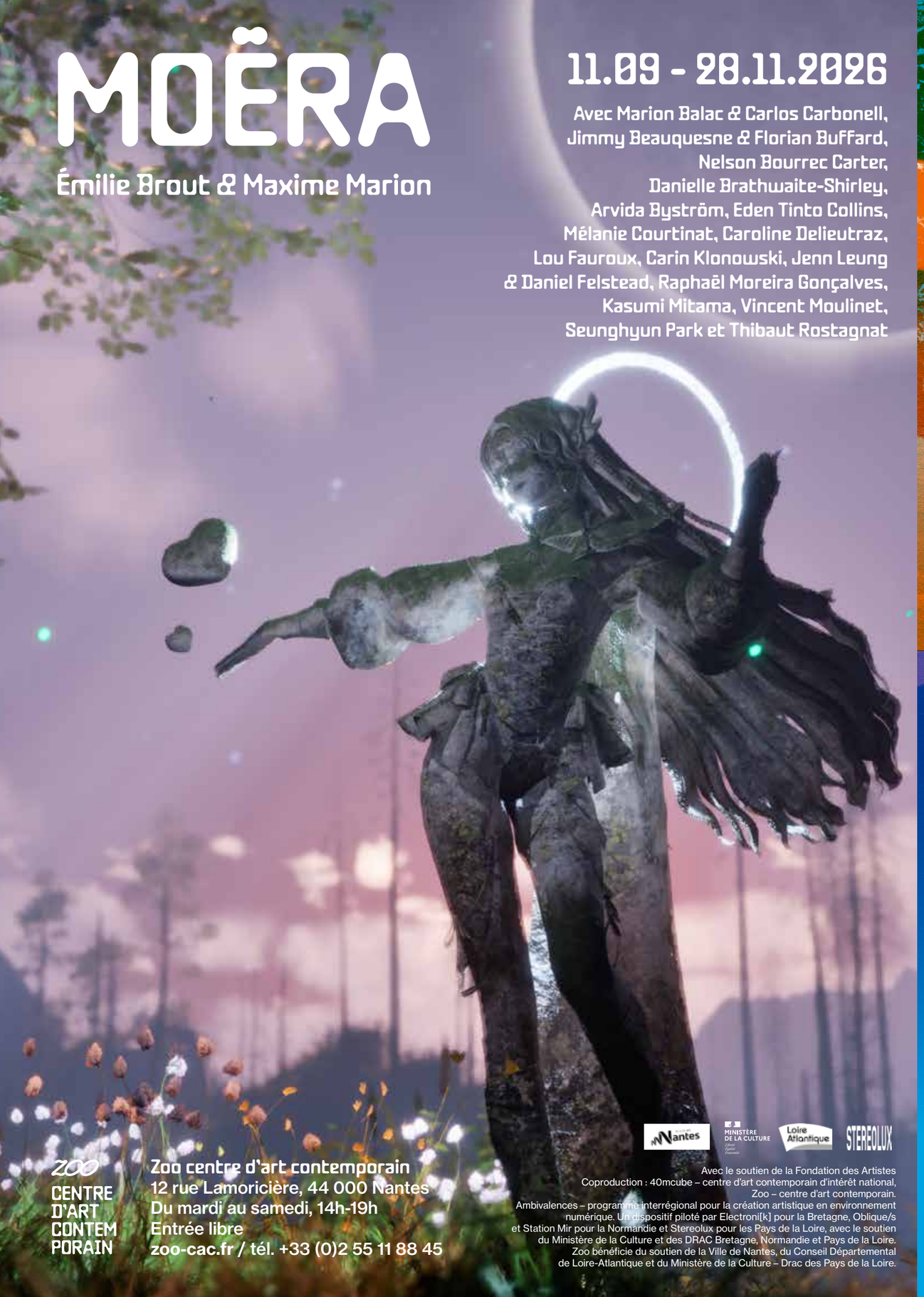
1 Mohamed Amer Meziane, *Au bord des mondes. Towards a Metaphysical Anthropology*, Brussels, Vues de l'esprit, 2023, p. 76.
2 Frédérique Aït-Touati and Bruno Latour, *Trilogie terrestre*, Paris, B42, 2022, p. 5.
3 Interview conducted on the occasion of the exhibition 'L'être, l'autre et l'entre ' (16 June 2023–10 September 2023) at the Palais de Tokyo [palaisdetokyo.com/ressource/entretien-avec-marie-claire-messouma-manlanbien/].
4 Akan matriarchal societies of Ghana and Côte d'Ivoire.
5 Achille Mbembe, *Emerging from the Great Night: An Essay on Decolonised Africa*, Paris, La Découverte, 2013, p. 257.
6 Ryōko Sekiguchi, *Venice, Millefleurs*, Paris, P.O.L, 2026, p. 27.
7 Émilie Hache (ed.), *From the Enclosed Universe to the Infinite World: Cosmopolitical Essays*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2024.
8 Byung-Chul Han, *The Disappearance of Rituals: Towards a Topology of the Present*, trans. Olivier Mannoni, Arles, Actes Sud, 2025.

# MOËRA

Émilie Brout & Maxime Marion

## 11.09 - 28.11.2026

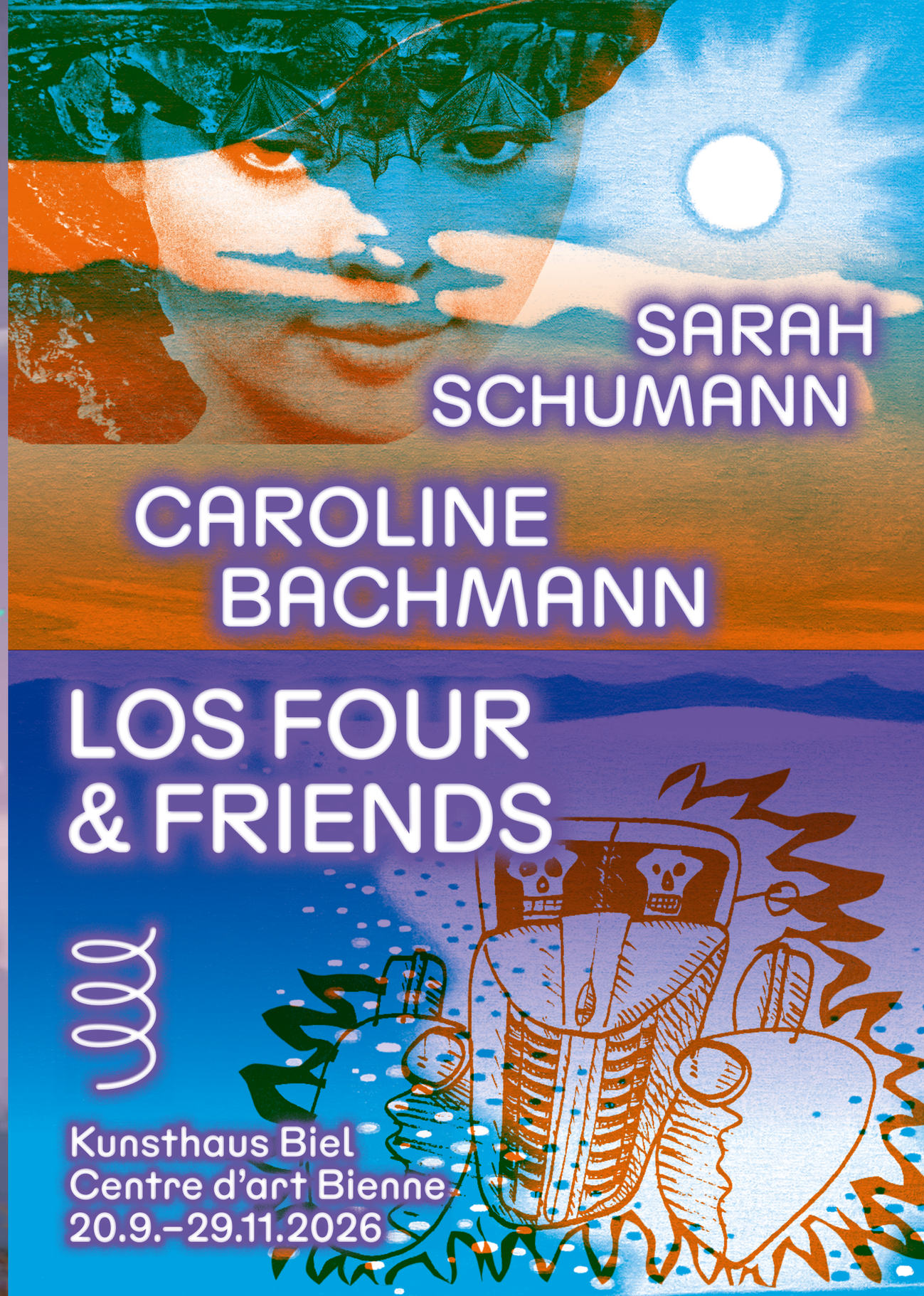
Avec Marion Balac & Carlos Carbonell,
Jimmy Beauquesne & Florian Buffard,
Nelson Bourrec Carter,
Danielle Brathwaite-Shirley,
Arvida Byström, Eden Tinto Collins,
Mélanie Courtinat, Caroline Delieutraz,
Lou Fauroux, Carin Klonowski, Jenn Leung
& Daniel Felstead, Raphaël Moreira Gonçalves,
Kasumi Mitama, Vincent Moulinet,
Seunghyun Park et Thibaut Rostagnat



ZOO
CENTRE
D'ART
CONTEM
PORAIN

Zoo centre d'art contemporain
12 rue Lamoricière, 44 000 Nantes
Du mardi au samedi, 14h-19h
Entrée libre
zoo-cac.fr / tél. +33 (0)2 55 11 88 45

Avec le soutien de la Fondation des Artistes
Coproduction : 40mcube – centre d'art contemporain d'intérêt national,
Zoo – centre d'art contemporain.
Ambivalences – programme interrégional pour la création artistique en environnement numérique. Un dispositif piloté par Electroni[k] pour la Bretagne, Oblique/s et Station Mir pour la Normandie et Stereolux pour les Pays de la Loire, avec le soutien du Ministère de la Culture et des DRAC Bretagne, Normandie et Pays de la Loire.
Zoo bénéficie du soutien de la Ville de Nantes, du Conseil Départemental de Loire-Atlantique et du Ministère de la Culture – Drac des Pays de la Loire.



# SOPHIE KAPLAN

## 40 ans de La Criée / *40 years of La Criée*

par / *by* Patrice Joly

**La Criée a 40 ans, c'est un des plus anciens centres d'art de France, situé en plein centre de la cité rennaise, elle jouxte le marché couvert qui lui a donné son nom. Sophie Kaplan dirige cette institution depuis quatorze ans, succédant à Larys Frogier qui avait lui-même succédé à Yannick Miloux qui avait inauguré la structure il y a quatre décennies en prenant sa direction. Depuis les années 1980, qui ont vu se déployer sur l'Hexagone fonds régionaux et centres d'art, l'art contemporain s'est lentement inscrit dans le paysage culturel national, amenant au cœur des métropoles et auprès d'une population pour laquelle l'art était perçu comme réservé à une élite, un art actuel, contemporain, majoritairement logé dans une institution muséale qui ne brillait pas par son audace, hormis de rares structures comme le centre Pompidou à Paris qui délivrait depuis le milieu des années 1970 une programmation des plus relevées. La Criée s'est développée dans un écosystème culturel rennais plus que favorable, sous les auspices de tutelles bienveillantes qui continuent à faire confiance aux directeur·ices de centres d'art et aux artistes, leur laissant une entière liberté de création. Une situation qui devient de plus en plus rare dans un pays où les menaces à l'encontre de l'art contemporain et de la culture en général apparaissent de plus en plus décomplexées, une situation que l'on redoute qu'elle ne fasse figure d'exception.**

02 Tu as pris la direction de La Criée en 2012, un centre d'art déjà bien inscrit sur la scène nationale de l'art contemporain grâce au travail effectué par tes prédécesseurs et la volonté de la Ville de Rennes, mais aussi grâce au soutien de la Région et de la Drac Bretagne. Peux-tu nous parler de la situation rennaise à l'époque de ta prise de fonction ?

Sophie Kaplan Lorsque je suis arrivée à La Criée en septembre 2012, l'actualité rennaise du moment m'a permis de prendre très rapidement la mesure du dynamisme de la scène des arts visuels : le Frac Bretagne venait de s'installer à Rennes et d'inaugurer son vaste bâtiment dans le nouveau quartier Beauregard ; la Biennale de Rennes, initiative soutenue à la fois par les collectivités locales et par le mécénat d'Art Norac, ouvrait sa troisième édition, sous le commissariat d'Anne Bonnin. Intitulée « Les Prairies », cette édition très réussie se déployait dans les espaces alors en réhabilitation du Mabilay (ancien Centre national d'études des télécommunications), ainsi que dans les nombreux lieux rennais dédiés à l'art contemporain : le Frac, La Criée, 40mcube, le Phakt – centre culturel Colombier, le cabinet du livre d'artiste et la galerie art & essai de l'université Rennes 2, mais aussi le musée des Beaux-Arts (que l'arrivée d'Anne Dary allait d'ailleurs résolument ouvrir à l'art contemporain). J'ai également tout de suite pu éprouver la vitalité de la scène émergente dans sa diversité, que ce soit à l'école des beaux-arts, aux Ateliers du vent ou dans les lieux ouverts par des étudiants ou jeunes diplômés de l'école et de l'université (Standards, le Praticable, Vivarium studio, etc.). La Ville de Rennes développait déjà, au début des années 2010, une politique volontariste en matière d'ateliers et les artistes se regroupaient en collectifs (la Collective, le Marché Noir, etc.). Bref, j'ai découvert une scène ouverte et accueillante, et j'ai été portée par la qualité des échanges entre les acteurs et avec les artistes.

02 En quarante ans, qu'est-ce qui a changé dans la cité bretonne, comment la scène a-t-elle évolué, comment La Criée s'est-elle transformée ?

S.K. Je dirais qu'en quarante ans la scène des arts visuels rennaise s'est constituée, puis développée, puis structurée et professionnalisée. La Criée a suivi le même mouvement, passant d'une association d'étudiants bénévoles à un équipement culturel municipal labellisé (La Criée devient CACIN — Centre d'art contemporain d'intérêt national — en 2018), avec une équipe de dix salarié·es, accueillant 40 000 visiteur·euses dans et hors ses murs. Son cœur battant reste cependant le même depuis les commencements : le soutien aux artistes, la création contemporaine et sa diffusion auprès de tous les publics.

Rennes a bénéficié d'un fort soutien à la création contemporaine dès le tournant des années 1980, sous la double impulsion des politiques publiques nationales (les années Jack Lang) et locales (les années Martial Gabillard, élu socialiste à la culture de 1977 à la fin des années 1990). En 1985, le Frac s'installe à Châteaugiron à quinze kilomètres de Rennes et la galerie art & essai de l'université de Rennes 2 est inaugurée. L'année suivante voit la naissance de La Criée et de la galerie Oniris. En 1989, les Archives de la critique d'art sont fondées par Jean-Marc Poinsot. C'est une période dont les acteur·ices se souviennent comme d'un âge de tous les possibles. Il me semble important de souligner que les liens entre l'université — tout à la fois comme lieu de formation, d'expérimentation et de recherche — et le reste de l'écosystème rennais se sont noués dès les années 1980 et n'ont cessé d'être fertiles depuis. Les années 1990 et 2000 voient l'arrivée de nouveaux acteurs dynamiques et structurants, souvent portés par des artistes et/ou de jeunes professionnels — 40mcube,





Erik Dietman, « Réflexions sur la sculpture moderne », La Criée centre d'art contemporain, Rennes, 1986. © Richard Dumas



Présence Panchounette, « L'ordre total », La Criée centre d'art contemporain, Rennes, 1989. © R. Samrud

Lendroit éditions, le Bon Accueil notamment. Ces acteurs portent la jeune scène locale et certains se font également régulièrement l'écho des scènes nationales et européennes. Cette nourrissante ouverture à la diversité des scènes, que La Criée porte depuis ses débuts, est encore renforcée par la création de la Biennale internationale de Rennes en 2008. Ses deux premières éditions, sous le commissariat de Raphaële Jeune, en problématisant les liens entre art et économie puis entre art, temps et histoire, ont fait écho à une préoccupation récurrente de la scène rennaise : la question de l'ancrage à la fois social et sociétal de l'art. Ce sont également dans ces années-là que la question du partage du sensible s'est diffusée à Rennes, notamment par une approche engagée et prospective de la médiation. Le travail des services des publics du Frac et de La Criée est à mon sens exemplaire à ce titre. La Bretagne a par d'ailleurs été la première à se doter d'un Pôle de ressources pour l'éducation artistique et culturelle (Préac) en art contemporain.

Enfin, plus récemment, au tournant des années 2020, un acteur de poids fait son apparition : la collection Pinault, qui a investi le couvent des Jacobins nouvellement rénové, durant les étés 2018, 2021, 2023 et 2025. En parallèle, la Biennale de Rennes cède alors la place à Exporama, une programmation estivale qui a la double ambition de fédérer l'ensemble des acteurs des arts visuels et de drainer un large public, incluant les touristes de la période estivale. C'est dans ce cadre qu'a pris place un exemple de coopération remarquable entre acteurs : l'exposition de Jeremy Deller, qui s'est déployée en 2023 à la fois au Frac, au musée des Beaux-Arts et à La Criée.

02 La Criée a fait partie de cette « épopée » dont tu parles. Yannick Miloux et Larys Frogier ont chacun participé de cette dynamique, tout en amenant un style bien particulier. Pas facile de succéder à ces deux personnalités aussi fortes et inspirées. Existe-t-il un « esprit Criée », une approche particulière que tu aurais affinée, personnalisée, au cours de ces quatorze années, ou bien as-tu changé complètement d'orientation ?

S.K. Il existe, je trouve, une continuité d'esprit à La Criée. Cette continuité doit beaucoup au « génie » même du lieu : son emplacement en plein cœur de la cité et du marché, son espace aux volumes et proportions pleinement équilibrées. Yannick Miloux disait récemment qu'il avait éprouvé et réfléchi La Criée comme un lieu et une étape indispensable entre l'atelier et le musée. C'est toujours le cas quarante ans plus tard : les artistes y trouvent à la fois un terrain d'expérimentation et un espace de monstration pour de nouvelles œuvres.

Pour autant, chacune des trois directions a ajouté son propre esprit à celui du lieu. Avec Yannick Miloux, la richesse et le bouillonnement des scènes françaises (Alain Séchas, Gloria Friedmann, Présence Panchounette, Hubert Duprat…), européennes (Erik Dietman, Jochen Gerz, Ettore Spalletti, Braco Dimitrijević…) et nord-américaines (Dan Graham, Maria Nordman) débarquent à Rennes et rencontrent très rapidement un public étonné, dérouté parfois, curieux toujours : une vraie claque !

Avec Larys Frogier, les artistes et histoires minoritaires et/ou minoré·es trouvent à La Criée une de leurs premières caisses de résonance en France — les artistes afro-américain·es



Braco Dimitrijević, « Braco Dimitrijević: Triptychos Post Historicus », La Criée centre d'art contemporain, Rennes, 1988. © R. Samrud et Antoine de Roux



Catherine Contour, « Autoportraits (dispositif eau) »,
La Criée centre d'art contemporain, Rennes, 2001. © Hervé Thoby



Ugo Rondinone, « Ugo Rondinone »,
La Criée centre d'art contemporain,
Rennes, 2003 © Benoit Mauras



Adel Abdessemed, « Practice Zero Tolerance »,
La Criée centre d'art contemporain, Rennes, 2006. © Marc Domage

(« Love supreme », 2001), féministes ou queers (« Campy Vampy Tacky », 2002), les artistes du Sud global (Ângela Ferreira, Jota Castro, Barthélémy Toguo), le monde ouvrier et les marges (Allan Sekula, Boris Mikhaïlov) sont ainsi très régulièrement exposés. La scène bretonne et française est également mise en avant ( Julie C. Fortier, Marcel Dinahet, Adel Abdessemed…), ainsi que les liens entre art contemporain, danse et performance (Catherine Contour, Latifa Laâbissi…).

Je partage avec Yannick et Larys la confiance et la liberté données aux artistes. Celles-ci sont essentielles en ce qu'elles leur permettent de produire des œuvres qui les et nous déplacent. Je partage également avec eux l'ouverture européenne et internationale. Et j'apporte des choses nouvelles : le prisme poétique (David Horvitz, Seulgi Lee, Charbel-joseph H. Boutros, etc.), la large place laissée aux récits et à leur polyphonie (Éléonore Saintagnan, Bertille Bak, Rasmus Myrup, Euridice Zaituna Kala, etc.), le travail dans la durée avec des artistes et penseur·euses, développé à travers l'invitation à des artistes associé·es ( Jan Kopp, Ariane Michel, Yann Sérandour, Julien Bismuth, Katia Kameli, Yves Chaudouët, Felicia Atkinson, etc.), ainsi que la mise en place de cycles thématiques, comme « Lili, la rozell et le marimba » (2019-2022) qui portait sur les liens entre créations contemporaines et savoirs et savoir-faire vernaculaires, pour ne donner qu'un exemple. Je m'intéresse également profondément aux points de (dis)jonction entre les différentes sphères des arts visuels, entre les différents champs artistiques, ainsi qu'entre l'art et les savoirs.

02 À la façon dont tu parles de La Criée, on a le sentiment que la situation — due à la Ville et à la Région — fait figure d'exception, notamment si on la compare à la situation en Pays de la Loire, pour ne pas la citer, où les désengagements des tutelles — régionale (la chapelle du Genêteil à Château-Gontier) mais aussi municipale (Grand Café de Saint-Nazaire) — amènent à la cessation d'activités de centres d'art labellisés. Que penses-tu de cette série de fermetures qui s'annoncent dramatiques pour la scène artistique contemporaine en Pays de la Loire et au-delà, bien que tu ne sois pas directement concernée ? Penses-tu que les années à venir verront se multiplier ce genre de désaffections, sans qu'il y ait de réactions notables (ni de la part du ministère, ni du public, ni des médias, sauf exception) pour la sauvegarde de ces lieux qui me semblent indispensables à la diffusion de l'art contemporain ? Assiste-t-on à la fin d'une époque ?

S.K. En Bretagne, comme partout ailleurs, les arts visuels — le secteur culturel en général — font face à des tensions budgétaires de plus en plus fortes, liées à la hausse des coûts et aux baisses de subventions, même si celles-ci y restent pour le moment globalement mesurées. En revanche, les élus et politiques publiques rennaises et bretonnes continuent de défendre la liberté de création et l'importance de l'art et de la culture comme ferment social, ce qui est infiniment précieux. Ce n'est hélas plus le cas dans de nombreux territoires. À ce titre, les situations de la chapelle du Genêteil à Château-Gontier et du Grand Café à Saint-Nazaire, qui sont nos voisins, nos proches, nous ont profondément ébranlé·es et nous avons été impuissants à empêcher le pire, en dépit de la mobilisation du secteur et de publics fidèles. Chaque centre d'art qui ferme signifie la disparition d'une brique essentielle de ce qui fait art, émancipation, fabrique citoyenne, lien social, bref, société.

Nous traversons une période inédite de tensions économiques, géopolitiques et environnementales ; nous sommes entrés dans une période de repli démocratique qui a des conséquences directes et destructrices pour la création et pour les espaces qui lui sont dédiés. Pour faire face à l'inquiétude et à l'incertitude qui en découlent et qui nous submergent, il me semble qu'il est primordial de penser et d'agir collectivement, mais aussi de préserver une place à la joie et à l'espoir. C'est pour cela que nous avons organisé une grande fête pour l'ouverture de l'exposition des 40 ans, « Bienvenue à La Criée », dont le titre est par ailleurs programmatique. C'est pour cela que nous avons collaboré cet été avec le festival des Tombées de la nuit pour programmer ensemble le *Bal des Ardentes*, dancefloor thérapeutique et résistant écrit par Johanna Rocard (plasticienne et performeuse) et Amandine Braud (DJ et par ailleurs chargée des jeunes publics à La Criée), de la Brave Compagnie.

02 Comment naviguer au milieu de ces écueils qui se profilent à l'horizon ? Peut-on conjuguer lucidité et fantaisie, pragmatisme et poésie ? Peux-tu nous donner des éléments de la programmation à venir ?

S.K. Jusqu'au 20 décembre, La Criée présente l'exposition « Bienvenue à La Criée ». Elle rassemble quatorze artistes, qui ont répondu à la commande de proposer une œuvre en écho à l'histoire réelle ou imaginaire de La Criée, parmi lesquelles Théophile Peris, Rika Tanaka, Alun Williams ou Marianne Mispelaëre. Les œuvres se déploient sur des panneaux mobiles que les visiteur·euses sont invité·es à déplacer, composant ainsi leur propre variation de l'exposition. Un jeu de plateau permet lui aussi de composer son exposition, en miniature cette fois, à partir de quarante œuvres produites par le centre d'art. Pour construire « Bienvenue à La Criée », nous avons beaucoup réfléchi à des questions liées à l'usage du centre d'art, notamment à celles du bon accueil et de la participation. Cette réflexion fait partie de la navigation dont tu parles, en ce qu'elle vise à renforcer et renouveler les liens entre les artistes, le centre d'art et ses visiteur·euses.

À partir de mars 2027, La Criée débutera un nouveau cycle thématique, intitulé « Laisser la vie déborder ». Il poursuivra certains des questionnements engagés lors du cycle précédent, « Festina Lente (hâte-toi lentement) », mais aussi à l'occasion des 40 ans du centre d'art, pendant lesquels nous nous sommes demandé : comment et qu'est-ce qu'accueillir les artistes et les publics dans un lieu d'art aujourd'hui ? Pourquoi et comment faire art quand l'avenir est incertain et que tant de choses s'effondrent partout autour de nous ? Pourquoi et comment faire commun ?

Poursuivant ces réflexions, le cycle thématique « Laisser la vie déborder » souhaite prendre à rebours les canons, attendus et autres idées reçues (ou usées) liées à l'art et à son exposition. Il interrogera nos façons de classifier, de désigner et de hiérarchiser. Il proposera de regarder l'art depuis d'autres points de vue : depuis le collectif, depuis l'enfance, depuis le territoire des luttes, depuis les marges et les lisières. « Laisser la vie déborder » affirmera que l'art est une décision, qu'il aime prendre des chemins de traverse et aller vers l'inattendu, l'inconnu, l'autre. Il me semble que ce cycle thématique est donc une façon de conjuguer lucidité et fantaisie, politique et poétique.

La première exposition de ce cycle sera opérée par les étudiant·es du master Métiers et Arts de l'exposition de l'université Rennes 2. Elle présentera une sélection d'œuvres issues de la collection de La « S » Grand Atelier, centre d'art brut et contemporain situé à Vielsalm en Belgique, qui ont été conçues en cocréation. La « S » Grand Atelier est un lieu où se vivent et s'inventent des expériences, des relations artistiques et humaines précieuses, qui peuvent faire modèles. C'est un centre d'art et laboratoire artistique qui propose une série d'ateliers de création (d'arts plastiques et de la scène) pour des artistes apparentés à l'art brut, et qui accueille des artistes contemporains en résidence pour des projets de cocréation. Il défend un modèle de partage et d'enchevêtrement, où les talents peuvent s'épanouir librement, où les assignations handicap vs non-handicap ne sont plus opérantes et où les barrières entre les mondes de l'art se déconstruisent. Là aussi, le choix de montrer des œuvres issues des ateliers de La « S » Grand Atelier et d'en confier le commissariat aux étudiant·es participe d'une navigation qui emprunte des routes singulières, faites de détours et de surprises, et qui ne cède en rien aux boulevards mortifères.



Ângela Ferreira, « Hard Rain Show »,
La Criée centre d'art contemporain, Rennes, 2008.
© Benoit Mauras

***La Criée is 40 years old; it is one of the oldest art centres in France, situated right in the heart of Rennes, next to the covered market from which it takes its name. Sophie Kaplan has been at the helm of this institution for fourteen years, succeeding Larys Frogier, who himself had succeeded Yannick Miloux, who inaugurated the centre four decades ago when he took over its management. Since the 1980s, which saw the emergence of regional arts funds and art centres across France, contemporary art has gradually become part of the national cultural landscape, bringing art into the heart of major cities and to a population for whom art was previously perceived as the preserve of an elite, a form of art that was current and contemporary, predominantly housed in museums that did not exactly stand out for their boldness, save for a few rare institutions such as the Centre Pompidou in Paris, which had been delivering a programme of the highest calibre since the mid-1970s. La Criée has flourished within a highly favourable cultural ecosystem in Rennes, under the auspices of supportive authorities who continue to place their trust in art centre directors and artists, granting them complete creative freedom. This is a situation that is becoming increasingly rare in a country where threats to contemporary art and culture in general appear to be growing ever more brazen—a situation which we fear may soon be seen as the exception rather than the rule.***

02 *You took over as director of La Criée in 2012, an art centre already well established on the national contemporary art scene thanks to the work carried out by your predecessors and the commitment of Rennes City Council, but also thanks to the support of the Regional Council and the DRAC Bretagne. Can you tell us about the situation in Rennes when you took up your post?*
S.K. *When I arrived at La Criée in September 2012, the current events in Rennes at the time allowed me to very quickly gauge the dynamism of the visual arts scene: the Frac Bretagne had just moved to Rennes and inaugurated its spacious building in the new Beauregard district; the Rennes Biennale, an initiative supported both by local authorities and through the patronage of Art Norac, was launching its third edition, curated by Anne Bonnin. Entitled 'Les Prairies', this highly successful edition took place in the spaces at the Mabilay (the former National Centre for Telecommunications Studies), which were then undergoing refurbishment, as well as in the many venues across Rennes dedicated to contemporary art: the FRAC, La Criée, 40mcube, Phakt – Colombier Cultural Centre, the Artist's Book Centre and the art & essai gallery at the University of Rennes 2, as well as the Museum of Fine Arts (which, incidentally, Anne Dary's arrival would go on to open up decisively to contemporary art). I was also immediately able to experience the vitality of the emerging scene in all its diversity, whether at the School of Fine Arts, the Ateliers du Vent, or in the venues opened by students or recent graduates of the school and the university (Standards, Le Praticable, Vivarium Studio, etc.). By the early 2010s, the City of Rennes was already developing a proactive policy on studios, and artists were forming collectives (La Collective, Le Marché Noir, etc.). In short, I discovered an open and welcoming scene, and I was inspired by the quality of the exchanges between the various stakeholders and with the artists.*

02 *Over the past forty years, what has changed in this Breton city? How has the scene evolved, and how has La Criée transformed?*
S.K. *I would say that over the past forty years, Rennes' visual arts scene has taken shape, then developed, and subsequently become more structured and professionalised. La Criée has followed the same trajectory, evolving from a student volunteer organisation into an accredited municipal cultural centre (La Criée became a CACIN —Centre for Contemporary Art of National Interest—in 2018), with a team of ten staff members, welcoming 40,000 visitors both within and outside its walls. Its beating heart, however, has remained the same since the very beginning: supporting artists, contemporary creation and making it accessible to all audiences.*

*Rennes has benefited from strong support for contemporary art since the early 1980s, driven by both national public policy (the Jack Lang years) and local policy (the Martial Gabillard years, a Socialist councillor responsible for culture from 1977 until the late 1990s). In 1985, the Frac moved to Châteaugiron, fifteen kilometres from Rennes, and the 'art & essai' gallery at the University of Rennes 2 was inaugurated. The following year saw the opening of La Criée and the Oniris gallery. In 1989, the Archives de la critique d'art were founded by Jean-Marc Poinsot. It is a period that those involved remember as an age of boundless possibilities. I feel it is important to emphasise that the links between the university—as a place of education, experimentation and research all at once—and the rest of the Rennes art scene were forged as early as the 1980s and have remained fruitful ever since. The 1990s and 2000s saw the arrival of new, dynamic and influential players, often spearheaded by artists and/or young professionals—notably 40mcube, Lendroit éditions and Le Bon Accueil. These players drove the young local scene, and some also regularly reflected the national and European scenes. This enriching openness to the diversity of the art scenes, which La Criée has championed since its inception, was further strengthened by the creation of the Rennes International Biennale in 2008. Its first two editions, curated by Raphaële Jeune, explored the links between art and the economy, and then between art, time and history, echoing a recurring concern within the Rennes arts scene: the question of art's social and societal roots. It was also during these years that the concept of sharing the sensory experience gained traction in Rennes, notably through a committed and forward-looking approach to arts outreach. The work of the public engagement departments at the FRAC and La Criée is, in my view, exemplary in this regard. Brittany was, moreover, the first region to establish a Resource Centre for Artistic and Cultural Education (Préac) specialising in contemporary art.*

*Finally, more recently, at the turn of the 2020s, a major player emerged: the Pinault Collection, which took up residence in the newly renovated Jacobins Convent during the summers of 2018, 2021, 2023 and 2025. At the same time, the Rennes Biennale gave way to Exporama, a summer programme with the dual aim of bringing together all stakeholders in the visual arts and attracting a wide audience, including summer tourists. It was within this framework that a remarkable example of collaboration between different organisations took place: Jeremy Deller's exhibition, which was staged in 2023 at the FRAC, the Musée des Beaux-Arts and La Criée.*






Jeremy Deller, « Art is Magic », La Criée centre d'art contemporain, Frac Bretagne et musée des Beaux-Arts de Rennes, 2023. © Aurélien Mole

Rasmus Myrup, « Salon des refusé·es »,
La Criée centre d'art contemporain, Rennes, 2024.
© Aurélien Mole

02 *La Criée was part of this 'epic' you mention. Yannick Miloux and Larys Frogier each contributed to this dynamic, whilst bringing their own distinctive style to the table. It's no easy task to follow in the footsteps of two such strong and inspired figures. Is there a 'Criée spirit'—a particular approach that you've refined and made your own over the course of these fourteen years— or have you changed direction entirely?*
S.K. *I believe there is a continuity of spirit at La Criée. This continuity owes much to the very 'genius' of the place: its location right in the heart of the city and the market, its space with its perfectly balanced volumes and proportions. Yannick Miloux recently said that he had experienced and conceived of La Criée as a place and an indispensable stage between the studio and the museum. This remains the case forty years on: artists find there both a testing ground and a space to showcase new works.*

*Nevertheless, each of the three directors has imbued the venue with their own distinctive spirit. Under Yannick Miloux, the richness and vibrancy of the French (Alain Séchas, Gloria Friedmann, Présence Panchounette, Hubert Duprat…), the European (Erik Dietman, Jochen Gerz, Ettore Spalletti, Braco Dimitrijević…) and the North American (Dan Graham, Maria Nordman) art scenes arrived in Rennes and very quickly encountered an audience that was astonished, sometimes bewildered, but always curious: a real eye-opener!*

*Thanks to Larys Frogier, artists and narratives from marginalised and/or underrepresented groups found in La Criée one of their first platforms in France – African-American artists ('Love Supreme', 2006), feminist or queer artists ('Campy Vampy*





Euridice Zaituna Kala, « Daylighting : mais c'est l'eau qui parle »,
La Criée centre d'art contemporain, Rennes, 2025. © Aurélien Mole

*centres. What are your thoughts on this series of closures, which are set to have a devastating impact on the contemporary art scene in the Pays de la Loire and beyond, even though you are not directly affected? Do you think that the coming years will see an increase in this sort of withdrawal of support, without any significant reaction (neither from the Ministry, nor from the public, nor from the media, with a few exceptions) to safeguard these venues, which I believe are essential for the dissemination of contemporary art? Are we witnessing the end of an era?*

S.K. *In Brittany, as everywhere else, the visual arts—and the cultural sector in general—are facing increasingly severe budgetary pressures, linked to rising costs and cuts in funding, even if these remain, on the whole, moderate for the time being. On the other hand, elected representatives and public policy-makers in Rennes and Brittany continue to defend creative freedom and the importance of art and culture as a catalyst for social change, which is infinitely valuable. Sadly, this is no longer the case in many regions. In this regard, the situations at the Chapelle du Genêteil in Château-Gontier and the Grand Café in Saint-Nazaire—our neighbours, those close to us—have deeply shaken us, and we have been powerless to prevent the worst, despite the mobilisation of the sector and loyal audiences. Every art centre that closes represents the loss of an essential building block of what constitutes art, emancipation, civic life, social cohesion —in short, society.*

*We are navigating an unprecedented period of economic, geopolitical and environmental tensions; we have entered an era of democratic decline that has direct and destructive consequences for creative endeavour and for the spaces dedicated to it. To cope with the anxiety and uncertainty that stem from this and which are overwhelming us, it seems to me that it is essential not only to think and act collectively, but also to make room for joy and hope. That is why we organised a huge party to mark the opening of our 40th-anniversary exhibition, 'Bienvenue à La Criée', whose title is, incidentally, quite programmatic. That is why, this summer, we collaborated with the Tombées de la nuit festival to jointly programme the* Bal des Ardentes, *a therapeutic and defiant dancefloor conceived by Johanna Rocard (visual artist and performer) and Amandine Braud (DJ and, incidentally, youth outreach coordinator at La Criée), from the Brave Compagnie.*

02 *How can we navigate the treacherous waters looming on the horizon? Can we combine lucidity with fantasy, pragmatism with poetry? Can you give us a glimpse of the upcoming programme?*

S.K. *Until 20 December, La Criée is presenting the exhibition 'Bienvenue à La Criée'. It brings together fourteen artists who were commissioned to create a work that echoes the real or imagined history of La Criée, including Théophile Peris, Rika Tanaka, Alun Williams and Marianne Mispelaëre. The works are displayed on movable panels that visitors are invited to rearrange, thereby creating their own version of the exhibition. A board game also allows visitors to create their own exhibition—in miniature this time—using forty works produced by the art centre. In putting together 'Welcome to La Criée', we gave a great deal of thought to issues relating to the use of the art centre, particularly those of a warm welcome and participation. This reflection forms part of the 'navigation' you mention, in that it aims to strengthen and renew the links between the artists, the art centre and its visitors.*

*From March 2027, La Criée will launch a new thematic cycle, entitled 'Laisser la vie déborder'. It will build on some of the questions raised during the previous cycle, 'Festina Lente (hurry slowly)', as well as those explored during the art centre's 40th anniversary, when we asked ourselves: how and what does it mean to welcome artists and audiences to an art space today? Why and how do we make art when the future is uncertain and so much is falling apart all around us? Why and how do we build a sense of community?*

*Tacky', 2002), artists from the Global South (Ângela Ferreira, Jota Castro, Barthélémy Toguo), the working class and marginalised communities (Allan Sekula, Boris Mikhaïlov) are thus exhibited on a very regular basis. The Breton and French art scenes are also highlighted (Julie C. Fortier, Marcel Dinahet, Adel Abdessemed…), as are the links between contemporary art, dance and performance (Catherine Contour, Latifa Laâbissi…).*

*I share with Yannick and Larys the trust and freedom we give to artists. These are essential in that they enable artists to produce works that move them—and us. I also share their European and international outlook. And I bring new elements to the table: the poetic prism (David Horvitz, Seulgi Lee, Charbel-Joseph H. Boutros, etc.), the prominent place given to narratives and their polyphony (Éléonore Saintagnan, Bertille Bak, Rasmus Myrup, Euridice Zaituna Kala, etc.), long-term collaboration with artists and thinkers, developed through the invitation of associate artists (Jan Kopp, Ariane Michel, Yann Sérandour, Julien Bismuth, Katia Kameli, etc.), as well as the establishment of thematic cycles, such as 'Lili, la rozell et le marimba' (2019–2022), which explored the links between contemporary creations and vernacular knowledge and craftsmanship, to give just one example. I am also deeply interested in the points of (dis)connection between the different spheres of the visual arts, between different artistic fields, and between art and knowledge.*

02 *From the way you talk about La Criée, one gets the impression that the situation—caused by the City and the Region—is something of an exception, particularly when compared to the situation in the Pays de la Loire, to name but one, where the withdrawal of funding—both regional (the Chapelle du Genêteil in Château-Gontier) but also municipal (the Grand Café in Saint-Nazaire)—is leading to the closure of accredited art*







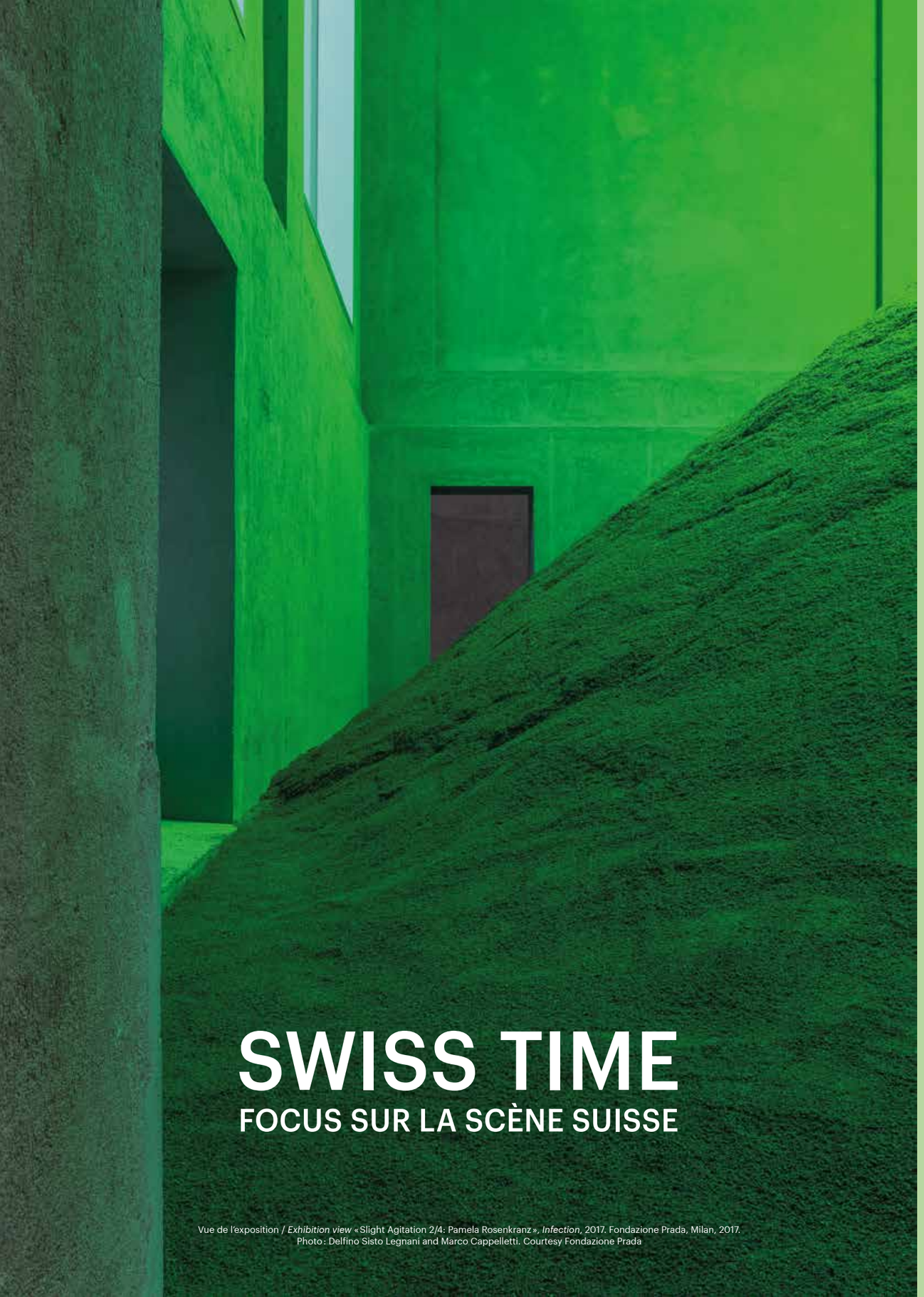




Vues de l'exposiiton / *Exhibition views* « Bienvenue à La Criée, 40 ans de création et bien plus encore! »,
La Criée centre d'art contemporain, Rennes, 2026. © Estelle Chaigne

*Building on these reflections, the thematic cycle 'Let Life Overflow' aims to challenge the established norms, expectations and other preconceived (or hackneyed) notions associated with art and its exhibition. It will question the ways in which we classify, label and prioritise. It will invite us to view art from alternative perspectives: from the collective, from childhood, from the realm of struggles, from the margins and the fringes. 'Let Life Overflow' will assert that art is a choice, that it delights in taking the road less travelled and moving towards the unexpected, the unknown and the other. It seems to me, therefore, that this series is a way of combining lucidity and fantasy, politics and poetry.*

*The first exhibition in this cycle will be organised by students on the Master's programme in Exhibition Arts and Professions at the University of Rennes 2. It will present a selection of works co-created from the collection of 'La S' Grand Atelier, a centre for art brut and contemporary art located in Vielsalm, Belgium. 'La "S" Grand Atelier' is a place where experiences are lived out and invented, and where valuable artistic and human relationships are forged, which can serve as models. It is an art centre and artistic laboratory offering a series of creative workshops (in the visual and performing arts) for artists associated with art brut, and which hosts contemporary artists in residence for co-creation projects. It champions a model of sharing and interconnection, where talents can flourish freely, where the distinctions between disability and non-disability no longer apply, and where the barriers between the worlds of art are being dismantled. Here too, the decision to exhibit works from the 'S' Grand Atelier workshops and to entrust the curation to the students is part of a journey that takes unique routes, full of detours and surprises, and which in no way succumbs to the dead-end avenues.*



# SWISS TIME
## FOCUS SUR LA SCÈNE SUISSE

Vue de l'exposition / *Exhibition view* «Slight Agitation 2/4: Pamela Rosenkranz», *Infection*, 2017. Fondazione Prada, Milan, 2017.
Photo: Delfino Sisto Legnani and Marco Cappelletti. Courtesy Fondazione Prada



# Le modèle suisse – miracle ou projet ? / *The Swiss model – miracle or plan?*





**par / *by* Gabriela Anco**

En 2004, Pamela Rosenkranz terminait ses études à la Haute École des arts de Berne (HKB) et Nicolas Party terminait les siennes à l'École cantonale d'art de Lausanne (ECAL), tandis que Claudia Comte y commençait ses études. Trois étudiants inconnus qui allaient devenir parmi les artistes suisses les plus reconnaissables.

Lorsqu'on observe les scènes artistiques à l'échelle internationale, la Suisse ne manque curieusement jamais de figurer parmi les plus établies. Comment un pays de 9,1 millions d'habitants parvient-il à rivaliser avec les États-Unis, la France, l'Allemagne, le Royaume-Uni ou la Chine, produisant des artistes contemporains à la visibilité internationale disproportionnée ?

Les années 2000 furent des années de changement et de découverte : le nouveau millénaire. La culture venait d'être formellement inscrite dans la Constitution fédérale en 1999. Les aides allaient se multiplier.

À l'ECAL, les étudiants étaient formés par un concentré du monde de l'art suisse. John Armleder, cofondateur du groupe et espace autogéré genevois Ecart (1968-1982), qui avait joué un rôle déterminant en invitant des figures comme Joseph Beuys, John Cage ou Andy Warhol, venait de quitter son poste à la Commission fédérale d'art. Philippe Decrauzat avait récemment cofondé Circuit, un artist-run-space créé à Lausanne par un groupe de diplômés de l'ECAL, tandis que Sylvie Fleury, Stéphane Dafflon et Francis Baudevin reliaient l'école aux galeries, espaces indépendants, musées et sous-cultures musicales de Genève et Lausanne. Le commissaire d'exposition et critique d'art Lionel Bovier, fondateur de la maison d'édition JRP|Ringier et aujourd'hui directeur du MAMCO à Genève, y enseignait la théorie. Des imbrications comparables entre enseignement et pratique professionnelle existaient à Genève, Bâle, Zurich et Berne.

Ces réseaux se sont également construits autour de personnalités faisant le lien entre scènes et générations. Le Bernois Olivier Mosset, cofondateur de BMPT, joua ainsi un rôle important de passeur entre les scènes suisse et états-unienne après son installation à New York en 1977. Du côté des institutions, le regretté Christian Bernard, directeur fondateur du MAMCO, occupa une place centrale à Genève, où se forma autour de lui une nouvelle génération de commissaires, dont son futur successeur, Lionel Bovier, déjà mentionné, mais aussi Marc-Olivier Wahler. Ce dernier poursuivit cette circulation à l'international, du MAMCO et du CAN à Neuchâtel au Swiss Institute à New York, puis au Palais de Tokyo à Paris.

Ce phénomène est courant dans les mondes culturels structurés par des réseaux professionnels denses. L'enseignement procure aux artistes, souvent relativement jeunes, un emploi compatible avec le maintien d'une pratique d'atelier, tandis que les étudiants côtoient des enseignants proches d'eux en âge et en contexte social, apprenant ainsi non seulement la théorie, mais aussi la réalité pratique du métier d'artiste.

Mais cette même perméabilité qui rend le système efficace le rend aussi exceptionnellement complet. Les enseignants exposent leurs anciens étudiants ; les artistes siègent dans des jurys ; les commissaires enseignent ; les directeurs publient ; les artistes fondent des espaces où exposent leurs pairs. Une telle proximité facilite la circulation rapide de l'information et des opportunités, mais elle soulève aussi une question plus inconfortable : dans quelle mesure ce réseau est-il perméable à ceux qui n'y circulent pas déjà ?

En 2008, Party était déjà une présence constante au sein de l'écosystème suisse, ayant participé à des expositions dans des espaces autogérés établis tels que Forde à Genève ou Circuit à Lausanne, et avait remporté à deux reprises le prestigieux prix Kiefer Hablitzel | Göhner avec BLAKAM, le collectif dont il faisait partie, avant de partir à Glasgow pour poursuivre son MFA (Master of Fine Arts). Selon ses propres mots, la Suisse était trop facile et il souhaitait être davantage mis au défi dans un autre pays[1].

Rosenkranz, quant à elle, s'implantait dans le milieu bernois. Après avoir obtenu en 2006 une bourse-atelier de deux ans du canton de Berne, elle participait à des expositions à la Kunsthalle ou au Centre Paul-Klee, et à la galerie Annex 14 (Zurich), elle était en voie de s'imposer sur la scène internationale, participant en 2008 à la Biennale de Berlin et à Manifesta 7.

Les années qui suivirent les études de Claudia Comte s'inscrivirent dans la continuité de résidences financées, notamment à la Cité internationale des arts à Paris et à l'Istituto Svizzero à Rome, avant qu'elle ne reçoive à son tour le prix Kiefer Hablitzel | Göhner en 2012. En Suisse, elle circulait

1 Nicolas Party, interviewé par Russell Tovey et Robert Diament, *Talk Art*, saison 16, épisode 1, 3 mars 2023.

au sein de la scène romande, avec des expositions collectives au Musée cantonal des Beaux-Arts (MCBA) de Lausanne ainsi que chez les suspects habituels : Circuit et Forde.

La question n'est cependant pas de retracer biographiquement l'ascension de ces trois artistes — pardon pour la prétérition —, mais plutôt de comprendre comment l'écosystème artistique suisse intègre et accueille des pratiques qui diffèrent par leur conception, leur forme, leur production et leurs modalités d'exposition.

Mais la Suisse a-t-elle toujours été aussi généreuse envers ses artistes ? Comme dans d'autres pays européens, l'investissement dans l'art existait dès la fin du XIXe siècle, avec un premier arrêté fédéral concernant l'encouragement et le développement de l'art suisse, signé en 1887, qui autorisait l'organisation périodique d'expositions nationales et l'acquisition par la Confédération d'œuvres d'artistes suisses. Cela dit, l'essentiel du financement passait par des achats municipaux — notamment à travers le développement des collections municipales de Zurich et de Berne — qui imposaient un goût artistique plutôt conservateur.

Un changement important intervint cependant pendant l'entre-deux-guerres avec la création du Kunstkredit bâlois en 1919, qui fonctionnait essentiellement comme un mécanisme d'aide d'urgence à travers des achats et des commandes destinés à atténuer les difficultés matérielles des artistes. D'autres villes suivirent : Lausanne créa son Fonds des arts plastiques en 1932, puis Genève ses fonds cantonal et municipal en 1949 et 1950. Ensuite, en 1968-1969, le canton d'Argovie créa l'Aargauer Kuratorium, introduisant une attribution professionnelle et collégiale des financements culturels cantonaux plutôt que le simple achat d'œuvres. D'autres cantons développèrent des structures comparables, contribuant à la professionnalisation de la pratique artistique. Le soutien dépassa progressivement la simple acquisition d'une œuvre achevée : bourses, résidences, commandes publiques, postes d'enseignement, organisations gérées par des artistes et expositions institutionnelles intégrèrent un circuit économique de plus en plus complexe permettant de financer le travail artistique. L'Office fédéral de la culture fut créé en 1975.

Pro Helvetia, l'organisation aujourd'hui mandatée par le gouvernement fédéral pour distribuer sa part du budget culturel, fut fondée à la fin des années 1930 avec pour mission initiale la « défense spirituelle nationale » face aux propagandes fasciste et nazie[2], et non celle d'un fonds artistique. Il faut préciser que le budget culturel suisse reste une construction inégale : environ 50 % proviennent des cantons, 40 % des communes et le reste de la Confédération[3]. C'est dans ce contexte que la Loi sur l'encouragement de la culture (LEC) ne fut adoptée qu'en 2009, avant d'entrer en vigueur en 2012. Aujourd'hui, Pro Helvetia fonctionne avec environ 45 millions de francs suisses (CHF) par an, au sein de dépenses publiques nationales consacrées à la culture avoisinant les 3 milliards de francs. Comparons avec les voisins. En 2023, les dépenses publiques consacrées aux services culturels s'élevaient à 2,8 milliards d'euros en Suisse, contre environ 18,2 milliards en France et 16 milliards en Allemagne. Par habitant, cependant, la Suisse arrive en tête : environ 309 euros, contre 267 en France et 189 en Allemagne[4]. Mais n'oublions pas que la Confédération est profondément inégale : en 2022, Bâle-Ville consacrait ainsi 1 071 CHF par habitant à la culture aux niveaux cantonal et municipal, contre seulement 104 CHF dans le canton de Schwytz.

Aujourd'hui, cette structure décentralisée se traduit par un riche réseau d'opportunités. Les bourses municipales et cantonales coexistent avec des prix fédéraux tels que les Swiss Art Awards, les résidences et les espaces autogérés ; les Kunsthallen et centres d'art assurent une visibilité institutionnelle, tandis que Pro Helvetia facilite la circulation internationale. Galeries commerciales et fondations privées entrent dans l'équation aux côtés des financements publics, plutôt que de simplement s'y substituer. Chaque année, en juin, ces strates convergent à Bâle : Art Basel et sa constellation de six autres foires, dont Liste, coïncident avec les Swiss Art Awards ; musées et fondations présentent leurs meilleures expositions ; espaces indépendants, galeries, collectionneurs et commissaires internationaux évoluent dans une remarquable proximité.

Deux décennies plus tard, Party, Rosenkranz et Comte offrent trois exemples particulièrement différents de ce qui se produit lorsque cette infrastructure rencontre le marché.

En 2015, Party avait exposé au Swiss Institute à New York et à la galerie Gregor Staiger à Zurich, et avait eu une exposition personnelle au Centre culturel suisse à Paris. Sa première grande exposition en Suisse eut lieu à SALTS, à Bâle. En une décennie, il était passé du street art et du travail collectif à Lausanne à une pratique picturale plus conventionnelle. En 2013, inspiré par un pastel de Picasso, il adopta pleinement ce médium, développant les portraits, natures mortes et paysages extrêmement léchés, aux couleurs vives et souvent contrastées, auxquels son travail est aujourd'hui associé, puisant notamment chez Hodler, Vallotton, Morandi, Redon et Magritte. Parallèlement à ses peintures sur toile ou papier, Party conçoit ses installations muséales selon une pensée spatiale héritée de ses premières peintures murales.

Ce qui distingue Party est son association simultanée avec six galeries, dont deux zurichoises : Gregor Staiger et, plus récemment, Hauser & Wirth. L'arrivée de cette dernière a, comme on pouvait s'y attendre, fermement installé ses prix sur le marché primaire dans les six chiffres, tandis que certaines ventes aux enchères atteignaient les sept.

Party a accepté le jeu du marché, allant même jusqu'à le révolutionner dans une certaine mesure : ses six galeries conservent chacune 50 % des ventes sans qu'aucune n'exerce de prééminence sur les autres[5]. Au cours des deux dernières années, ses œuvres ont compté parmi les plus recherchées dans les foires. Les six galeries participaient à Art Basel à Bâle en 2026, démontrant que la rareté de ses œuvres ne résulte pas nécessairement d'une production limitée, mais d'une demande exceptionnellement élevée.

À l'échelle de l'atelier, la pratique désormais mature de Party fonctionne avec des besoins relativement modestes en matériaux et en fabrication, et il n'emploie pas d'assistants pour produire ses peintures. En revanche, les expositions qu'il signe dans les musées sont souvent soutenues à la fois par ses galeries partenaires et par des financements publics, créant un cercle vertueux où chacun bénéficie de l'autre : les galeries par les ventes, l'État par sa représentation internationale sur le marché de l'art, et l'artiste par la possibilité de poursuivre son travail sans compromis.

En 2015, Rosenkranz représentait la Suisse à la Biennale de Venise, après avoir passé deux ans à la Rijksakademie d'Amsterdam, période durant laquelle elle avait exposé au Swiss Institute à New York, à la Kunsthalle Basel et au Centre d'art contemporain de Genève. Contrairement à Party, son travail

2 Du « Message concernant l'encouragement de la culture pour la période 2021 à 2024 », par Pro Helvetia, p. 30-45.

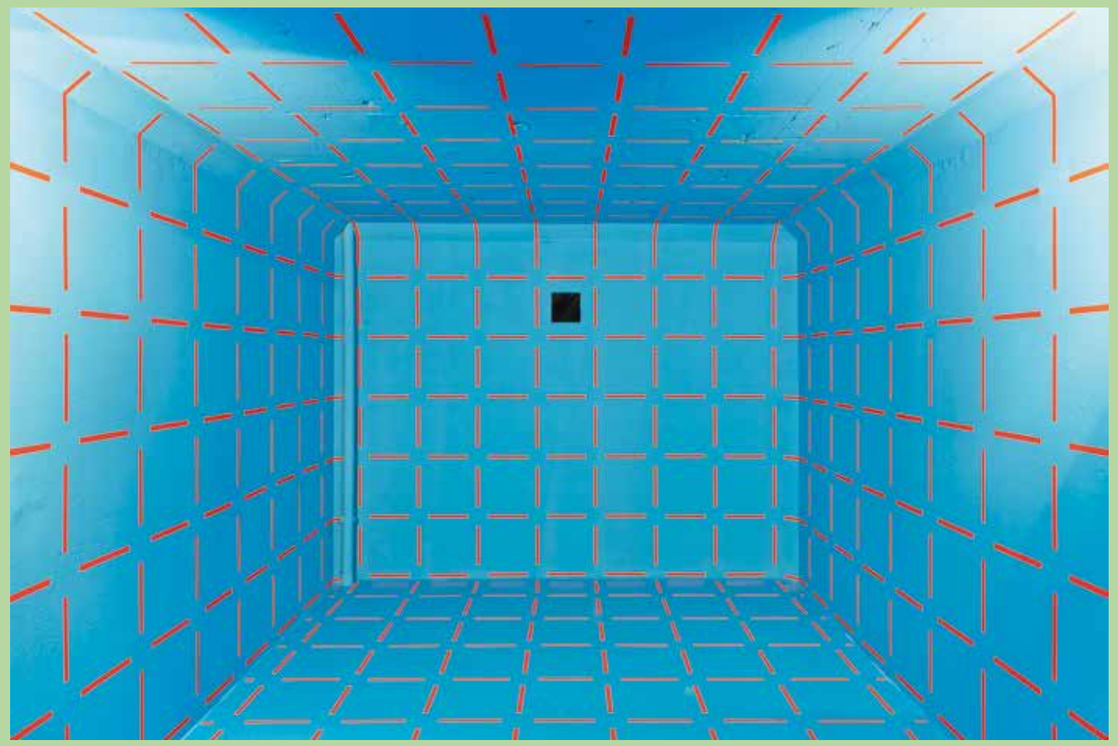
3 « Taschenstatistik Kultur in der Schweiz », Office fédéral de la culture, 2021.

4 « Cultural services », Eurostat, General Government Expenditure by Function (COFOG), 2023.

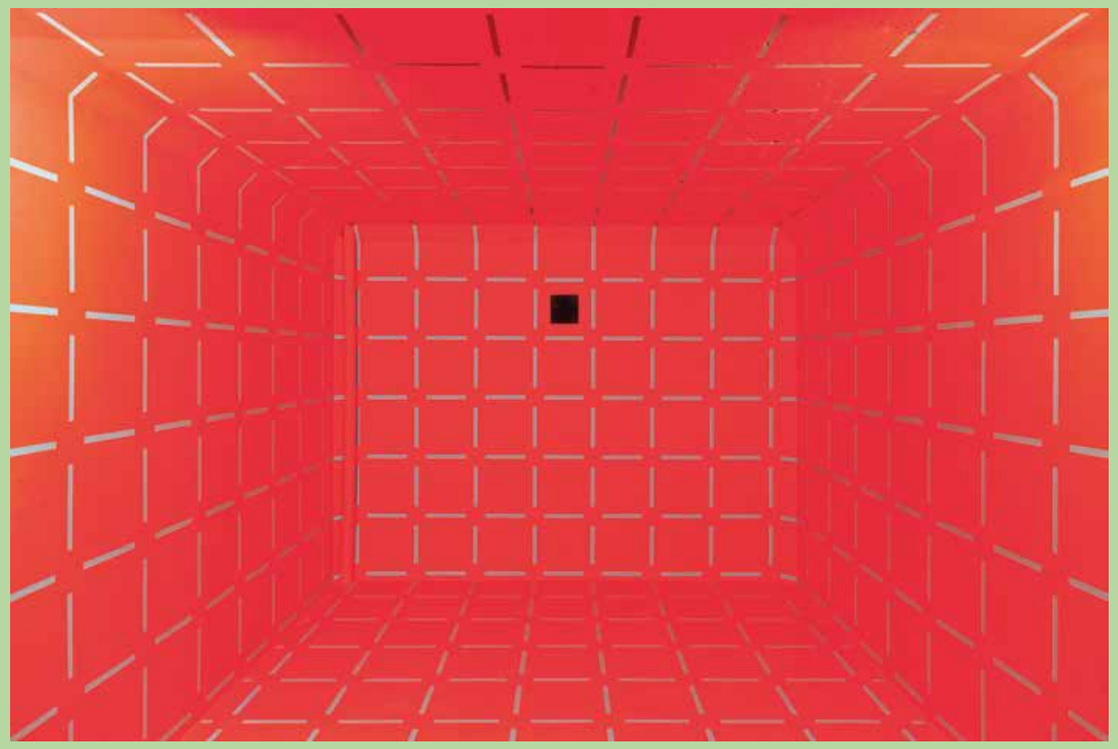
5 Nicolas Party, interviewé par Russell Tovey et Robert Diament, *op. cit.*







Claudia Comte & Guillaume Pilet, *From A to Z*, 2012.
Ruban adhésif, peinture, laque / *Tape, paint, lacquer*.
SALTS Birsfelden. Courtesy © SALTS, Birsfelden



tend vers une pratique pleinement conceptuelle, dans laquelle elle explore la distinction construite entre nature et culture, le déterminisme biochimique, le corps et la perception, les produits de consommation, la technologie et la biologie évolutive. Son travail est profondément minimaliste, tandis que ses installations excellent à nous immerger dans des environnements chromatiques monochromes, sollicitant souvent l'ensemble de nos sens. Son installation *Infection*, à la Fondation Prada en 2017, remplissait la Cisterna d'un immense monticule de sable éclairé par une lumière verte RVB, et imprégné d'une reproduction synthétique de phéromones félines dont l'odeur submergeait les visiteurs.

Le processus de Rosenkranz repose sur des recherches économiques, philosophiques, biologiques et éthiques, tandis que ses installations exigent de nombreux partenaires techniques et institutionnels. Si son travail offre une accessibilité sensorielle immédiate, il excelle également dans une certaine opacité conceptuelle. Et pourtant, elle a reçu en 2025 le Grand Prix suisse d'art / Prix Meret-Oppenheim, l'une des principales distinctions suisses pour les artistes à mi-carrière. Sa reconnaissance institutionnelle suggère que le soutien culturel suisse contemporain ne dépend plus de la lisibilité auprès d'un large public comme principal critère de valeur, permettant ainsi à une plus grande variété de pratiques de s'épanouir au sein du système.

Claudia Comte poursuivit sa trajectoire en exposant à SALTS en 2012, au centre Pasquart (Bienne) et au Centre culturel suisse en 2013, à la Haus Konstruktiv (Zurich) en 2014, puis au MCBA en 2016. Sa carrière oscille entre de vastes projets fondés sur la recherche et des formats plus modestes produits en atelier, allant de la sculpture à la peinture murale, de l'installation à la production mécanique, avec une imagerie de plus en plus écologique — vagues, cactus, forêts, strates géologiques, systèmes biomorphiques. Bien qu'ancrée dans la recherche, sa pratique s'exprime d'abord par la forme, l'échelle et l'expérience visuelle. À travers un vocabulaire précis d'objets et de motifs reconnaissables, son œuvre a acquis une forte identité formelle à travers différents médiums.

Bien que très présente sur le marché et représentée par quatre galeries, Comte bénéficie également du soutien important de fondations privées telles que TBA21 (Thyssen-Bornemisza Art Contemporary), avec laquelle elle a commencé à collaborer en 2018. L'écologie est devenue centrale dans son travail : écosystèmes marins, déforestation, biodiversité et relations entre formes de vie humaine et non humaine. Sa collaboration avec TBA21 l'a finalement conduite à une résidence à la Fondation Alligator Head en Jamaïque, où des recherches scientifiques sur la régénération des coraux ont nourri le projet *Underwater Cacti* (2019), un ensemble de sculptures installées dans les fonds marins et destinées à devenir des substrats pour la vie marine.

Je ne suggère en aucun cas que le succès de ces artistes soit exclusivement dû au modèle suisse — aucun modèle ne peut produire quoi que ce soit sur un terrain stérile, et ici, le terrain est particulièrement fertile. L'accomplissement du modèle suisse n'est donc peut-être pas de créer de grands artistes. Ce n'est pas son rôle. Il les aide plutôt en créant du temps, de l'espace, de l'emploi, de la visibilité et des opportunités répétées, bien avant que le marché ou les institutions ne décident de leur valeur économique et culturelle. Et pourtant, sa faiblesse est l'envers de sa force : plus l'écosystème est dense, plus le pouvoir se concentre entre les mains d'un nombre relativement restreint de personnes qui enseignent, sélectionnent, exposent, financent et valident. Le monde de l'art suisse n'est donc ni un miracle ni le résultat d'un projet centralisé. C'est un réseau extrêmement développé — et les réseaux sont exceptionnellement efficaces lorsqu'il s'agit de soutenir ceux qui parviennent à y entrer. La question plus difficile est de savoir qui y entre.



Vue de l'exposition / *Exhibition view* Nicolas Party, « L'heure mauve », Montreal Museum of Fine Arts / Musée des beaux-arts de Montréal, 12.02– 16.10.2022.
© Nicolas Party. Photo : MMFA/MBAM, Jean-François Brière







Vue de l'exposition / *Exhibition view* Claudia Comte, « After Nature », Museo Nacional Thyssen – Bornemisza, Madrid (ES), 2021.
Photo : Stefan Altenburger

*In 2004, Pamela Rosenkranz was graduating from the Arts University in Bern and Nicolas Party from ECAL, in Lausanne, while Claudia Comte was beginning her studies at the same school. Three unknown students who were to become some of Switzerland's most recognizable artists.*

*Addressing art scenes globally, interestingly, Switzerland never fails to appear among the most established. How is it that a country with a population of 9.1 million succeeds in competing with the US, France, Germany, the UK and China, repeatedly producing contemporary artists with disproportionate international visibility?*

*The 2000s were years of change and discovery: the new millennium. Culture was formally anchored in the Federal Constitution in 1999. Grants were about to become more plentiful.*

*Students at ECAL were being taught by a concentrated segment of the Swiss art world. John Armleder, co-founder of the Geneva-based Ecart group and artist-run space (1968–82), instrumental in bringing the likes of Joseph Beuys, John Cage and Andy Warhol, had just left his position on the Federal Art Commission. Philippe Decrauzat had recently co-founded Circuit, an artist-run space established in Lausanne by a group of ECAL graduates, while Sylvie Fleury, Stéphane Dafflon and Francis Baudevin connected the school to Geneva and Lausanne's galleries, independent spaces, museums and musical subcultures. Curator and art critic Lionel Bovier, founder of JRP|Ringier and today the director of MAMCO, was teaching theory.*

*Comparable overlaps between education and professional practice existed in Geneva, Basel, Zurich and Bern.*

*These networks also relied on figures connecting scenes and generations. Bern-born Olivier Mosset, co-founder of BMPT, became an important bridge between the Swiss and American scenes after moving to New York in 1977. Institutionally, MAMCO's founding director, the late Christian Bernard played a central role in Geneva, where a younger generation of curators emerged around him, including his eventual successor, the aforementioned Lionel Bovier, but also Marc-Olivier Wahler. The latter extended these connections internationally, from MAMCO and CAN in Neuchâtel to the Swiss Institute in New York and the Palais de Tokyo in Paris.*

*This is common in cultural worlds where professionals are integrated into a web of structures responsible for the production and display of cultural goods. Teaching provides artists, often relatively young, with employment compatible with maintaining a studio practice, while students encounter teachers close to them in age and social context, learning not only theory but the practicality of being an artist.*

*Yet the same permeability that makes the system effective also makes it unusually dense. Teachers exhibit former students; artists sit on juries; curators teach; directors publish; artists establish spaces in which their peers exhibit. Such proximity facilitates the rapid circulation of information and opportunity, but it also raises a more uncomfortable question: how permeable is the network to those who do not already circulate within it?*

*By 2008, Party was a constant fixture within the Swiss ecosystem, having participated in exhibitions within established artist-run spaces such as Forde in Geneva or Circuit in Lausanne, and having earned the prestigious Kiefer Hablitzel twice with BLAKAM, the art collective he was part of, before moving to Glasgow to pursue his MFA. In his own words, Switzerland was too easy, and he wanted to be more challenged in a different country.*[1]

1 Nicolas Party, interviewed by Russell Tovey and Robert Diament, *Talk Art*, Season 16, Episode, 1, 3 March 2023.

*Rosenkranz, on the other hand, was implanting herself in the Bernese crowd. After receiving a two-year studio grant from the Canton of Bern in 2006 and participating in exhibitions at Kunsthalle Bern, Annex 14 and Zentrum Paul Klee, she was on her way to becoming established as an international artist, with participation in the 2008 Berlin Biennale and Manifesta 7.*

*Claudia Comte's post-student years were a continuation of prestigious funded residencies such as the Cité Internationale des Arts in Paris and Istituto Svizzero in Rome, which eventually led her to the same Kiefer Hablitzel Award in 2012. In Switzerland, she circulated in the Suisse Romande scene with group shows at the Musée cantonal des Beaux-Arts, as well as the usual suspects: Circuit and Forde.*

*The question, nonetheless, is not to biographically analyze the career ascent of these three artists—pardon the paralipsis—but rather to understand how the Swiss art ecosystem integrates and accommodates practices that are different in their concept, rendering, production and display.*

*But was Switzerland always so generous with its artists? Like its fellow European countries, a certain investment in art had been present since the end of the 19th century, with a first Federal Decree on the Promotion and Elevation of Swiss Art signed in 1887, which authorized periodic national exhibitions and federal acquisitions of work by Swiss artists. That said, most funding was granted through municipal purchases — such as the development of the Zurich and Bern municipal art collections — which dictated a conservative taste in art.*

*A big change came, however, in the interwar period, with the formation of the Basel Kunstcredit in 1919, which functioned essentially as an emergency support mechanism through purchases and commissions that alleviated artists' material hardship. Other cities followed: Lausanne created its Fonds des arts plastiques in 1932, and Geneva opened its cantonal and municipal funds in 1949 and 1950. And then, in 1968–69, the Canton of Aargau established the Aargauer Kuratorium, with its professional peer-based allocation of cantonal cultural funding instead of simply purchasing art. This eventually led other cantons to develop similar structures, contributing to the professionalisation of artistic practice as an economic field. Support progressively moved beyond the simple acquisition of a finished work: grants, residencies, public commissions, teaching positions, artist-run organisations and institutional exhibitions became part of an increasingly complex circuit through which artistic labour could be financed. The Federal Office of Culture was established in 1975.*

*Pro Helvetia, the organization mandated today by the federal government to distribute its share of the cultural budget, was founded in the late 1930s with an original role of "spiritual national defence" against fascist and Nazi propaganda,*[2] *and not as an artistic fund at all. It is important to clarify that Switzerland's overall culture budget, before and after the establishment of a federal strategy, is an uneven compilation, with about 50% coming from municipal funds, 40% from cantonal funds and the rest from the Confederation.*[3] *It is in that context that the Culture Promotion Act was not adopted until 2009, and it came into force in 2012. Today, Pro Helvetia operates on roughly CHF 45 million yearly, from an overall national culture spending of roughly CHF 3 billion. Compare that to the neighbors. In 2023, public expenditure on cultural services amounted to €2.8 billion in Switzerland, about €18.2 billion in France and €16 billion in Germany.*[4] *Per capita, however, Switzerland comes out ahead: approximately €309 per inhabitant, against €267 in France and €189 in Germany. But forget not that the Confederation is uneven; for instance, in 2022 Basel-Stadt spent CHF 1,071 per inhabitant on culture at the cantonal + municipal level, while Schwyz spent only CHF 104.*

*Today, this decentralized structure translates into a rich network of overlapping opportunities. Municipal and cantonal grants coexist with federal prizes such as the Swiss Art Awards, residencies and artist-run spaces; Kunsthallen and art centres provide institutional visibility, while Pro Helvetia facilitates international circulation. Commercial galleries and private foundations enter the equation alongside public funding, rather than simply replacing it. Once a year, in June, many of these layers converge in the same city, Basel — Art Basel and its constellation of six other fairs, including Liste, coincide with the Swiss Art Awards; museums and foundations put on their best shows; independent spaces, galleries, collectors and international curators operate within remarkable proximity.*

*Two decades later, Party, Rosenkranz and Comte offer three strikingly different examples of what happens when this infrastructure encounters the market.*

*By 2015, Party had exhibited at the Swiss Institute in New York and the Galerie Gregor Staiger in Zurich, and had had a solo show at the Centre culturel suisse in Paris. His first large solo exhibition in Switzerland took place at SALTS in Basel. In about a decade, he pivoted first from street art and later from collaborative work in Lausanne towards a more conventional painting practice. In 2013, inspired by a Picasso pastel, he fully embraced the medium, developing the highly polished portraits, still lifes and landscapes in vivid, often contrasting colours for which he is now known, drawing on Hodler, Vallotton, Morandi, Redon and Magritte. Parallel to a more conventional format — paintings on canvas or paper — Party configures his museum installations around a spatial thinking inherited from his earlier mural work.*

*What sets Party apart is his simultaneous association with six art galleries, of which two are Swiss: Gregor Staiger and, recently, Hauser & Wirth. The arrival of the latter predictably pushed his primary prices firmly into six figures, while some auction sales reached seven.*

*Party accepted the game of the market, and even revolutionized it to the extent that all his galleries retain 50% of sales without any holding superiority over the others.*[5] *Over the last two years, his works were some of the most sought-after during the fairs. All six galleries participated in Art Basel in Basel in 2026, demonstrating that the scarcity of his work is not necessarily the result of limited production, but of exceptionally high demand.*

*At studio level, Party's mature practice operates with comparatively modest material and fabrication requirements and doesn't employ assistants to produce the paintings. On the other hand, the shows he stages in museums are often supported by both his gallery partners and state funding, a virtuous cycle that allows everyone to benefit from each other: the galleries from sales, the country from its representation abroad on the art market, the artist from the possibility of continuing his work without compromising.*

*In 2015, Rosenkranz was representing Switzerland at the Venice Biennale, after having spent two years at the Rijksakademie in Amsterdam, a period in which she had shown at the Swiss Institute in New York, Kunsthalle Basel and the Centre d'Art Contemporain Genève. Contrary to Party, her work leans towards a fully conceptual practice, where she explores the constructed distinction between nature and culture; biochemical determination; bodies and perception; consumer products;*

2 From "Message concernant l'encouragement de la culture pour la période 2021 à 2024", by Pro Helvetia, page 3045.

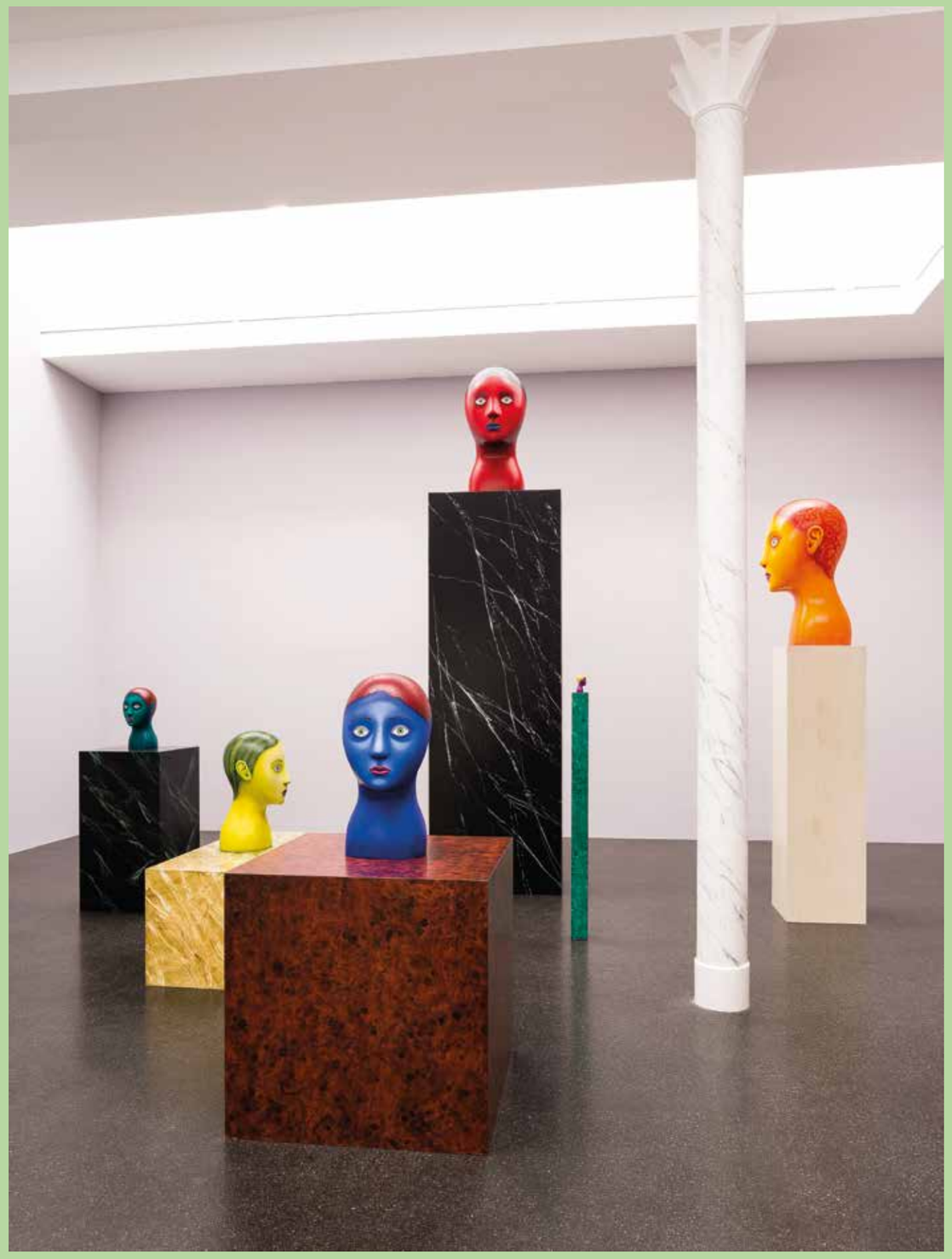
3 Federal Office of Culture, Taschenstatistik Kultur in der Schweiz 2021, section "Kulturfinanzierung."

4 Eurostat, General Government Expenditure by Function (COFOG), group 08.2, "Cultural services," 2023.

5 Nicolas Party, interviewed by Russell Tovey and Robert Diament, *Talk Art*, Season 16, Episode 1, 3 March 2023.







Vue de l'exposition / *Exhibition view* Nicolas Party, «Heads», galerie Gregor Staiger, Zurich, 09.06–21.07.2018.
Courtesy artist galerie Gregor Staiger, Zurich / Milan. Photo: galerie Gregor Staiger, Zurich



Pamela Rosenkranz & Nikolas Gambaroff, vue de l'exposition / *exhibition view* « This Is Not My Color / The Seven Habits Of Highly Effective People », Swiss Institute, New York, 2011. Courtesy of Swiss Institute, New York.



*technology and evolutionary biology. Her work is deeply minimalistic, while her installations excel at immersing the viewer in monochrome colour environments, often touching upon all our senses. Her installation* Infection *at Fondazione Prada in 2017 filled the Cisterna with an enormous mound of sand illuminated with green RGB light and impregnated it with a synthetic recreation of cat pheromones, the smell of which overwhelmed visitors. Rosenkranz' process is founded on deep research covering economic, philosophical, biological and moral/ethical sciences. Moreover, the production of her installations requires a wide range of technical and institutional partners. Even though her work provides immediate sensory accessibility, it also excels in conceptual opacity. Granted, she still received the 2025 Swiss Grand Award for Art/Prix Meret Oppenheim, one of the most prestigious prizes awarded to mid-career artists in Switzerland. Her subsequent institutional recognition suggests that contemporary Swiss cultural support no longer depends upon broad public legibility as its principal criterion of value, thus allowing a greater variety of practices to flourish within the system.*

*Claudia Comte followed her trajectory through SALTS in 2012, Centre Pasquart and the Centre culturel suisse in 2013, Haus Konstruktiv in 2014 and the Musée cantonal des Beaux-Arts in Lausanne by 2016. Her career oscillates between extensive research-based projects and smaller formats produced in the studio, ranging across sculpture, wall painting, installation, machine production and increasingly ecological imagery — waves, cacti, forests, geological strata, biomorphic systems. Although rooted in research, her practice speaks first through form, scale and visual experience. Through a precise vocabulary of recognizable objects and motifs, the work acquired a strong formal identity across different media. While extensively present on the market and represented by four galleries, Comte benefits from substantial support from private foundations such as TBA21, with which she began collaborating in 2018. Comte has become an increasingly prominent voice within ecological art, showing and speaking about marine ecosystems, deforestation, biodiversity and the relationship between human and non-human forms of life. The collaboration with TBA21 eventually led her to a residency at the Alligator Head Foundation in Jamaica, where scientific research into coral regeneration informed the project* Underwater Cacti *(2019), a group of sculptures installed on the seabed and intended to become substrates for marine life.*

*By no means do I suggest that the success of these artists is due exclusively to the Swiss model—no model can help on empty ground, and here, the ground is very fertile. As such, the Swiss model's achievement may not be that it creates great artists. It is not its role. Rather, it helps them by creating time, space, employment, visibility and repeated opportunities well before the market or institutions decide whether they are economically and culturally valuable. And yet, its weakness is the inverse of its strength: the denser the ecosystem, the more power accumulates among the relatively small number of people who teach, select, exhibit, fund and validate within it. Switzerland's art world is therefore neither miracle nor centrally designed plan. It is a highly developed network—and networks are exceptionally good at supporting those who enter them. The more difficult question is who gets in.*



Visions du futur Zukunftsvisionen
28.08.–13.12.26
Centre Dürrenmatt Neuchâtel
Friedrich Dürrenmatt
Martina Clavadetscher
Esther Hunziker
Zilla Leutenegger
Ernestyna Orlowska

# JOANA HADJITHOMAS & KHALIL JOREIGE

## À la recherche du temps perdu / *In Search of Lost Time*

par / *by* Agnès Violeau

Invité par le MAMCO (Genève) à dialoguer avec le Site archéologique Saint-Antoine (SaSA) pour sa réouverture, après quatorze années de fouilles, le duo Joana Hadjithomas et Khalil Joreige s'installe le long des ruines des fortifications du cimetière Saint-Antoine. Dressant un constat sur la manière dont les récits s'écrivent, leur travail interroge ce qui fait patrimoine, visibilise une relation de l'homme au monde pensée sur un modèle extractiviste. Le projet fait partie de la programmation hors les murs du MAMCO, pendant les travaux du musée. Que montre-t-on de notre histoire ? L'archéologie parle-t-elle aussi du futur ? Une œuvre d'art peut-elle œuvrer sur le réel ?

Joana Hadjithomas et Khalil Joreige (né·es en 1969 à Beyrouth, vivent et travaillent à Paris) explorent les régimes de mémoire et les formes de disparition qui traversent les récits communs. À partir de traces, d'archives, de témoignages et de fictions, les artistes mettent en tension ce qui demeure, ce qui s'efface, ce qui peut être documenté et ce qui résiste à toute représentation. Leur pratique ne cherche pas tant à restituer une histoire qu'à faire apparaître les lacunes, les silences et les récits empêchés qui la constituent. En travaillant depuis le contexte libanais, marqué par la guerre, l'exil et la perte, les artistes interrogent les mécanismes par lesquels une mémoire se construit, se transmet ou se recompose, faisant de l'absence non un vide mais une matière active. Parmi les principales expositions institutionnelles de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige figurent « Se souvenir de la lumière » au Jeu de Paume (Paris, 2016), « Two Suns in a Sunset » à la Sharjah Art Foundation (Émirats arabes unis, 2016) puis à la Haus der Kunst (Munich, 2016), « Remembering the Light » au musée Sursock (Beyrouth, 2025) ; ils sont lauréats du prix Marcel-Duchamp en 2017.

Le travail qu'ils mènent depuis près de trente ans ne raconte aucune continuité mais procède par couches, interruptions, déplacements et ruptures. Un récit en recouvre un autre ; une catastrophe interrompt une histoire ; une construction vient sceller ce qui la précède. À Genève, le duo expose au sous-sol, à côté des ruines de tombes dont les restes sont encore à l'état d'analyse. Est ici convoqué le temps long dont parle Fernand Braudel, celui où on déploie, pense et projette — à l'opposé du temps court de l'événement. On identifie également une sociologie du temps, faisant apparaître différentes représentations et conceptions du temps au sein de groupes sociaux, et mettant en lumière les décalages et rencontres entre les temps, propres à certaines activités et classes sociales. Le corpus exposé prend une forme éclatée, à l'image des récits qu'il dévoile. Le sédiment (un échantillonnage du sol sous nos pieds) n'est pas seulement ce qui demeure sous la surface, mais ce qui s'accumule, ce qui retient — parfois malgré lui — les récits mémoriels d'un lieu, et les réalités invisibles. Le carottage — l'accumulation de résidus de fouilles — devient alors un geste de lecture.

Prélever des fragments de sols fait apparaître des temporalités géologiques qui ne coïncident pas entre elles. On rend alors la découverte contemporaine de nos récits présents. Le résidu, quant à lui, témoigne d'activités humaines et non humaines dont il est le déchet. Intégrant ainsi le détritus comme matériau, les *Time Capsules* (2026) témoignent du réel en l'insérant dans leur matérialité même. La question du fragment et celle du chantier ne sont pas nouvelles dans l'histoire de l'art. Elles s'étendent au texte (Ponge, Valéry), au film (Godard) que le duo travaille également. L'art vient-il ici répondre aux peurs et injonctions actuelles, limitant l'agentivité, pour faire levier d'humanité ?

C'est ainsi que leur œuvre construit bien plus que des récits, des cohabitations. Les artistes explorent par ces situations l'importance des liens humains dans un monde qui s'effondre. Le Code de l'Unesco renvoie la définition du patrimoine culturel à l'ensemble des biens, des traditions et des savoir-faire qui possèdent une valeur artistique que l'on transmet aux générations futures. L'archéologie a pour principe fondamental de reconstituer l'histoire et les modes de vie des civilisations humaines à partir de leurs vestiges matériels. Installer l'exposition au cœur des ruines patrimoniales offre une lecture palimpseste : le site dont les fondations du 1er siècle se superposent au cimetière daté du 16e siècle ; un film sur une excavation au Liban (d'où sont originaires les deux artistes) montré à côté de ces ruines ; le chantier du MAMCO fermé poursuivant ici son histoire.

### Vestiges du temps long, sédiments sociaux

Ce que l'on nomme le sédiment social (l'accumulation progressive de normes, d'habitudes, de structures et de mémoires historiques) ne finit-il pas par figer l'identité d'un individu, ou le fonctionnement d'une société ? La philosophe Annie Le Brun cartographie un protocole d'asservissement, une sédimentation invisible qui agit telle une scénographie du contrôle. Là où le groupe social produit une couche d'habitudes fossilisées, Annie Le Brun discerne une tentative de mise au pas systémique. La norme s'opposerait





Vues de l'exposition / *Exhibition views* Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, MAMCO x SaSA, 2026. Photos : Annik Wetter – MAMCO Genève

au vivant (le sédiment social fonctionne alors comme un cadre pétrifiant). Dans le « trop de réalité » de l'espace capitaliste, le sédiment devient une sous-culture industrielle, un bruit de fond qui aliène notre relation au contexte, visant l'anesthésie critique de nos regards. Le soin apporté à la ruine, que l'on conserve et que l'on montre, manifeste notre besoin de comprendre le présent. Peut-être que ce(ux) que l'on considère comme rebuts sont-ils des forces agissantes ? La ruine devient l'allégorie d'un corps social qui se défait, malgré le *care* qu'on y apporte.

### Rendre visible

Les strates des fouilles, retrouvées dans les *Time Capsules* de Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, sont à l'image des strates sociales que l'industrie et la Modernité renforcent. Toutefois l'emprunt n'intègre pas le déterminisme, et les artistes nous invitent à l'activation d'une pensée spéculative. Si l'œuvre d'art est achevée par le dispositif expositionnel, elle peut aussi être fermée à toute lecture. *Terra* (1989), grande sphère d'argile portant l'empreinte des mains de l'Italien Claudio Parmiggiani, est la pièce la plus radicale répondant à cette option. Après une brève exposition au macLYON, l'œuvre est enterrée à jamais lors d'une performance dans le sol du jardin du musée d'art contemporain. Les *Time Capsules* (1974-1987) d'Andy Warhol contenaient des restes de l'atelier (coupures de presse, courriers, films super 8…) témoignant subjectivement du contexte socioculturel d'une époque. L'exposition itinérante « Time Capsule 2045[1] », présentée au musée d'Art et d'Histoire de Genève en 2020, réunit dix-sept artistes. Chacun·e a enfermé une œuvre au sein d'une boîte hermétique faisant office de capsule temporelle. Enfouies, des œuvres sont scellées et programmées pour n'être découvertes qu'en 2045. Enfin, Sanctuary on the Moon[2] est un projet européen qui prévoit un dépôt d'artéfacts sur la Lune en 2030. En plus de données scientifiques et archéologiques, il intégrera une sélection de manifestes et d'œuvres évoquant notre temps.

Le travail de Joana Hadjithomas & Khalil Joreige fonctionne comme une archive à venir. En conservant les dépôts d'une époque, les artistes construisent une structure de soutien pour les temps à venir. Le présent apparaît dans sa complexité, sa discontinuité. « Discordances » (*Unconformities*) est un terme usité en géologie pour désigner les ruptures temporelles, les désastres naturels ou les mouvements géologiques. Les œuvres comme les fouilles déchiffrent et dévoilent pendant que l'homme détruit. À l'heure du passage à un post-anthropocène, *Sarcophages aux amours ivres* (2024) est tourné par les artistes au musée national de Beyrouth, qui subit de fréquentes coupures d'électricité dues au conflit contre Israël. Le musée laisse le public profiter des galeries avec une lampe de poche, celle de leurs téléphones portables. Le film montre les conséquences d'une modernité pas tellement vertueuse.

### Ce qui fait patrimoine

Les artistes sont réjouis d'être sollicités par des archéologues souhaitant faire de la médiation à partir de leur travail, témoignant d'extractions qui ne peuvent pas toujours être rendues publiques. Pour exemple, le film *Palimpsests* (2017) documente une fouille du plus petit des gestes au plus considérable. L'objet d'art vient agir sur le réel dans lequel il prend place. Le processus de travail des artistes varie selon la nature des projets (Notre-Dame à l'actuelle Biennale Venise, Beyrouth au prix Marcel-Duchamp 2017…). Les résidus sont récupérés la plupart du temps déjà mis en carottes.

Les *Time Capsules* enchâssent ainsi les carottages dans une résine qui les transforme en objets tant géologiques, archéologiques que fictionnels. C'est ce que le duo projette d'explorer dans un projet cinématographique à venir, sur le même principe d'extraction, mais avec des images.

Chez Hadjithomas & Joreige, exhumer ne revient pas à retrouver ce qui aurait été perdu ; c'est plutôt accepter que toute trace soit déjà une matière en devenir, à compléter par celle et celui qui regardent. C'est aussi la possibilité d'un renouvellement de significations. En jouant sur les signes que produisent ces fossiles, le travail survit grâce à l'exposition. Celle-ci se fait situation, lieu d'orientation plus que de représentation.

### Un lieu vivant

Les mondes découverts par les fouilles menées sont à l'origine des dessins, des capsules et du film montrés à Genève. À côté, les restes du cimetière toujours en cours d'analyse nous rappellent la brièveté de l'existence humaine. Si les périodes de crise sont toujours un terreau à la création artistique, elles sont aussi celles de transformations majeures : revenir au corps comme recours, c'est penser l'espace expositionnel (par extension l'espace social) comme un organisme vivant, un lieu que l'on habite plus qu'on ne contemple.

Sur le modèle de la nature éclosent une mémoire et un espace phénoménal. Bien sûr, le patrimoine joue un rôle de cohésion entre les peuples et les cultures. Si l'exposition aborde aussi les enjeux territoriaux, elle opère avant tout la mise en place d'un habitat commun, le temps d'une cohabitation. L'œuvre d'art et le patrimoine sont des accès matériels à ce qui serait sinon perdu : à partir des propriétés matérielles des œuvres, nous accédons à leurs propriétés immatérielles : propriétés intentionnelles (leurs significations) et propriétés axiologiques (leurs valeurs)[3].

### L'économie du fragment

Un point cardinal de la sensibilité postmoderne réside dans une fascination pour la fractale, dans un engouement pour un paysage mental discontinuiste plus sensible aux perturbations. Mettant en œuvre différents systèmes topographiques, Hadjithomas & Joreige font du fragment un appareil destructif de la durée narrative. Les résidus employés pour les capsules font état d'un siècle où tout est nucléaire : on lit de manière morcelée, les films sont découpés en scènes courtes, nos histoires d'amour se fragmentent ; les réseaux sociaux nous présentent des montages, on manipule les signaux avec l'IA qui nous emmènent vers une ère de post-alphabétisation. Même notre attention se disperse en *multitasking*. Le théoricien des médias Marshall McLuhan prévenait déjà d'une déshumanisation venant, voire une « décivilisation » déjà entamée aujourd'hui par la destruction des livres aux États-Unis et par l'oubli de l'histoire.

Interrogeant l'écriture des récits et ce qui est maintenu caché, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige déplient la matière et l'espace comme ils déplient l'histoire. Leur œuvre témoigne de la vastitude de l'humanité, qui ne saurait être réduite à quelques données consignées.

**MAMCO x SaSA**
**Joana Hadjithomas & Khalil Joreige**
**SaSA, Genève, 05.09 – 15.11.2026**
**Commissariat : Lionel Bovier**

1 L'exposition itinérante « Time Capsule 2045 » a été initiée en 2020 par Art by Translation et Lab'Bel, en partenariat avec l'École des Beaux-Arts de Paris [https://www.lab-bel.com/exhibition/time-capsule-2045/].

2 sanctuaryonthemoon.com

3 Roger Pouivet, « Pourquoi conserver les œuvres d'art et le patrimoine ? », in *Nouvelle Revue d'esthétique*, PUF, vol. 1, nº 21, 2018, p. 109-119 [https://shs.cairn.info/article/NRE_021_0109?lang=fr&ID_ARTICLE=NRE_021_0109]





Vue de l'exposition / *Exhibition view* Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, MAMCO x SaSA, 2026.
Photo : Annik Wetter – MAMCO Genève

*Artist duo Joana Hadjithomas and Khalil Joreige are currently getting situated along the fortification walls of the ruins of Saint-Antoine cemetery as part of a dialogue between MAMCO Geneva and the Saint-Antoine archeological site (SaSA) organised on the occasion of the latter institution's reopening following fourteen years of closure due to on-site excavation. A state of affairs on the way narratives are formed, the duo's work is an inquiry into what qualifies as heritage while also giving visibility to the role played by human beings in a world built on extractivist models. The project was conceived as part of MAMCO's pop-up museum program during renovations. What aspects of history do we choose to focus on? What can archeology tell us—if anything—about the future? Can an artwork carry out actual work in our shared reality?*

*Paris-based artists Joana Hadjithomas and Khalil Joreige (born in Beirut, 1969) explore memory's processes and forms of disappearance that link shared narratives. Through the use of traces, archives, first-person accounts and fictions, the duo create a fragile equilibrium between what remains, what is erased, what can be documented and that which resists all forms of representation. Rather than telling a story, the duo's practice focuses on highlighting lacunae, the silenced or suppressed narratives inherent in a story. The artists work within a Lebanese context—a country that has been severely impacted by war, exile and loss. They address the mechanisms through which memory is constructed, transmitted or recomposed. Rather than representing emptiness, absence becomes an active material. Recent major institutional exhibitions the two have participated in include "Se souvenir de la lumière" (Remembering the Light) at Paris's Jeu de Paume (2016), "Two Suns in a Sunset" at the United Arab Emirates' Sharjah Art Foundation and Munich's Haus der Kunst (also in 2016) as well as "Remembering the Light) at Beirut's Sursock Museum (2025). Joana Hadjithomas and Khalil Joreige were the recipients of the Marcel Duchamp prize in 2017.*

*The duo's approach over the course of nearly thirty years has avoided any sort of continuity, instead relying on a process of layering, interruption, displacement and rupture. One narrative lies beneath another, a catastrophe interrupts a tale, a new construction seals off the one that came before. In Geneva, the artists' work is being shown on the below-ground level, next to the ruins of the tombs whose contents are currently being studied. Fernand Braudel's concept of* longue durée *(long term) is applicable here: it is relevant to displaying, thinking and planning—the opposite of the short term temporality of the event. A sociology of time emerges, revealing different facets and notions of time present within societal groups. Variations on time from different activities and social classes come to light, as well, clashing and converging. The work is exhibited in a fragmentary way, resembling the narratives it unspools. Sediment (in the form of soil samples of the earth beneath our feet) is, therefore, more than just what lies beneath the surface: it is an accretion, that which retains—sometimes without meaning to—the memorial narratives of a site, its invisible realities. Core drilling—the collection of residues during archaeological excavations—becomes an interpretive act.*

*Soil samplings bring forth geological timelines that do not coincide with one another. They are thereby brought up-to-date through current narratives. Residue, on the other hand, is a testament to human and non-human activity and is a waste product as such. The* Time Capsules *(2026) integrate detritus as a material and function as witnesses of reality by inserting it directly into their physical materiality. Art history is no stranger to notions of the fragmentary and also construction sites. Textual (Ponge, Valéry) and cinematic (Godard) references are present in the duo's work, as well. Can art provide a response to current day fears and societal pressure —which limit agency—in order to provide a tool kit for humanity?*

*The duo's oeuvre gives rise to much more than narratives or mere coexistence. Through these situations, the artists explore the importance of the interconnectedness between people in a collapsing world. According to Unesco's definition of cultural heritage, the term refers globally to all material wealth, traditions and techniques that possess artistic value and that can be passed on to future generations. Archaeology's principal* raison d'être *is to reconstitute the history and customs of past human civilisations based on their vestiges. The fact that the exhibition has been installed in the very centre of a heritage site allows us to read it as a form of palimpsest: the site, whose first century foundations are superposed by a 16th century cemetery; a film about an excavation in Lebanon (the two artist's country of origin) that is shown adjacent to the ruins; the currently-under-construction MAMCO, whose story plays itself out here.*

### Long Term Vestiges, Social Sediments

*Does so-called 'social sediment' (the gradual accumulation of norms, customs, structures and historical memories) not cause an individual's identity—or a society's way of functioning—to fossilise? Philosopher Annie Le Brun has mapped out a protocol of servitude, of invisible sedimentation that acts as a scenography of control. For Annie Le Brun, each layer of fossilised customs formed by a social group represents a systemic attempt at imposing a lock-step formation on individual members of that society. Norms thereby represent an opposing force to life (the social sediment framework having led to petrification). In a capitalist system, "too much reality", converts sediment into overly-processed subculture, a type of background noise that alienates us from our surroundings, with the aim being to numb our critical capacities. The attention given to ruins—the way that we conserve and exhibit them—is a manifestation of our need to make sense of the present. What if that*



Vue de l'exposition / *Exhibition view* Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, MAMCO x SaSA, 2026.
Photo : Annik Wetter – MAMCO Genève



*(or those) we consider as rejects are actually active forces? Ruins become an allegory of a society coming undone, despite the care it has been given.*

### Making Visible

*In Joana Hadjithomas & Khalil Joreige's* Time Capsules, *the strata of archaeological digs recall social strata that have been reinforced by industrialism and modernity. The parallel does not, however, lead to over-determinism—the artists encourage us to adopt a speculative approach, instead. While the artwork may indeed be carried out through the model of the exhibition, it could also remain sealed off to any attempt at interpretation.* Terra *(1989), a large, terra cotta sphere imprinted with the hands of Italian artist Claudio Parmiggiani, represents the most radical piece that responds to this. The work—which was briefly exhibited at macLYON—was buried in the ground during a performance in the contemporary art museum's garden. Andy Warhol's* Time Capsules *(1974-1987) contained detritus from the studio (press clippings, letters, super 8 footage…), serving as a first-hand account of the sociocultural context of a bygone era. "Time Capsule 2045",[1] held in 2020 at Geneva's musée d'Art et d'Histoire gathered together the work of 17 artists, sealed together in a hermetic container/time capsule. The currently buried works are not slated to see the light again until 2045. Lastly, the European project* Sanctuary on the Moon[2] *plans for a collection of artifacts to be deposited on the moon in 2030. In addition to scientific and archaeological research, a selection of manifestos and artworks from our current era will also be included.*

*Joana Hadjithomas & Khalil Joreige's work functions as an archive for the future. By conserving the deposits of an era, the artists are erecting an undergirding for days to come. The present appears to us in all its complexity, discontinuity. "Discordances" (Unconformities) is a geological term which refers to temporal ruptures, natural disasters or geological movements. Both artworks and archaeological digs interpret and reveal while human beings destroy. For* Sarcophages aux amours ivres *(Sarcophagi for Drunken Love, 2024), the artists chose the National Museum of Beirut as the location for the film, capturing the frequent electrical outages the museum was subject to due to the country's conflict with Israel. The museum allows visitors to tour the galleries illuminated only by cell phone torch. The film makes evident the consequences of a not-so-proud modernity.*

### What Makes Heritage

*The artists have fortuitously been invited to collaborate with archaeologists seeking to develop public outreach programs for their work, which cannot always be made public. The film* Palimpsests *(2017), for example, shows an excavation from behind-the-scenes—depicting everything from insignificant events to the most momentous ones. The art object has an impact on the reality in which it takes part. The artists' process varies from one project to another (Notre-Dame to the current edition of the Venice Biennale, Beirut to the Marcel-Duchamp prize in 2017…).*
*The residue is generally collected in the form of previously obtained core samples. The samples are mounted in a resin that transforms them into a geological, archaeological, but also fictional object. In a future film project, the duo plans to transpose the same technique to the moving image.*

*While Hadjithomas & Joreige's approach may involve unearthing things, this should not be confused with searching for what has been lost. Rather, it is a way of accepting the fact that all traces are always already matter in a state of becoming—to be completed by the viewer. It is an opportunity for new meaning to be created. By riffing on the signs produced by the fossils, the work survives by way of the exhibition, a new situation which is more of a site of orientation rather than representation.*

### A Living Site

*The worlds uncovered by the archaeological digs are the starting point for the drawings, capsules and films on view in Geneva. The adjacent cemetery ruins which are still being pored over remind us of the brief nature of human existence. As we know, periods of crisis are always fertile ground for artistic creation; the same can be said for major transformations. To turn to the body for succor is to consider modes of exhibition (and by extension, social spaces) as a living organism, a site for living rather than for contemplation.*

*Nature serves as a model for memory and for phenomenal space to bloom. Heritage, of course, has a role to play in the cohesion between inhabitants and local cultures. While the exhibition does address issues of locale, it primarily concerns itself with notions of forming shared habitats, for the duration of this coexistence. The work of art and heritage are material means through which that which would otherwise be lost. The material aspect of the works give us access to their immaterial properties—intentional (their signification) and axiological (their values).*[3]

### The Economy of the Fragment

*One of the cardinal points of the postmodern sensibility resides in a fascination with fractals, a sudden enthusiasm for discontinuous mental states which are more sensitive to upheaval. Hadjithomas & Joreige engage different topographical systems in order to convert fragments into vectors of destruction for the narrative duration. The residue used for the capsules take stock of a century of everything nuclear: reading becomes discontinuous, films are chopped into short sequences, relationships are fragmentary, social media provides us with montages, signs are manipulated using AI, guiding us toward a post-literate era. Our attention is distracted by multitasking. The media theorist Marshall McLuhan once warned of an upcoming dehumanised future—even a decivilized one—as evidenced by the destruction of books in the United States and the erasure of history.*

*By questioning the way narratives are formed along with what remains hidden, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige unfurl matter and space as if unfurling history. Their body of work bears witness to the vastness of humanity, which cannot be reduced to data sets.*

**MAMCO x SaSA**
**Joana Hadjithomas & Khalil Joreige**
**SaSA, Genève, 05.09 – 15.11.2026**
***Curated by* Lionel Bovier**

1 The traveling exhibition "Time Capsule 2045" was established in 2020 by Art by Translation and Lab'Bel, in conjunction with l'École des Beaux-Arts de Paris [https://www.lab-bel.com/exhibition/time-capsule-2045/].

2 sanctuaryonthemoon.com

3 Roger Pouivet, "Pourquoi conserver les œuvres d'art et le patrimoine ?", in *Nouvelle Revue d'esthétique*, PUF, vol. 1, n° 21, 2018, p. 109-119 [https://shs.cairn.info/article/NRE_021_0109?lang=fr&ID_ARTICLE=NRE_021_0109]

# VISIONS DU FUTUR

par / *by* Juliette Belleret

*— Dans le contexte de cette exposition, on est emmené par une intrigue dans l'espace et dans la narration d'une exposition, est-ce que vous pouvez me dire un mot justement de cet espace et de son agencement ? Parce que ça n'est pas du tout un espace neutre…*
*— C'est un bâtiment de Mario Botta, qui a construit ce musée autour de la maison familiale de Friedrich Dürrenmatt. C'est très particulier puisqu'on est en même temps dans la maison, chez lui, là où il a écrit, où il a passé presque quarante ans de sa vie de famille, où ses enfants ont grandi… Donc il y a tout ce côté très intime et en même temps un contraste étonnant avec l'architecture brutaliste de Mario Botta qui est très présente et qui donne aussi un style définitif à l'espace. C'est un lieu qui a des possibilités uniques, quand on rentre dans la grande salle [au bout du parcours de l'exposition temporaire], c'est énorme cette hauteur de plafond, cette courbure atypique, et c'est une chose avec laquelle on aimerait davantage jouer.*

Extrait de l'entretien avec Gabriel Grossert, Responsable du Centre Dürrenmatt Neuchâtel.

L'ascenseur nous descend dans le ventre du bunker. Les portes s'ouvrent sur l'absence de lumière naturelle. À la place, les reflets irisés de noms d'artistes inscrits en rouge vif sur fond argenté. Le nom de Friedrich Dürrenmatt figure au même titre que quatre autres. Une rencontre à la façon d'un voyage dans le temps. On plisse les yeux pour lire le titre donné à cette étrange réunion : « Visions du futur ».

L'ambition du projet est donnée d'emblée : associer la création contemporaine à des textes de Dürrenmatt rattachés aux débuts de la science-fiction, mais aussi présenter certaines de ses productions plastiques inédites. En l'occurrence des collages, pour commencer. On les aperçoit depuis l'entrée. De même, on devine le mouvement de l'exposition et l'orchestration de ces associations, trois axes thématiques approchés par trois textes de Dürrenmatt. Le rapprochement est physique : à hauteur de mains, un livre ouvert sur le texte choisi ; à hauteur d'yeux, un collage ou un dessin de l'écrivain. Entre les deux, un écart scénographié, donné au spectateur pour relever la tête en suivant l'élan du regard qui va du texte à l'image, puis de l'image au texte. L'opération rythme l'exposition. On n'a pas bougé de l'entrée, mais on peut voir plusieurs livres souligner et ponctuer ainsi les œuvres au mur. Texte et image. C'est comme deux droites lancées dans la perspective du tunnel à nos pieds. Deux droites parallèles, reliées en tous points par cet écart parfait qui leur permet d'exister chacun de son côté, en regard ou en défiance, en chien de faïence. Un espace donné aussi à la navigation entre deux modes d'expression qui traduisent le mouvement d'une pensée déployée dans une même direction, mais sur deux plans différents, comme Dürrenmatt l'a fait pendant des années en se souciant non « pas de la beauté de l'image, mais de sa possibilité ». Dans le contexte des pratiques curatoriales contemporaines, on s'échine à questionner précisément le rapport texte et image — en particulier la nature du discours posé sur les œuvres exposées, sa forme et son positionnement concret en tant que production intellectuelle et sensible à côté des œuvres plastiques. Est-ce qu'on pourrait donner la possibilité au texte d'exposition d'être autre chose qu'une appropriation intellectuelle, une simplification au service de la médiation, une abstraction au service des critiques et de la théorie esthétique — sans pour autant rivaliser avec les œuvres elles-mêmes ou faire strictement une « exposition de commissaire » ?

Comprenez que c'est avec toutes ces questions qu'on s'élance dans la première « vision » de cette exposition, intitulée « L'Entreprise de la Véga », pièce radiophonique où Dürrenmatt (1954) imagine une forme de prolongement de la guerre froide sur terrain interstellaire. Le geste de la commissaire Julia Röthinger se place dans une contextualisation historique des écrits de Dürrenmatt, sans s'y arrêter. Elle se rapporte alors aux écrits de la théoricienne des sciences Donna Haraway dans une perspective féministe, et la cite dans le catalogue de l'exposition : « Nos pratiques de vision se fondent toutes sur des structures de violence, autrement dit de pouvoir, que nous avons assimilées dans notre quotidien sociétal et que nous reproduisons implicitement. » Les « Visions du futur » s'attachent donc à rassembler des productions littéraires et plastiques depuis les conjonctures et les injonctions sociales, politiques, historiques, qui ont présidé à leurs apparitions. Il n'empêche que les œuvres présentent parfois de surcroît la transposition d'un motif ou d'un mode de récit à une expression plastique. C'est ce qu'évoque le *Collage, bleu et rouge, avec carte de la région de la Rioja* (1968) présenté auprès des pages de son auteur. De même, au bout du couloir, un extrait du récit de Dürrenmatt s'inscrit en vert tendre au mur. Au centre du paragraphe, on lit « La lune est perdue ». Juste à côté, une porte vitrée en bois, de la même couleur que les mots, retient captive dans un espace clos une lune divaguant au son d'un piano (Zilla Leutenegger, *La Lune est perdue*, 2026).

*— Dans votre introduction au catalogue de l'exposition, vous parlez d'inviter trois artistes contemporaines à se confronter à l'œuvre de Friedrich Dürrenmatt afin d'insuffler leur propre créativité dans le parcours de l'exposition. Est-ce que vous voulez bien m'en dire un peu plus sur le processus créatif et sur la manière dont vous accompagnez les artistes ?*
*— C'est aussi l'une des missions de la Collection Dürrenmatt d'être un lieu ouvert, dédié à la création contemporaine et, dans ce rôle-là, de créer des ponts à partir d'une thématique ou à partir de l'œuvre de Dürrenmatt. Ici, chaque artiste est invitée à réagir à l'intrigue d'un texte. Donc on ne leur demande pas d'illustrer le texte ou d'imaginer une suite, on laisse vraiment une grande liberté. Les artistes sont invités quand le projet est encore en cours de conception, on leur fait découvrir le lieu, on les invite à déambuler dans le musée, c'est vraiment l'idée d'une coconstruction. Évidemment, pour cette exposition, on a choisi des artistes dont on sait qu'il y a une certaine affinité du travail avec l'œuvre de Dürrenmatt. Par exemple, pour Zilla Leutenegger qui a beaucoup travaillé sur les astres, on pensait aussi qu'elle allait être intéressée par* L'Entreprise de la Véga. […] *J'exerce la fonction de responsable depuis le début de cette année, et c'est une nouveauté d'inviter les artistes au début du projet et de construire ensemble l'exposition. C'est quelque chose que je connaissais de ma pratique de curatrice indépendante* [spécialisée dans les productions in situ]. *De plus, l'architecture et les espaces d'exposition que l'on rencontre à la fondation ne sont pas neutres.*



Vue de l'exposition / *Exhibition view* « Visions du futur », Centre Dürrenmatt Neuchâtel. Photo : Flurin Bertschinger



Esther Hunziker, *L'Administration 1*, série de vidéos utilisant l'IA / *a series of videos using AI*, 2026.

On progresse dans l'espace souterrain jusqu'à rencontrer le titre de la deuxième « vision » : « Vivre dans le bunker » — écho absolument évident à l'architecture du musée. C'est un bruit mécanique qui nous arrive par anticipation et qui accompagne notre lecture : il renvoie de loin aux machines qu'on peut deviner dans le super complexe de cinémas et de salles de fitness décrit comme refuge de l'humanité à la suite de la troisième guerre mondiale dans *La Guerre dans l'hiver tibétain* (1981). Un tapis qui roule, pourquoi pas, mais aucun bruit de pas ni de souffle, aucun corps dans l'espace tendu entre les notes suspendues du piano qui s'éloignent déjà et ce ronronnement qui nous attend. Dürrenmatt développe un personnage privé d'une telle amplitude de mouvements — un ancien combattant amputé de ses deux jambes et bras, dont une main est remplacée par un crochet qui lui sert à graver son histoire sur les murs du bunker.

Juste derrière la « composition d'une image circulaire » (Dürrenmatt, 1942-1943), un espace s'ouvre sur l'installation d'Ernestyna Orlowska (*Body Mutants*, 2026). Heureux écho ou coïncidence avec la source de notre bruit incessant : un gant articulé, lesté à une boîte de cannettes, bouge d'avant en arrière et finit par laisser un arc de cercle à l'usure de la moquette. Cela fait un gris un peu plus clair que tout le reste, quelque chose comme la première once de lumière tapie au cœur de la roche nue ou du béton enfoui. Une vision qui nous conduit tout droit vers notre propre sortie du tunnel — passant parmi d'autres corps désarticulés et étrangement hybridés de casques, de cuir et de machines —, jusqu'à ce que l'espace de la fondation s'ouvre sur une salle immense et courbe où une fine verrière dessine à la lisière du mur le même croissant de jour.

Ici, le récit de Dürrenmatt (*L'Expérience*, 1989) nous conduit sur le terrain des rapports de pouvoir entre IA et humanité, et leurs craintes associées. Une partie de son récit étant écrit depuis la voix de l'ordinateur, Dürrenmatt pose avant l'heure la question de la souveraineté de l'auteur ou de l'artiste qui incorpore l'IA générative dans son processus créatif. Ce que propose Esther Hunziker (*L'Administration 1* et *2*, 2026) dans une série de vidéos et de photos où des corps désarticulés et hybridés rappellent ceux que l'on vient de quitter dans le bunker, mais cette fois dans un régime de lumière et d'hypervisibilité sur fond d'open space désert. Tout près, un casque audio nous permet d'écouter un texte de Martina Clavadetscher (*La Création*, 2026) en écho aux postes qui se trouvent exactement au même point un étage plus haut, dans le parcours permanent présentant les productions radiographiques de Dürrenmatt.

Il s'agit ici de la commande d'un texte littéraire dont la présentation se transpose à l'écrit au sein du catalogue de l'exposition, un « cahier » qui agit véritablement comme un prolongement de l'exposition, tant dans ses enjeux que dans ses modes de monstration.

La portion consacrée aux œuvres plastiques y est moindre que celle consacrée à résumer les intrigues de Dürrenmatt, ce qui nous conduit à l'idée que ce qui reste de la rencontre avec ces œuvres, c'est de toute façon le récit. Et pourtant, les œuvres y gagnent forcément. Parce que le récit a la capacité formelle et poétique d'emporter chaque pièce plastique plus loin, au-delà du moment et de l'espace de l'exposition. C'est dans le temps de la lecture du cahier, plus tard, que s'ouvre une nouvelle dimension de ses installations. Imaginez : on revisite un geste de gravure d'un bras mécanique et on l'investit affectivement par l'histoire d'un personnage qui a tout perdu et qui cherche à graver une ligne courbe, comme le début d'une histoire qui s'écrit frénétiquement : « sur la table, une infinité de possibles » (Dürrenmatt).

— In the context of this exhibition, we are drawn in by a narrative that unfolds through the space and the exhibition's storytelling. Could you tell me a little about this space and its layout? Because it is by no means a neutral space…
— It is a building designed by Mario Botta, who built this museum around Friedrich Dürrenmatt's family home. It's very special because you're actually inside the house, in his home, where he wrote, where he spent nearly forty years of his family life, where his children grew up… So there's this very intimate aspect, and at the same time a striking contrast with Mario Botta's brutalist architecture, which is very much in evidence and also gives the space a distinct character. It's a venue with unique potential; when you enter the large hall *[at the end of the temporary exhibition route]*, the ceiling height is immense, the curvature is unusual, and it's something we'd like to make more of.

*Excerpt from an interview with Gabriel Grossert, Head of the Dürrenmatt Centre in Neuchâtel.*

*The lift takes us down into the bowels of the bunker. The doors open onto a space devoid of natural light. Instead, there are iridescent reflections of artists' names inscribed in bright red on a silver background. Friedrich Dürrenmatt's name appears alongside four others. An encounter that feels like a journey through time. We squint to read the title given to this strange gathering: 'Visions of the Future'.*

*The project's ambition is clear from the outset: to link contemporary art with Dürrenmatt's writings associated with the early days of science fiction, whilst also presenting some of his previously unseen visual works. In this case, collages, to begin with. They can be glimpsed from the entrance. Similarly, one can sense the flow of the exhibition and the way these associations are orchestrated: three thematic strands explored through three of Dürrenmatt's texts. The juxtaposition is physical: at hand level, a book opened to the selected text; at eye level, a collage or drawing by the writer. Between the two, a deliberately staged gap, designed to encourage the viewer to look up, following the natural flow of the gaze from text to image, then from image to text.*
*This arrangement gives the exhibition its rhythm. We haven't moved from the entrance, yet we can see several books highlighting and punctuating the works on the wall in this way. Text and image. They are like two straight lines extending into the perspective of the tunnel at our feet. Two parallel lines, connected at every point by this perfect gap that allows them to exist on their own terms, facing one another or defiantly, like a porcelain dog. A space also set aside for navigating between two modes of expression that convey the movement of a train of thought unfolding in the same direction, yet on two different planes, as Dürrenmatt did for years, concerned not 'with the beauty of the image, but with its possibility'.*
*In the context of contemporary curatorial practices, great effort is made to scrutinise precisely the relationship between text and image—in particular the nature of the discourse applied to the exhibited works, its form and its concrete positioning as an intellectual and sensory production alongside the visual artworks. Could we allow the exhibition text to be something other than an intellectual appropriation, a simplification in the service of mediation, or an abstraction in the service of criticism and aesthetic theory—without, however, competing with the works themselves or creating strictly a 'curator's exhibition'?*

*Bear in mind that it is with all these questions in mind that we embark on the first 'vision' of this exhibition, entitled 'L'Entreprise de la Véga', a radio play in which Dürrenmatt (1954) imagines a form of extension of the Cold War into interstellar space. Curator Julia Röthinger's approach situates Dürrenmatt's writings within a historical context, without stopping there. She then draws on the writings of science theorist Donna Haraway from a feminist perspective, quoting her in the exhibition catalogue: 'Our practices of vision are all founded on structures of violence—in other words, of power—which we have internalised in our everyday social lives and which we implicitly reproduce.' "Visions of the Future" therefore seeks to bring together literary and visual works within the context of the social, political and historical circumstances and imperatives that shaped their creation. Nevertheless, the works sometimes also feature the transposition of a motif or narrative mode into a visual form. This is evoked by the* Collage, blue and red, with a map of the Rioja region *(1968), displayed alongside the pages of its author's work. Similarly, at the end of the corridor, an extract from Dürrenmatt's story is inscribed in pale green on the wall. In the centre of the paragraph, the words 'The Moon Is Lost' can be read. Right next to it, a wooden glass door, the same colour as the words, holds captive within an enclosed space a moon wandering to the sound of a piano (Zilla Leutenegger,* The Moon Is Lost, *2026).*




Ernestyna Orlowska, *Body Mutants*.
Cuir, machines, rollers, rembourrage, tissus, etc. /
*Leather, machinery, roller skates, upholstery, fabrics, etc.*





Zilla Leutenegger, *La Lune est perdue*, 2026.
Installation vidéo, texte de Svenja Clauss d'après l'œuvre de Friedrich Dürrenmatt, musique de Mario Scarton, réalisation vidéo par Videocompany Martin Anner /
*Video installation, text by Svenja Clauss based on the work by Friedrich Dürrenmatt, music by Mario Scarton, video production by Videocompany Martin Anner.*

— In your introduction to the exhibition catalogue, you mention inviting three contemporary artists to engage with the work of Friedrich Dürrenmatt in order to infuse the exhibition itinerary with their own creativity. Could you tell me a little more about the creative process and how you support the artists?
— It is also one of the Dürrenmatt Collection's missions to be an open space, dedicated to contemporary creation, and, in this role, to build bridges based on a theme or on Dürrenmatt's work. Here, each artist is invited to respond to the plot of a text. So we don't ask them to illustrate the text or to imagine a sequel; we really give them a great deal of freedom. The artists are invited whilst the project is still in the planning stage; we show them around the venue and invite them to wander through the museum—it's really about co-creation. Naturally, for this exhibition, we have chosen artists whose work we know shares a certain affinity with Dürrenmatt's. For example, in the case of Zilla Leutenegger, who has done a great deal of work on celestial bodies, we also thought she would be interested in The Vega Enterprise. *[…]* I have been in charge since the start of this year, and it is a new approach to invite artists at the start of the project and to build the exhibition together. This is something I was familiar with from my work as an independent curator *[specialising in site-specific productions]*. Furthermore, the architecture and exhibition spaces at the foundation are not neutral.

*We make our way through the underground space until we come across the title of the second 'vision': 'Living in the bunker' —an absolutely obvious echo of the museum's architecture. It is a mechanical noise that reaches us in anticipation and accompanies our reading: it evokes, from afar, the machines one might imagine within the vast complex of cinemas and gyms described as humanity's refuge in the wake of the Third World War in* War in the Tibetan Winter *(1981). A moving carpet, why not, but no sound of footsteps or breathing, no body in the space stretched between the piano's suspended notes—which are already fading away—and that hum that awaits us. Dürrenmatt develops a character deprived of such a range of movement—a war veteran who has had both legs and arms amputated, one of whose hands has been replaced by a hook which he uses to carve his story onto the bunker walls.*

*Just behind the 'composition of a circular image' (Dürrenmatt, 1942–1943), a space opens up onto Ernestyna Orlowska's installation* (Body Mutants, *2026). A happy echo or coincidence with the source of our incessant noise: an articulated glove, weighted down by a box of tins, swings back and forth and eventually leaves an arc of wear on the carpet. It is a shade of grey slightly lighter than everything else, something like the first glimmer of light lurking at the heart of bare rock or buried concrete. A vision that leads us straight towards our own exit from the tunnel —passing amongst other disjointed bodies, strangely hybridised with helmets, leather and machines—until the foundation space opens out into a vast, curved hall where a slender glass roof traces the same crescent of daylight along the edge of the wall.*

*Here, Dürrenmatt's story* (The Experiment, *1989) takes us into the realm of power relations between AI and humanity, and the fears associated with them. As part of his narrative is written from the computer's perspective, Dürrenmatt raises, ahead of his time, the question of the sovereignty of the author or artist who incorporates generative AI into their creative process. Esther Hunziker's work* (The Administration 1 *and 2, 2026) takes this further in a series of videos and photographs in which disjointed and hybridised bodies evoke those we have just left behind in the bunker, but this time within a regime of light and hypervisibility against the backdrop of a deserted open-plan office. Nearby, a set of headphones allows us to listen to a text by Martina Clavadetscher* (La Création, *2026), echoing the radio sets situated at exactly the same spot one floor above, in the permanent exhibition showcasing Dürrenmatt's radiographic works.*

*This is a commissioned literary text, the presentation of which is transposed into written form within the exhibition catalogue—a 'notebook' that truly acts as an extension of the exhibition, both in terms of its themes and its modes of display.*

*The section devoted to the visual artworks is shorter than that devoted to summarising Dürrenmatt's plots, which leads us to the idea that what ultimately remains of the encounter with these works is, in any case, the narrative. And yet, the artworks inevitably benefit from this. Because the narrative possesses the formal and poetic capacity to carry each visual artwork further, beyond the time and space of the exhibition. It is whilst reading the booklet later on that a new dimension of his installations opens up. Imagine this: we revisit the act of engraving performed by a mechanical arm and engage with it emotionally through the story of a character who has lost everything and is seeking to engrave a curved line, as if it were the beginning of a story being frantically written: 'on the table, an infinity of possibilities' (Dürrenmatt).*

**« Visions du futur »**
**Centre Dürrenmatt Neuchâtel,**
**28.08 – 13 12.2026**

# HANNAH DARABI

**par / *by* Guillaume Lasserre**

À Lausanne, la lauréate du Prix Elysée 2025 convoque trois figures de la culture populaire iranienne pour composer, à partir d'archives fragiles et de gestes recueillis, un hommage à la fois sincère et généreux à ce que la danse a coûté, et permis, à celles et ceux qui la pratiquent en Iran.

L'exposition d'Hannah Darabi (née en 1981 à Téhéran, vit et travaille à Paris), lauréate du Prix Elysée 2025, dont Lydia Dorner assure le commissariat à Photo Elysée, entrelace trois noms : Mahvash, chanteuse et danseuse de cabaret des années 1950 ; Jamileh, maîtresse de la danse du ventre et de la danse *Jaheli* ; et Mohammad Khordadjan, chorégraphe exilé à Los Angeles depuis 1979. Transformer « le divertissement en acte politique, l'archive en outil de résistance et la performance artistique en résilience joyeuse », formule qui structure tout l'accrochage, résume parfaitement le projet. Il s'agit là du résultat d'un travail patient, mené sur plusieurs années, dans lequel Hannah Darabi prolonge la méthode archivistique déjà éprouvée dans *Rue Enghelab* (2019) et *Soleil of Persian Square* (2021) : faire dialoguer ses propres photographies avec des collections privées, des objets éphémères ou encore des extraits de presse recueillis au fil d'un travail de terrain entre Téhéran, Los Angeles et Berlin.

Le choix de trois figures évite l'écueil du portrait unique et univoque, et compose à la place une polyphonie qui réunit une femme morte dans les années 1960, une artiste encore vivante qui a connu l'exil et un chorégraphe de la diaspora dont l'œuvre continue de circuler clandestinement en Iran. Chacune de ces figures constitue une partie de l'exposition. Imaginer une conversation entre elles est une manière de dire que la résistance par la danse n'a pas un seul visage ni une seule époque.

*Les Secrets de l'accomplissement sexuel* (1957), présenté comme un livre « devenu rare car censuré », se fait le socle de collages permettant à Hannah Darabi de mettre en regard les pages originales avec des extraits de magazines féminins et ses propres photographies. Le contexte historique donne à ce geste toute sa portée. Mahvash, née Masoumeh Azizi Borujerdi dans une famille modeste, fut poursuivie en justice pour cet ouvrage en 1960 et mourut prématurément l'année suivante dans un climat où sa profession lui valut d'abord d'être refusée en terre consacrée. En rouvrant ce livre, Hannah Darabi accomplit un geste de réparation. Elle redonne une présence physique, sensuelle et vivante, à une femme que l'histoire officielle avait réduite à un scandale puis à un oubli.

L'entretien fictif dans lequel Mahvash répond, aux côtés de deux autres figures, aux questions « Qui êtes-vous ? » et « D'où venez-vous ? », prolonge cette logique de restitution imaginaire. Faute d'archives orales suffisantes, l'artiste invente une voix et assume la fiction comme outil de mémoire plutôt que comme substitut de vérité. Donner la parole aux morts est toujours périlleux, mais c'est ici le seul geste possible quand l'histoire n'a laissé que des procès-verbaux et des photographies de scandale.

Jamileh, quant à elle, est décrite comme celle qui a réinvesti la danse *Jaheli*, originellement masculine, pour en faire un modèle d'émancipation. Ce que l'exposition donne à ressentir en filigrane, par la tension qu'installent les trois vidéos tournées à Berlin, trouve un écho supplémentaire dans la biographie de l'artiste, née Fatemeh Sadeghi. Après 1979, elle fut contrainte de signer une lettre de repentance lui interdisant la scène publique, avant de reconstruire sa carrière depuis l'exil à Los Angeles. Ce qu'Hannah Darabi nomme une tension entre tradition et modernité n'est pas un motif esthétique abstrait, mais le souvenir d'un arrachement bien réel, douleur que l'œuvre transforme en énergie de danse.

Le texte accompagnant l'exposition retrace sobrement le parcours de Khordadian après 1979 : l'exil à Los Angeles et le succès immense et clandestin en Iran de ses cassettes d'aérobic iranienne. Il ne s'attarde pas sur les épreuves plus dures que la presse a documentées par ailleurs, notamment son arrestation lors d'un retour à Téhéran en 2002 et le procès qui s'ensuivit, ainsi que son *coming out* télévisé de 2006, l'un des premiers d'une personnalité iranienne. On peut lire la discrétion sur ces épisodes comme un choix de tact : Khordadian est vivant et continue de se raconter lui-même dans les médias qu'il choisit, et cette exposition médiatique n'a pas à décider à sa place ce qui doit être montré de son histoire intime. La phrase que lui prête le feuillet d'entretien : « J'aime les Iraniens, et je veux que mon futur compagnon de vie soit un Iranien », suffit à qui sait entendre, sans jamais forcer une confession que l'intéressé a lui-même choisi de faire en d'autres lieux et en d'autres termes. C'est une forme d'élégance peu commune dans l'exercice muséal, où l'on cède trop souvent à la tentation de tout expliquer.

Le Prix Elysée, fruit d'un partenariat avec l'horloger Parmigiani Fleurier et doté de 80 000 francs suisses, aura permis à ce projet d'exister sous sa forme la plus aboutie, du livre bilingue à la série photographique et aux vidéos tournées spécialement pour l'occasion. Hannah Darabi confiait avoir répondu aux questions de la presse trente-six heures après les frappes états-uniennes sur l'Iran, en juin 2025, sa famille se trouvant alors à Téhéran. Que l'institution ait tenu son engagement dans un moment d'une telle gravité, sans reporter ni édulcorer le projet, dit quelque chose de la nécessité qu'il y avait à le montrer maintenant.

« Why Don't You Dance? » réussit l'exercice difficile de parler de résistance sans instrumentaliser la souffrance, et de parler de la joie sans naïveté. L'exposition ne prétend pas tout dire de Mahvash, Jamileh ou Khordadian, mais ce qu'elle choisit de montrer, elle le montre avec une grande justesse, laissant au visiteur curieux le soin d'aller chercher, au-delà des cimaises, le reste d'une histoire que trois vies suffisent à peine à raconter.

*In Lausanne, the winner of the 2025 Prix Elysée brings together three figures from Iranian popular culture to create, using fragile archive material and recorded movements, a tribute that is both sincere and generous to what dance has cost—and enabled—for those who practise it in Iran.*

*The exhibition by Hannah Darabi (born in 1981 in Tehran, lives and works in Paris), winner of the 2025 Prix Elysée, curated by Lydia Dorner at Photo Elysée, weaves together three names: Mahvash, a singer and cabaret dancer from the 1950s; Jamileh, a master of belly dancing and* Jaheli *dance; and Mohammad Khordadjan, a choreographer in exile in Los Angeles since 1979. 'Transforming entertainment into a political act, the archive into a tool of resistance, and artistic performance into joyful resilience' —a phrase that underpins the entire exhibition—perfectly sums up the project. This is the result of patient work carried out over several years, in which Hannah Darabi builds on the archival method already tried and tested in* Rue Enghelab *(2019) and* Soleil of Persian Square *(2021): creating a dialogue between her own photographs and private collections, ephemeral objects and press clippings gathered during fieldwork in Tehran, Los Angeles and Berlin.*

*The choice of three figures avoids the pitfall of a singular, unambiguous portrait, and instead creates a polyphony that brings together a woman who died in the 1960s, a living artist who has experienced exile, and a choreographer from the diaspora whose work continues to circulate clandestinely in Iran. Each of these figures forms a part of the exhibition. Imagining a conversation between them is a way of saying that resistance through dance has no single face or era.*

The Secrets of Sexual Fulfilment *(1957), presented as a book 'now rare because it was censored', serves as the basis for collages in which Hannah Darabi juxtaposes the original pages with extracts from women's magazines and her own photographs. The historical context gives this gesture its full significance. Mahvash, born Masoumeh Azizi Borujerdi into a modest family, was prosecuted for this book in 1960 and died prematurely the following year in a climate where her profession initially led to her being denied entry to the Holy Land. By reopening this book, Hannah Darabi performs an act of redress. She restores a physical, sensual and living presence to a woman whom official history had reduced first to a scandal and then to oblivion.*

*The fictional interview in which Mahvash, alongside two other figures, answers the questions 'Who are you?' and 'Where do you come from?', extends this logic of imaginary restitution. In the absence of sufficient oral archives, the artist invents a voice and embraces fiction as a tool of memory rather than a substitute for truth. Giving a voice to the dead is always perilous, but here it is the only possible course of action when history has left behind nothing but court records and scandalous photographs.*

*Jamileh, for her part, is described as the woman who reclaimed the* Jaheli *dance—originally a male art form—and transformed it into a model of emancipation. What the exhibition conveys between the lines, through the tension created by the three videos shot in Berlin, finds further resonance in the biography of the artist, born Fatemeh Sadeghi. After 1979, she was forced to sign a letter of repentance barring her from public performance, before rebuilding her career whilst in exile in Los Angeles. What Hannah Darabi terms a tension between tradition and modernity is not an abstract aesthetic motif, but the memory of a very real upheaval—a pain that the work transforms into the energy of dance.*

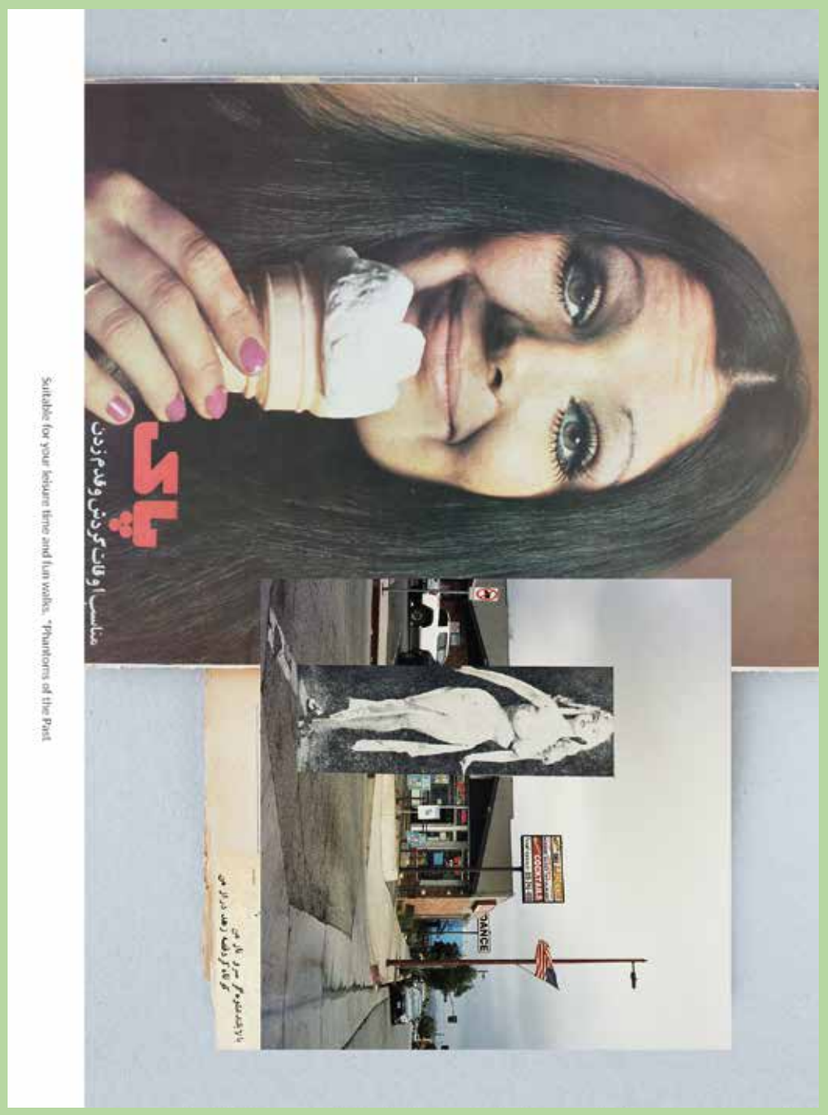
*The text accompanying the exhibition soberly traces Khordadian's journey after 1979: her exile in Los Angeles and the immense, yet clandestine, success in Iran of her Iranian aerobics cassettes. It does not dwell on the harsher ordeals documented elsewhere by the press, notably his arrest upon returning to Tehran in 2002 and the ensuing trial, as well as his televised* coming out *in 2006—one of the first by a prominent Iranian figure. This discretion regarding these episodes can be read as a choice of tact: Khordadian is alive and continues to tell his own story through the media of his choosing, and this media exposure should not decide on his behalf what aspects of his private life should be revealed. The statement attributed to him in the interview supplement: 'I love Iranians, and I want my future life partner to be Iranian', is enough for those who know how to listen, without ever forcing a confession that he himself has chosen to make elsewhere and in other words. It is a form of elegance that is rare in museum practice, where one all too often succumbs to the temptation to explain everything.*

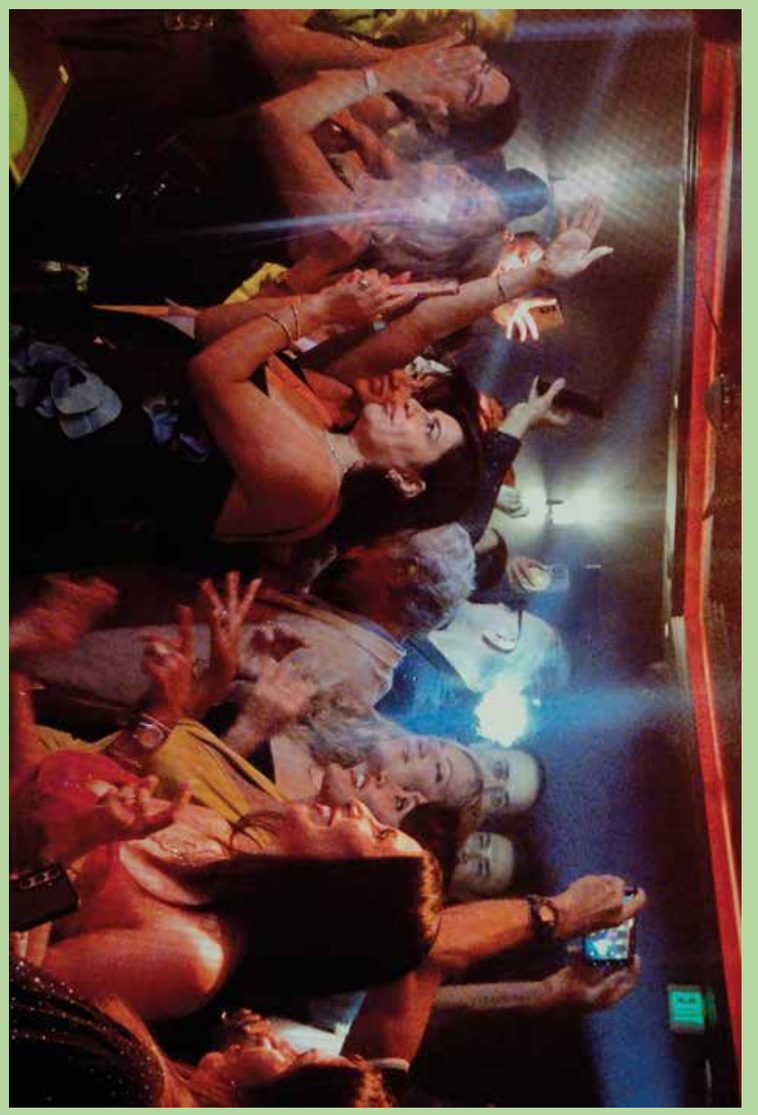
*The Prix Elysée, the result of a partnership with the watchmaker Parmigiani Fleurier and worth 80,000 Swiss francs, has enabled this project to take shape in its most accomplished form, from the bilingual book to the photographic series and the videos shot especially for the occasion. Hannah Darabi revealed that she had answered questions from the press thirty-six hours after the US strikes on Iran in June 2025, whilst her family were in Tehran. The fact that the institution honoured its commitment at such a grave moment, without postponing or toning down the project, speaks volumes about the necessity of showing it now.*

*'Why Don't You Dance?' succeeds in the difficult task of addressing resistance without exploiting suffering, and of speaking of joy without naivety. The exhibition does not claim to tell the whole story of Mahvash, Jamileh or Khordadian, but what it chooses to show, it shows with great precision, leaving it to the curious visitor to seek out, beyond the exhibition walls, the rest of a story that three lives can barely begin to tell.*

**Hannah Darabi. *Why Don't You Dance?*, Prix Elysée 2025, commissariat / *curated by* : Lydia Dorner, Photo Elysée, Lausanne, 26.06 – 01.11.2026.**




مناسب اوقات فراغت و قدم زدن
Suitable for your leisure time and fun walks. "Phantoms of the Past
CHARGE







[p. 52, p. 53 (en haut / *at the top*),
p. 54 (en haut / *at the top*), p. 55]
Hannah Darabi, de la série / *from the series Cabaret Tehran, House of Legends, Why Don't You Dance*, 2026.
© Hannah Darabi

[p. 53 (en bas / *at the bottom*)]
Hannah Darabi, de la série / *from the series Mahvash's Book of Pleasure, Why Don't You Dance*, 2026.
© Hannah Darabi.

[p. 54 (en bas / *at the bottom*)]
Hannah Darabi, extrait de la vidéo / *excerpt from the video Saeed, from the series Follow the Beat, Why Don't You Dance*, 2026 © Hannah Darabi.







# FANNY DE CHAILLÉ & THOMAS HIRSCHHORN

par / *by* Vanessa Morisset

**Une œuvre élaborée par deux artistes — Fanny de Chaillé, metteuse en scène, directrice du tnba et de son école supérieure de théâtre à Bordeaux, et Thomas Hirschhorn, connu internationalement pour ses vastes installations —, se prépare dans la nef du Capc. Le théâtre vivant rencontrera donc l'art contemporain, mais dans un musée transformé en un véritable espace public, où, il y a fort à parier, tout le monde aura envie de discuter, de réfléchir et peut-être même de se mettre à créer.**

Vanessa Morisset Comment cette collaboration a-t-elle démarré et quelles ont été vos premières envies ? Notamment, comment avez-vous pensé les choses par rapport à la grande nef du Capc ?
Fanny de Chaillé Au départ, l'invitation a été lancée par Sandra Patron et Cédric Fauq. Il y a deux ans et demi, j'ai été nommée à la direction du tnba (théâtre national de Bordeaux en Aquitaine / CDN – centre dramatique national) et de son école et, très vite, des liens se sont noués entre nous, avec le désir d'un projet qui relie nos deux institutions. Nous avons tourné autour de la question de ce qu'un théâtre-école et un centre d'art-musée pourraient faire ensemble. Et puis, un jour, Sandra et Cédric sont arrivé·es avec une proposition, celle de convier Thomas.
Thomas Hirschhorn C'est une joie de pouvoir enfin refaire un projet avec Fanny, et en plus à Bordeaux. J'ai trouvé que la proposition de deux institutions de la même ville travaillant ensemble était pertinente et convaincante pour moi, en tant qu'artiste.

V.M. Sandra et Cédric ont dû penser à certaines de vos contributions précédentes, vos expériences d'« occupation » de lieux artistiques ou culturels…
F.d.C. En effet, nous avions déjà travaillé ensemble. J'ai participé à une exposition de Thomas qui a fait date, « Swiss-Swiss Democracy », au Centre culturel suisse de Paris, en 2004. C'était une exposition qui occupait tout le centre, tous les jours, pendant cinquante jours, avec différentes activations. J'y jouais une pièce quotidiennement. Très certainement, l'idée de nous rassembler au Capc est née du souvenir de cette exposition.
T.H. Très vite, a surgi la forme « ruine ». J'ai déjà travaillé avec cette forme, mais pour « Quoi qu'il en soit », il y avait la possibilité d'une nouvelle dimension : il fallait penser une forme autour de laquelle les gens puissent se réunir et travailler « malgré la ruine » — d'où le titre —, ou être présents et produire dans la ruine. Il fallait aussi — c'est ma mission d'artiste — casser l'autoritarisme et la symétrie de la nef du Capc, cet ancien entrepôt colonial. Il fallait, comme pour chaque intervention aller au-delà de son esthétique impressionnante. C'est ainsi que la forme ruine s'est imposée : elle est en lien avec l'actualité que nous pouvons voir chaque jour — des ruines à Gaza, des ruines en Ukraine, des ruines dans d'autres endroits du monde —, et elle est associée au fait que des êtres humains sont obligés aujourd'hui de vivre dans des ruines.
F.d.C. Quand Thomas m'a parlé de son idée, j'étais en train de faire passer le concours d'entrée de l'école de théâtre. Dans presque tous les dossiers des candidat·es était nommé quelque chose qui m'étonnait à chaque fois : le fait qu'ils et elles ressentaient la nécessité de faire une école d'art, tout en ayant le sentiment d'arriver après la bataille. Ce qui est drôle, c'est que, quand j'ai commencé à faire du théâtre, on me disait déjà que j'arrivais après la bataille, comme s'il y avait un mouvement cyclique, une histoire qui se répétait. C'est par ce cheminement qu'il m'est apparu qu'il fallait faire école dans la ruine. J'ai alors décidé d'embarquer les quatorze élèves du théâtre dans cette ruine, pour y travailler et y tenir le siège de notre activité. En parallèle est née l'idée de travailler avec elleux sur un manifeste d'artiste et d'écrire une pièce à partir de celui-ci, parce qu'il me semble que l'écriture des manifestes par les artistes a toujours lieu après la bataille, la production d'une nouvelle forme arrive souvent après avoir fait table rase. Il était pour moi pédagogiquement intéressant de leur raconter une histoire de l'art à travers l'histoire des manifestes, afin de les connecter avec une histoire qui les précède et ainsi les aider à mieux y inventer celle qu'ils et elles vont créer. En somme, par le biais des manifestes, j'ai eu envie de leur montrer que cette bataille, après laquelle ils et elles ont l'impression d'arriver, a toujours existé et qu'ils et elles ne sont pas seul·es à avoir vécu ce sentiment.

V.M. On perçoit souvent la ruine du côté de la destruction et de la négativité. Mais, par rapport à vos œuvres respectives — je repense par exemple, Fanny, à votre pièce *Le Chœur*, jouée en 2020 par de très jeunes comédien·nes, et, Thomas, à l'énergie communicative de « Flamme éternelle » au Palais de Tokyo en 2014 —, il en jaillit de l'optimisme, qui se manifeste par une confiance dans la jeunesse et dans le savoir. Est-ce que je me trompe ?
T.H. Je refuse d'emblée de cataloguer une ruine comme négative. N'oublions pas que nous visitons en tant que touristes partout dans le monde des ruines — de la Grèce au Mexique et de l'Inde à l'Afrique — pour leur audace architecturale et leur passé glorieux. Une ruine est avant tout un bâtiment, ou une construction dans un état spécifique, et en tant que ruine elle pose des questions liées à l'histoire, à la culture, à l'esthétique, à l'architecture et à l'organisation de la société ; mais elle est aussi liée à la violence, à la guerre et sa destruction, à la catastrophe naturelle, à la corruption, à la mauvaise conception ou au manque d'argent. Une ruine demande toujours : « Pourquoi ? » C'est ainsi que je la comprends comme un espoir ou une « vigile » : il y a un « après », un avenir, une possibilité, un potentiel. Une ruine est une obligation, elle nous oblige d'en faire quelque chose.












V.M. Dans la ruine même, il y a un potentiel de création… J'avais posé la question en opposant les deux aspects, mais en réalité, ruine et création ne sont pas contradictoires, au contraire…
F.d.C. Oui, complètement. Et, par rapport à ce que vous disiez à propos de la jeunesse, j'ai beaucoup travaillé ces dernières années avec de jeunes gens pour fabriquer mes pièces et inventé avec un eux un processus de création qui mélange cours théoriques, pratique physique et travail du texte. Avec « Quoi qu'il en soit » et ce projet pour l'école, je vais poursuivre ce travail, relier les acteur·rices à une histoire de leur pratique. De ce point de vue, je suis d'accord avec Thomas, la ruine a quelque chose d'encourageant, pour rebâtir, pour reconstruire… Faire école en se reconnectant à une histoire, celle des manifestes d'artistes, avec toute la joie qui découle de l'apprentissage d'un savoir.
T.H. Antonio Gramsci a écrit cette phrase si juste : « La destruction est difficile, elle est aussi difficile que la création. » Qu'est-ce qu'il veut dire par cela ? Il nous fait passer de la simple négativité, qu'on pourrait attribuer à la notion de « destruction », à une question beaucoup plus importante et plus complexe, si nous pensons par exemple à la difficile destruction d'une hiérarchie injustement établie ou à la difficile destruction d'une habitude basée sur une tradition inégalitaire. Il faut admettre que ce genre de destruction est difficile, mais — comme Gramsci le dit — créer quelque chose de nouveau est aussi difficile. C'est avec cette réflexion que la destruction et sa forme de ruine deviennent intéressantes. En plus, faire une ruine dans la nef du Capc avec sa hauteur de 12 mètres est — techniquement et physiquement — difficile.
F.d.C. Comme je délocalise vraiment l'école le temps de l'exposition, je trouve aussi que cette forme dédramatise. Tout le monde verra l'école en train de se faire et tout le monde pourra potentiellement y participer. L'école ne sera plus excluante, comme lorsqu'on a l'impression qu'il s'y trame des choses réservées aux acteur·rices et donc exceptionnelles. En somme, l'acte même de jouer va être dédramatisé. Il va se confondre avec la vie en train de se dérouler. L'expérience va être très forte dans la formation des jeunes acteur·rices, comme elle l'a été pour moi quand j'étais jeune actrice dans « Swiss-Swiss Democracy ». Et puis, les élèves, quand ils et elles ne seront pas là pour jouer, devront enseigner la pièce à leurs professeur·es pour les remplacer. L'installation et les conditions qu'elle crée détruisent la hiérarchie dont parlait Thomas en citant Gramsci, et aussi celle qui existe dans l'école.

V.M. Cette ruine va dédramatiser l'école et va désacraliser le musée qui va renouer avec une fonction d'espace public, presque d'agora, qui s'est un peu perdue ces derniers temps. Notons qu'il y aura un système de billetterie spécial pour que les gens puissent venir tous les jours s'ils le souhaitent. Est-ce que ce ne serait pas cette volonté de faire du musée, de l'institution ou de l'école, un espace public qui nous rapproche ?
T.H. C'est depuis toujours la mission de l'artiste : l'art peut et l'art doit inclure tout le monde, l'autre, le public, de manière non exclusive. Pour « Quoi qu'il en soit » au Capc, nous sommes très heureux·ses que le public ne paie qu'une fois son entrée, qu'il puisse revenir gratuitement autant de fois qu'il le veut et rester le temps qu'il le veut. Il est important de comprendre l'art comme un outil pour vivre dans le temps qui s'écoule, un outil pour rencontrer l'autre — donc, le monde — et un outil pour confronter la réalité qui est la nôtre. Avec notre travail, nous voulons créer une pensée de l'« espace public », un espace résolument « public », au sein d'une institution comme le Capc — dans sa nef, avec son sol en goudron — qui ne soit rien d'autre que le prolongement de la rue.

F.d.C. De mon côté, la réponse est plus simple à donner, parce que, lorsqu'on choisit le théâtre, on choisit le public, dans la mesure où le théâtre n'existe pas sans lui. Mais dans le cas du travail avec Thomas, l'école elle-même va être rendue publique. Elle se présentera comme un training quotidien qui peut être partagé. Dans ce projet, on ouvre l'école comme on ouvre le théâtre.

V.M. Nous avons parlé de la destruction qui renvoie à une action physique, de dédramatisation en lien avec l'acte de jouer, mais est-ce que nous pourrions de manière plus abstraite parler de déconstruction ? Ou un autre terme philosophique ? Pour aller plus loin sur ce terrain, vos travaux respectifs sont souvent liés à des philosophes. Comment travaillez-vous avec leurs pensées ?
T.H. Il y a la notion de destruction, mais il y en a d'autres, comme la « décréation », pensée par Simone Weil dans les années 1930. Cette notion fascinante, dont j'avoue ne pas avoir encore compris le sens précis, propose de nous « décréer » nous-mêmes. Si « Quoi qu'il en soit » — par sa forme — devient une incitation à la décréation, cela sera magnifique.
F.d.C. Je ne connais pas Simone Weil aussi bien que toi Thomas, mais ce qui me semble important dans ces termes, c'est qu'ils soulignent l'importance de faire de l'art, simplement, sans gravité, comme je le disais tout à l'heure à propos de la dédramatisation. Ce qui est sûr, c'est que la pensée est importante dans notre travail à tous les deux : j'ai par exemple travaillé sur Foucault avec *Désordre du discours* en 2019, Thomas aussi avec *24 h Foucault* en 2004. J'ai l'impression de travailler grâce à la pensée et de mettre en acte ce que j'en comprends.
T.H. Le défi est de discuter, de réfléchir et de produire ensemble. L'exemple du terme « décréation » de Simone Weil — qu'elle a inventé il y a plus que quatre-vingt-dix ans — constitue un défi : arriver à comprendre ou à défaut à saisir ce que décréation peut vouloir dire pour nous aujourd'hui. Je pense que les notions de destruction, déconstruction, décolonisation ou décréation sont importantes pour penser le présent. Et c'est à moi, c'est à nous, de trouver une forme, de donner une forme, comme celle de « Quoi qu'il en soit » pour s'y confronter.

V.M. En vous écoutant, j'ai l'impression que, pour les spectateur·rices, l'œuvre et l'exposition seront une expérience, au sens concret : passer à travers une chose dont on ressort différent·e. Peut-on résumer votre conception de l'exposition de cette manière ?
T.H. Se confronter à une œuvre d'art est toujours une expérience. Fanny et moi, nous travaillons pour que cette expérience crée des « moments de grâce ». Ce sont des moments — rares — qui sont imprévus, hasardeux et non organisés, où les visiteur·euses sont confrontés à des contacts qui les bousculent, qui les changent, qui les interrogent et qui les amènent plus loin, des moments ou les visiteur·euses deviennent des participant·es, des acteur·rices.
F.d.C. Je suis d'accord et n'ai rien à rajouter ! On n'y arrive pas toujours, mais c'est le but.
T.H. J'espère que les Bordelaises et Bordelais viendront participer à « Quoi qu'il en soit ». J'espère qu'ils et elles viendront tous les jours et qu'ils et elles resteront longtemps dans la nef du Capc. J'espère que l'endroit créé sera perçu comme différent, nouveau, changé et que les visiteurs trouveront une stimulation pour des pensées nouvelles. J'espère que cette œuvre d'art peut donner à la présence de chacun et chacune une signification particulière et que le public aura envie de produire quelque chose. J'espère surtout que grâce à la présence et à la production des étudiant·es de l'école de théâtre, ils et elles se diront : « Moi aussi, je veux être présent ou présente, moi aussi je veux utiliser cet espace, moi aussi, je veux produire. »

***A work created by two artists—Fanny de Chaillé, theatre director and head of the tnba and its higher theatre school in Bordeaux, and Thomas Hirschhorn, internationally renowned for his large-scale installations—is taking shape in the main gallery of the CAPC. Live theatre will thus meet contemporary art, but in a museum transformed into a genuine public space, where, it is highly likely, everyone will want to discuss, reflect and perhaps even start creating.***

Vanessa Morisset *How did this collaboration begin and what were your initial ideas? In particular, how did you approach the project in relation to the CAPC's large nave?*
Fanny de Chaillé *Initially, the invitation came from Sandra Patron and Cédric Fauq. Two and a half years ago, I was appointed director of the tnba (Théâtre National de Bordeaux en Aquitaine / CDN – Centre Dramatique National) and its school, and very quickly, bonds were forged between us, driven by the desire for a project that would link our two institutions. We explored the question of what a theatre school and an art centre/museum might achieve together. Then, one day, Sandra and Cédric came up with a proposal: to invite Thomas.*
Thomas Hirschhorn *It's a joy to finally be able to work on a project with Fanny again, and in Bordeaux no less. I found the idea of two institutions from the same city working together to be relevant and compelling for me, as an artist.*

V.M. *Sandra and Cédric must have had some of your previous contributions in mind — your experiences of 'occupying' artistic or cultural spaces…*
F.d.C. *Indeed, we'd already worked together. I took part in a landmark exhibition by Thomas, 'Swiss-Swiss Democracy', at the Swiss Cultural Centre in Paris in 2004. It was an exhibition that took over the entire centre, every day, for fifty days, with various activities. I performed a play there every day. Undoubtedly, the idea of coming together at the CAPC stemmed from memories of that exhibition.*
T.H. *Very quickly, the concept of the 'ruin' emerged. I'd worked with this concept before, but for 'Quoi qu'il en soit', there was the possibility of a new dimension: we needed to conceive a form around which people could gather and work 'despite the ruin' —hence the title—or be present and create within the ruin. It was also necessary—and this is my mission as an artist—to break down the authoritarianism and symmetry of the CAPC's nave, this former colonial warehouse. As with every intervention, it was necessary to go beyond its impressive aesthetics. This is how the form of the ruin emerged: it is linked to the current events we see every day—ruins in Gaza, ruins in Ukraine, ruins in other parts of the world—and it is associated with the fact that human beings are today forced to live amidst ruins.*
F.d.C. *When Thomas told me about his idea, I was in the middle of running the entrance exams for the drama school. In almost all the candidates' applications, there was something that surprised me every time: the fact that they felt the need to attend an art school, whilst at the same time feeling as though they were arriving after the battle had been fought. The funny thing is that, when I first started doing theatre, I was already being told that I'd arrived too late, as if there were a cyclical movement, a history repeating itself. It was through this journey that it dawned on me that we needed to set up a school in the ruins. I therefore decided to bring the fourteen theatre students into these ruins, to work there and make it the base for our activities. At the same time, the idea arose to work with them on an artists' manifesto and to write a play based on it, because it seems to me that artists' manifestos are always written after the battle; the creation of a new form often comes after a clean slate has been made. I found it pedagogically interesting to recount a history of art through the history of manifestos, in order to connect them with a history that precedes them and thus help them to better shape the one they are about to create. In short, through manifestos, I wanted to show them that this battle —which they feel they are arriving at—has always existed, and that they are not alone in having experienced this feeling.*

V.M. *Ruin is often perceived as something associated with destruction and negativity. But, with regard to your respective works—I'm thinking, for example, Fanny, to your play Le Chœur, performed in 2020 by very young actors and actresses, and, Thomas, to the infectious energy of 'Flamme éternelle' at the Palais de Tokyo in 2014—it exudes optimism, which manifests itself as a confidence in youth and in knowledge. Am I mistaken?*
T.H. *I refuse outright to label a ruin as negative. Let's not forget that, as tourists, we visit ruins all over the world—from Greece to Mexico and from India to Africa—for their architectural boldness and their glorious past. A ruin is, first and foremost, a building, or a structure in a specific state of disrepair, and as a ruin it raises questions relating to history, culture, aesthetics, architecture and the organisation of society; but it is also linked to violence, war and destruction, natural disasters, corruption, poor design or a lack of funds. A ruin always asks: 'Why?' This is why I see it as a hope or a 'watchman': there is an 'after', a future, a possibility, a potential. A ruin is an obligation; it compels us to do something with it.*

V.M. *Within the ruin itself, there is creative potential… I'd posed the question by contrasting the two aspects, but in reality, ruin and creation are not contradictory; on the contrary…*
F.d.C. *Yes, absolutely. And, regarding what you were saying about young people, I've worked a great deal in recent years with young people to create my plays and, together with them, devised a creative process that combines theoretical classes, physical practice and work on the text. With 'Quoi qu'il en soit' and this project for the school, I'm going to continue this work, connecting the actors to a history of their own practice. From this perspective, I agree with Thomas: there is something encouraging about ruin—it inspires us to rebuild, to reconstruct… To set an example by reconnecting with a history—that of artists' manifestos—with all the joy that comes from acquiring knowledge.*
T.H. *Antonio Gramsci wrote this very apt sentence: 'Destruction is difficult; it is as difficult as creation.' ' What does he mean by that? He moves us away from mere negativity—which one might attribute to the notion of 'destruction'—towards a far more significant and complex issue, if we consider, for example, the difficult task of dismantling an unjustly established hierarchy or breaking a habit rooted in an unequal tradition. We must admit that this kind of destruction is difficult, but—as Gramsci says—creating something new is just as difficult. It is through this reflection that destruction and its form of ruin become interesting. Moreover, creating a ruin in the CAPC's nave, with its 12-metre ceiling height, is—technically and physically—difficult.*
F.d.C. *As I am effectively relocating the school for the duration of the exhibition, I also find that this approach plays things down. Everyone will see the school taking shape and everyone will potentially be able to take part. The school will no longer be exclusive, as it is when one gets the impression that things are happening there that are reserved for the performers and are therefore exceptional. In short, the very act of acting will be demystified. It will blend in with life as it unfolds. The experience will be very formative for the young actors and actresses, just as it was for me when I was a young actress in 'Swiss-Swiss Democracy'. And then, when the pupils aren't there to perform, they'll have to teach the play to their teachers so they can stand in for them. The installation and the conditions it creates break down the hierarchy Thomas spoke of when quoting Gramsci, as well as the one that exists within the school.*









[p. 57]
Thomas Hirschhorn, dessin préparatoire pour / *preliminary sketch for* « Quoi qu'il en soit », 2026.

[p. 58 (en haut, à gauche / *at the top, at the left*)]
Fanny de Chaillé, *Je suis un metteur en scène japonais*, 2012. Photo : Marc Domage

[p. 58 (en haut, à droite / *at the top, at the right*)],
Fanny de Chaillé, *La Bibliothèque*, 2010.
Photo : Marc Domage

[p. 58 (en bas / *at the bottom*)]
Thomas Hirschhorn, *In-Between*, 2015.
South London Gallery, London, 2015. Courtesy de l'artiste et de la South London Gallery, Londres.

[p. 61 (en haut / *at the top*)]
Thomas Hirschhorn, maquette préparatoire à / *preliminary model for* « Quoi qu'il en soit », 2026.

[p. 61 (en bas / *at the bottom*)]
Fanny de Chaillé, *Avignon, une école*, 2024.
Photo : Marc Domage

[p. 62]
Élèves acteurs et actrices de la promotion 7 (2025 – 2028) de l'École du tnba / *Student actors and actresses from Class 7 (2025–2028) at the École du tnba*.
Photo : Rodolphe Escher

V.M. *This ruin will take the drama out of the school and demystify the museum, allowing it to reconnect with its role as a public space—almost an agora—a role that has been somewhat lost in recent times. It's worth noting that there'll be a special ticketing system so that people can come every day if they wish. Could it be this desire to turn the museum, the institution or the school into a public space that brings us closer together?*

T.H. ***This has always been the artist's mission: art can and must include everyone—the 'other', the public—in a non-exclusive way. For 'Quoi qu'il en soit' at the CAPC, we are delighted that the public only pay for admission once, and can return for free as many times as they like and stay for as long as they wish. It is important to understand art as a tool for living within the flow of time, a tool for encountering others—and thus the world—and a tool for engaging with the reality that is our own. Through our work, we aim to create a concept of 'public space'—a space that is resolutely 'public'—within an institution such as the Capc —in its nave, with its tarmac floor—which is nothing other than an extension of the street.***

F.d.C. ***For my part, the answer is simpler to give, because when you choose theatre, you choose the audience, insofar as theatre cannot exist without it. But in the case of our work with Thomas, the school itself will be made public. It will present itself as a daily training session that can be shared. In this project, we are opening up the school just as we open up the theatre.***

V.M. *We've spoken of 'destruction', which refers to a physical action, and of 'de-dramatisation' in relation to the act of performing, but could we speak more abstractly of 'deconstruction'? Or another philosophical term? To explore this further, your respective works are often linked to philosophers. How do you engage with their ideas?*

T.H. ***There is the notion of destruction, but there are others, such as 'decreation', as conceived by Simone Weil in the 1930s. This fascinating notion—the precise meaning of which, I must admit, I have not yet grasped—proposes that we 'decreate' ourselves. If 'Quoi qu'il en soit'—through its form—becomes an invitation to decreation, that would be magnificent.***

F.d.C. ***I don't know Simone Weil as well as you do, Thomas, but what strikes me as important about these terms is that they emphasise the importance of making art simply, without taking it too seriously, as I was saying earlier about taking the drama out of things. What's certain is that thought is important in both our work: for example, I worked on Foucault with*** Désordre du discours ***in 2019, and Thomas did too with*** 24 h Foucault ***in 2004. I feel as though I work through thought and put into practice what I understand from it.***

T.H. ***The challenge lies in discussing, reflecting and creating together. The example of Simone Weil's term 'decreation'—which she coined more than ninety years ago—presents a challenge: to understand, or failing that, to grasp what 'decreation' might mean for us today. I think the notions of destruction, deconstruction, decolonisation or 'décréation' are important for thinking about the present. And it's up to me—up to us—to find a form, to give it shape, like that of 'Quoi qu'il en soit', in order to engage with it.***

V.M. *Listening to you, I get the impression that, for the audience, the artwork and the exhibition will be an experience, in the concrete sense: going through something from which one emerges changed. Can we summarise your conception of the exhibition in this way?*

T.H. ***Engaging with a work of art is always an experience. Fanny and I work to ensure that this experience creates 'moments of grace'. These are—rare—moments that are unexpected, chance-driven and unplanned, where visitors are confronted with encounters that unsettle them, change them, challenge them and take them further; moments when visitors become participants, actors.***

F.d.C. ***I agree and have nothing to add! We don't always manage it, but that's the aim.***

T.H. ***I hope the people of Bordeaux will come and take part in 'Quoi qu'il en soit'. I hope they'll come every day and that they'll stay for a long time in the CAPC's nave. I hope the space we've created will be perceived as different, new and transformed, and that visitors will find inspiration for new ways of thinking. I hope this artwork can give each person's presence a special meaning and that the public will feel inspired to create something themselves. Above all, I hope that, thanks to the presence and creative output of the drama school students, people will say to themselves: I too want to be present; I too want to use this space; I too want to create.'***

**Fanny de Chaillé & Thomas Hirschhorn**
**« Quoi qu'il en soit »**
**Capc Musée d'art contemporain, Bordeaux**
**Commissariat / *Curated by* : Cédric Fauq et Sandra Patron**
**12.11.2026 – 10.01.2027**

# CAROLINE BACHMANN

**par / *by* Sylvain Menétrey**

Le KBCB présente cet automne trois expositions qui rassemblent une artiste dans la pleine maturité de son travail, la peintre suisse Caroline Bachmann, et deux curiosités historiques : les collages de la féministe allemande Sarah Schumann (1933-2019), et l'exposition « Los Four & Friends » qui revisite le travail d'un collectif chicanos de Los Angeles des années 1970-1980. Je me concentrerai ici sur la première citée, seule exposition dont le montage était achevé au moment de ma visite anticipée, en amont du vernissage.

Bien qu'active depuis plus de trente ans, Caroline Bachmann ne bénéficie d'une visibilité internationale que récente, notamment grâce au soutien de ses galeries Meyer Riegger à Berlin et Gregor Staiger à Zurich. Sa peinture singulière s'inscrit dans un cadre de travail conceptuel tout en s'affichant au croisement du romantisme et de l'imagerie fantastique. Elle travaille en séries qui réinvestissent des genres essorés comme le portrait, le paysage, et même la peinture d'histoire. Une manière pour l'artiste de se libérer du poids du sujet pour se concentrer sur des états plus intérieurs. Comme tant d'autres avant elle, à commencer par Ferdinand Hodler, le lac Léman est devenu son sujet de prédilection. Elle en tire de rapides croquis depuis la fenêtre de sa chambre, qu'elle transforme patiemment en peintures à l'huile dans ses ateliers de Berlin et de Cully, un village lacustre proche de Lausanne. L'étendue de tant d'attention, les Anglo-Saxons et une poignée de Genevois cocardiers préfèrent la nommer « Lake Geneva » ou « lac de Genève ». Or, lors d'un séjour dans le Midwest états-unien, Bachmann a identifié sur une carte un Geneva Lake dans le Wisconsin. Sans repérage préalable, elle a organisé un voyage à l'automne 2024 pour réaliser une série de 27 œuvres — des petits formats carrés de 30 × 30 cm et de plus grands installés en triptyques de 80 × 80 cm au KBCB — autour de ce petit plan d'eau au nom familier.

Le jeu de mot toponymique aux échos duchampiens[1] prend une tonalité plus grave lorsqu'on apprend que le lac portait le nom amérindien de Kishwauketoe, avant d'être rebaptisé par un fonctionnaire au XIXe siècle en souvenir de sa ville natale de Geneva dans l'État de New York. Une violence symbolique qui retrouve toute sa vigueur avec la révision des noms de golfes, monts et lacs du continent nord-américain par l'impérialisme trumpien.

Au plaisir évident que suscitent les couleurs lumineuses de l'artiste, posées en aplats ou en dégradés, ses surfaces lisses, sans trace de pinceau visible, comme s'il s'agissait de peinture sur soie ou de création digitale, se mêle un sentiment de désorientation et d'inquiétude face à cet enchaînement de vues du lac au réductionnisme schématique, dénuées de figure humaine et d'habitation. Encadré par des bordures monochromes à la sinuosité organique, l'espace paysager constitué d'eau, paisible ou plus tumultueuse, de ciel, des différents astres et d'une monotone bande d'horizon, demeure anonyme, impossible à appréhender dans sa totalité. L'absence de continuum temporel ou spatial de l'accrochage offre la vision d'un panorama morcelé, d'une succession désordonnée de fenêtres ouvrant à une spiritualité sensuelle.

L'exposition active également une série de forces centripètes et centrifuges qui multiplient les va-et-vient entre le soi et le cosmos. Pendant son séjour dans le Wisconsin, Bachmann a déambulé sur le sentier communal qui suit le pourtour du lac pour le dessiner. Une circularité reconstituée à la façon des *Nymphéas* de Monet dans l'espace d'exposition par l'occupation des quatre murs de la plus vaste salle du musée. Sauf qu'à l'inverse du regard de l'artiste qui balayait la périphérie du lac, le nôtre se retrouve cerné — observé à son tour ? — par les peintures. Un banc en forme d'anneau orange rejoue ce double point de vue au centre de l'espace, en offrant deux types d'assises : soit tournée vers l'extérieur en immersion dans le panorama fragmenté, soit tournée vers l'intérieur, dans une position de retrait.

Ce tourbillon d'attraction et de répulsion traduit autant la dynamique de fascination et de rejet qu'on peut entretenir envers les États-Unis actuels que la relation spécifique de l'artiste à ce pays. L'originalité de la peinture de Bachmann tient en partie à sa découverte de la démarche picturale de peintres états-uniens du XIXe siècle, comme Marsden Hartley, Albert Pinkham Ryder ou Louis Michel Eilshemius, qui ont cherché à exprimer un rapport transcendantal au paysage inspiré par la philosophie d'Emerson et de Thoreau tout en fondant une branche distincte — le régionalisme américain — de l'art moderne. En remontant la chaîne toponymique du Geneva Lake, l'artiste poursuit donc aussi les fondements de sa peinture. La surface insondable du lac ne résout pourtant aucune énigme ; comme un miroir, elle se contente de refléter des sensations changeantes.

Un texte sous forme de fragments de l'auteur Nicolas Garait-Leavenworth accompagne l'exposition. Cette collection de faits divers, d'épisodes violents et de références pop culturelles se rapportant au lac vient combler les non-dits des peintures sans pour autant en assécher leur part de mystère et d'ambiguïté. La dépopulation des rives trouve par exemple un écho dans l'éviction des tribus autochtones et engage dans une dialectique de la possession/dépossession. Le projet pictural de Bachmann restitue ce paysage spolié et privatisé à la jouissance de toustes, mais en fait aussi une *terra nullius*, susceptible d'être recolonisée par le regard.

**1** Caroline Bachmann est obnubilée par l'inventeur du ready-made depuis qu'elle a découvert avec son compagnon décédé Stefan Banz que la chute d'eau d'*Étant donnés* coulait à proximité de Cully. Le couple a organisé un symposium avec la Philadelphia Art Museum dans le village en 2009 et fondé la Kunsthalle Marcel Duchamp (KMD), un espace d'art miniature dans une boite placée devant sa maison.





Vue de l'exposition / *Exhibition view* Caroline Bachmann, « Le lac et le soleil », Ausstellungsansicht KBCB 2026. Photo : Lea Kunz

Caroline Bachmann, *An American Lake Soleil petits nuages*, 2026
Courtesy the artist, Galerie Gregor Staiger, Zurich/Milan, and Meyer Riegger. Photo : Oliver Roura





Caroline Bachmann, *An American Lake Dernier soleil*, 2026.
Courtesy the artist, Galerie Gregor Staiger, Zurich/Milan, and Meyer Riegger. Photo: Oliver Roura

Caroline Bachmann, *An American Lake Soleil couché*, 2026.
Courtesy the artist, Galerie Gregor Staiger, Zurich/Milan, and Meyer Riegger. Photo: Oliver Roura



*This autumn, the KBCB is presenting three exhibitions featuring a n artist at the height of her career, the Swiss painter Caroline Bachmann, alongside two historical curiosities: the collages of the German feminist Sarah Schumann (1933–2019), and the exhibition 'Los Four & Friends', which revisits the work of a Chicano collective from Los Angeles active in the 1970s and 1980s. I shall focus here on the first of these, the only exhibition that had been fully installed at the time of my advance visit, prior to the opening.*

*Although she has been active for over thirty years, Caroline Bachmann has only recently gained international recognition, thanks in particular to the support of her galleries, Meyer Riegger in Berlin and Gregor Staiger in Zurich. Her distinctive painting fits within a conceptual framework whilst situated at the crossroads of Romanticism and fantastical imagery. She works in series that re-engage with well-trodden genres such as portraiture, landscape and even history painting. This is a way for the artist to free herself from the weight of the subject matter and focus on more inner states. Like so many others before her, starting with Ferdinand Hodler, Lake Geneva has become her favourite subject. She makes quick sketches of it from her bedroom window, which she patiently transforms into oil paintings in her studios in Berlin and Cully, a lakeside village near Lausanne. The extent of such attention is such that the Anglo-Saxons and a handful of patriotic Genevans prefer to call it 'Lake Geneva' or 'lac de Genève'. However, during a stay in the American Midwest, Bachmann spotted a 'Geneva Lake' in Wisconsin on a map. Without any prior reconnaissance, she organised a trip in the autumn of 2024 to produce a series of 27 works—small square formats measuring 30 × 30 cm and larger pieces arranged as triptychs measuring 80 × 80 cm at the KBCB—centred on this small body of water with its familiar name.*

*This toponymic play on words, with its Duchampian overtones[1], takes on a more sombre tone when one learns that the lake bore the Indigenous name Kishwauketoe, before being renamed by a civil servant in the nineteenth[e] century in memory of his hometown of Geneva in the State of New York. A symbolic violence that regains its full force with the renaming of gulfs, mountains and lakes across the North American continent under Trumpian imperialism.*

*Alongside the obvious delight evoked by the artist's luminous colours, applied in solid blocks or gradients, his smooth surfaces—with no visible brushstrokes, as if the work were painted on silk or created digitally—is intertwined with a sense of disorientation and unease in the face of this succession of views of the lake, rendered in schematic reductionism and devoid of human figures or dwellings. Framed by monochrome borders with an organic sinuosity, the landscape—comprising water, whether peaceful or more turbulent, the sky, various celestial bodies and a monotonous strip of horizon—remains anonymous, impossible to grasp in its entirety. The absence of a temporal or spatial continuum in the exhibition layout presents a fragmented panorama, a disordered succession of windows opening onto a sensual spirituality.*

*The exhibition also sets in motion a series of centripetal and centrifugal forces that multiply the back-and-forth movement between the self and the cosmos. During his stay in Wisconsin, Bachmann wandered along the communal footpath that runs around the lake to sketch it. A circularity reconstructed in the style of Monet's* Water Lilies *within the exhibition space, by occupying the four walls of the museum's largest room. Except that, unlike the artist's gaze, which swept across the lake's periphery, our own gaze finds itself encircled—observed in turn?—by the paintings. An orange, ring-shaped bench echoes this dual perspective at the centre of the space, offering two ways to sit: either facing outwards, immersed in the fragmented panorama, or facing inwards, in a withdrawn position.*

*This whirlwind of attraction and repulsion reflects both the dynamics of fascination and rejection one might feel towards the United States today and the artist's specific relationship with that country. The originality of Bachmann's painting lies partly in his discovery of the pictorial approach of nineteenth-century American painters, such as Marsden Hartley, Albert Pinkham Ryder and Louis Michel Eilshemius, who sought to express a transcendental relationship with the landscape inspired by the philosophy of Emerson and Thoreau, whilst founding a distinct branch —American Regionalism—of modern art. By tracing the toponymic chain of Lake Geneva, the artist is thus also tracing the foundations of her own painting. Yet the lake's unfathomable surface resolves no mystery; like a mirror, it merely reflects shifting sensations.*

*A text in the form of fragments by the author Nicolas Garait-Leavenworth accompanies the exhibition. This collection of news items, violent episodes and pop-cultural references relating to the lake serves to fill in the gaps left by the paintings, without, however, draining them of their mystery and ambiguity. The depopulation of the shores, for example, finds an echo in the displacement of indigenous tribes and gives rise to a dialectic of possession and dispossession. Bachmann's pictorial project restores this plundered and privatised landscape to the enjoyment of all, whilst also turning it into a* terra nullius, *open to being recolonised by the gaze.*

---

**1** Caroline Bachmann has been obsessed with the inventor of the ready-made ever since she and her late partner Stefan Banz discovered that the waterfall in Étant donnés flowed near Cully. The couple organised a symposium with the Philadelphia Art Museum in the village in 2009 and founded the Kunsthalle Marcel Duchamp (KMD), a miniature art space housed in a box placed in front of their house.

**Caroline Bachmann, « Le lac et le soleil »**
**KBCB (Kunsthaus Biel – Centre d'art Bienne), Bienne**
**20.09 – 29.11.2026**

# DANIEL DEWAR & GRÉGORY GICQUEL

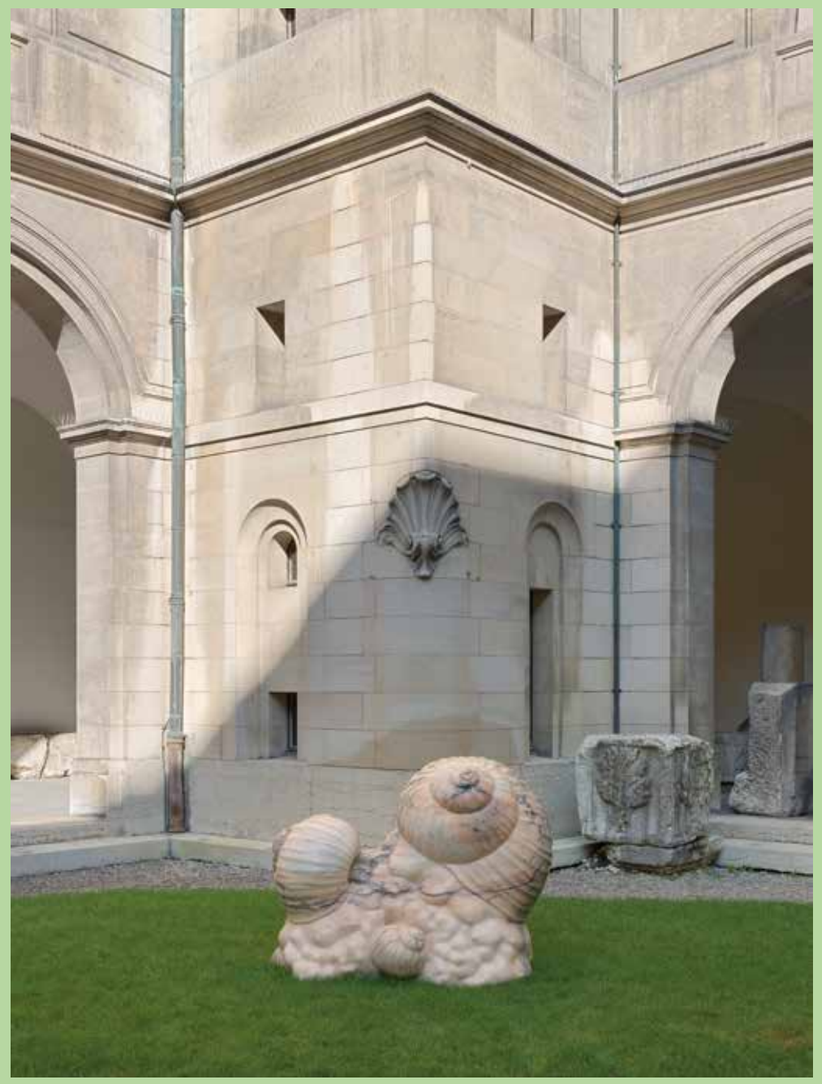
par / *by* Sylvain Menétrey

Semblable à un cloître, avec sa pelouse, sa fontaine et ses galeries, la cour intérieure carrée du musée d'Art et d'Histoire (MAH) de Genève accueille la collection lapidaire de l'institution de même que la terrasse de son restaurant. Le (pré)historique y cohabite avec le délassement contemporain de transats à imprimés Hodler. Cette charmante capsule suspendue entre les époques, où tout avoisine le sol et l'engourdissement, s'accorde à merveille aux sept sculptures en marbre Rosa Aurora du duo franco-britannique Daniel Dewar & Grégory Gicquel, dont les chairs débordantes semblent s'écouler dans l'herbe. « La Chair et le Siphon », c'est justement le titre de cette « intervention » comme l'appelle le MAH qui se compose de cinq œuvres datées de 2017 à 2022 et de deux nouvelles commandes produites pour l'occasion.

Les Genevois reconnaîtront des variantes d'œuvres aperçues à la biennale en plein air Sculpture Garden de 2020. Dewar & Gicquel y montraient une palme de plongeur à la surface soyeuse s'extrayant d'un piédestal martelé, les jambes d'un gisant et un lavabo piégé dans un bloc de pierre. Les nouvelles sculptures, pesant chacune plusieurs tonnes, voisinent entre compositions décoratives de type barbotine et *non finito* à la manière de Rodin, pour créer des paysages géologiques ou coralliens saisissant de sensualité morbide. Des concrétions ondulantes de mamelles sont coiffées de grandes coquilles d'escargots, tandis qu'un robinet de jardin semble pouvoir extraire les fluides de ces chairs aux teintes variant du crème au saumon ou au rose sable, et striées de veines noires. Loin de la grandeur tranquille vantée par Winckelmann, le duo explore un rapport à la matière et aux sensations plus convulsif, entre naissance et pétrification, façonnage par la société de consommation, au croisement du baroque et du surréalisme.

Par leur emploi récurrent de techniques artisanales — taille du bois, broderie, peinture sur soie, etc. —, Dewar & Gicquel se positionnent depuis deux décennies en décalage avec le monde technologique, auquel ils prélèvent des artefacts pour les restituer dans le domaine du travail humain. Une démarche de désaliénation qui prend une dimension métaphysique dans leur approche de ce matériau si traditionnel et inerte qu'est le marbre. On reconnaît dans cette minéralité mutante et charnelle, l'idée aristotélicienne d'une matière en puissance de laquelle toute chose émerge. Mais c'est aussi l'acte créatif qui est soumis au débat. Face à l'avalanche d'images surréalistes générées artificiellement par le démiurge MidJourney, le duo endosse la posture d'humble dieu artisan, tout en célébrant le pouvoir autopoïétique de la matière. La morphogenèse des structures hélicoïdales des mollusques incarne cette intersection. Ce tissu minéral, déjà presque fossile, pourtant en croissance grâce à l'action d'un tissu mou qui le produit par couches de sécrétions, semble se générer et se maintenir dans le système sculptural grâce aux multiples seins nourriciers et aux bons soins d'un appareillage sanitaire : lavabos, toilettes, bidets qu'on retrouve d'une œuvre à l'autre.

Les sept sculptures accompagnent dans la cour un autre mégalithe, dit la « Pierre-aux-Dames », aïeule de la collection lapidaire du musée, datant de 4 500 ans avant notre ère. Une face de ce menhir prélevé sur un tumulus de la campagne genevoise arbore quatre silhouettes féminines. Selon les archéologues, les figures représenteraient des divinités celtiques liées à la fécondité. La pierre se lit alors comme berceau et comme lieu d'inscription d'une vie qui sans cesse se renouvelle dans des formes foisonnantes.



Daniel Dewar (1976), Grégory Gicquel (1975), *Marble sculpture with snails, taps and body fragments*, 2026. Marbre Rosa Aurora, 300 × 150 × 100 cm. © MAH. Photo : Annik Wetter



Daniel Dewar (1976), Grégory Gicquel (1975), *Nudes n° 7*, 2017. Marbre Rosa Aurora, 120 × 270 × 129 cm. © MAH. Photo : Annik Wetter



Vue de la cour carrée.
© MAH. Photos : Annik Wetter



Daniel Dewar (1976),
Grégory Gicquel (1975)
*Nudes n° 5*, 2017.
Marbre Rosa Aurora,
127 × 200 × 97 cm
© MAH. Photo : Annik Wetter







Daniel Dewar (1976), Grégory Gicquel (1975), *Nudes n° 1*, 2017.
Marbre Rosa Aurora, 120 × 173 × 120 cm. © MAH. Photo : Annik Wetter

*Resembling a cloister, with its lawn, fountain and galleries, the square inner courtyard of the Geneva Museum of Art and History (MAH) houses the institution's collection of stone carvings as well as the terrace of its restaurant. Prehistory and history coexist here with the contemporary leisure of deckchairs featuring Hodler prints. This charming enclave, suspended between eras, where everything seems to hover close to the ground and a sense of languor, harmonises perfectly with the seven Rosa Aurora marble sculptures by the Franco-British duo Daniel Dewar & Grégory Gicquel, whose overflowing flesh appears to flow into the grass. 'La Chair et le Siphon' is precisely the title of this 'intervention'—as the MAH calls it—which comprises five works dating from 2017 to 2022 and two new commissions produced especially for the occasion.*

*Geneva residents will recognise variations on works seen at the 2020 Sculpture Garden open-air biennial. There, Dewar & Gicquel exhibited a diver's fin with a silky surface emerging from a hammered plinth, the legs of a recumbent figure, and a washbasin trapped within a block of stone. The new sculptures, each weighing several tonnes, straddle the line between decorative slip-cast compositions and Rodin-style non finito works, creating geological or coral-like landscapes of striking morbid sensuality. Undulating concretions resembling breasts are crowned with large snail shells, whilst a garden tap seems capable of extracting fluids from this flesh, whose hues range from cream to salmon or sandy pink, and which is streaked with black veins. Far removed from the tranquil grandeur extolled by Winckelmann, the duo explores a more convulsive relationship with matter and sensation, situated between birth and petrification, shaped by consumer society, at the crossroads of the Baroque and Surrealism.*

*Through their recurring use of traditional craft techniques —woodcarving, embroidery, silk painting, etc.—Dewar & Gicquel have, for two decades, positioned themselves at odds with the technological world, from which they extract artefacts to restore them to the realm of human labour. This process of de-alienation takes on a metaphysical dimension in their treatment of marble, a material so traditional and inert. In this mutable and carnal minerality, one recognises the Aristotelian idea of 'matter in potential' from which all things emerge. But it is also the creative act itself that is called into question. Faced with the avalanche of surreal, artificially generated images produced by the demiurge MidJourney, the duo adopt the stance of humble artisan-gods, whilst celebrating the autopoietic power of matter.*
*The morphogenesis of molluscs' helical structures embodies this intersection. This mineral tissue, already almost fossilised, yet still growing thanks to the action of a soft tissue that produces it in layers of secretions, seems to generate and sustain itself within the sculptural system through the multiple nourishing breasts and the careful maintenance of sanitary fixtures: washbasins, toilets and bidets, which recur from one work to the next.*

*The seven sculptures stand alongside another megalith in the courtyard, known as the 'Pierre-aux-Dames', the forerunner of the museum's lapidary collection, dating from 4,500 years before our era. One face of this menhir, excavated from a burial mound in the Geneva countryside, bears four female figures. According to archaeologists, the figures are thought to represent Celtic deities associated with fertility. The stone can thus be interpreted as a cradle and a place where life is inscribed, constantly renewing itself in a profusion of forms.*

**Daniel Dewar & Grégory Gicquel,**
**« La Chair et le Siphon »,**
**dans le cadre des interventions d'art et d'architecture /**
***as part of art and architecture projects***
**PlasMAH, musée d'Art et d'Histoire, Genève**



Klodin Erb, *Der Aufstand der Steinerinnen* (de la série *venusinfurs*), 2022/23 (détail).
Courtesy de l'artiste et de la Galerie Uns Melle. Photo: Studio Saghrouchni

# CENTRE CULTUREL SUISSE PARIS

| | | |
|---|---|---|
| EXPOSITIONS | ENTRÉE LIBRE | MAR–DIM, 14:00–19:00 |
| 19.09–24.12 | KLODIN ERB | *LE GRAND DRAME* |
| 19.09–01.11 | MONIKA EMMANUELLE KAZI | *TERRAIN MEUBLE* |
| 07.11–24.12 | CHRIS LOVASOA KAUFFMANN | *MAMMOTH STEPS* |
| CENTRE CULTUREL SUISSE. PARIS | | 32 RUE DES FRANCS-BOURGEOIS 75003 PARIS |
| PROGRAMME | WWW.CCSPARIS.COM | |

EXPOSITION · SPECTACLE · CONCERT · CONFÉRENCE · BUVETTE · LIBRAIRIE

# 20–24 OCTOBER 2026
# PREVIEW: 19 OCTOBER










187–189 QUAI DE VALMY, PARIS 10e

PARISINTERNATIONALE.COM

# PIERRE HUYGHE



Vue de l'exposition / *Exhibition view* Pierre Huyghe, Fondation Beyeler, Riehen/Bâle

**par / *by* Guillaume Lasserrre**

Pour sa première exposition personnelle dans un musée suisse, Pierre Huyghe réunit des créations inédites et des pièces majeures de ces dernières années pour mieux transformer les huit salles de la Fondation Beyeler en autant de seuils respirant à l'unisson. Si la traversée est exigeante, elle est aussi d'une grande cohérence.

On pourrait reprocher au titre de l'exposition de ne rien annoncer de ce qui attend le visiteur. Mais nommer l'artiste plutôt qu'un concept, c'est refuser de refermer par avance ce que l'accrochage veut précisément laisser ouvert. Car ce que Mouna Mekouar et Anne Stenne ont construit ici tient moins de la rétrospective que d'un organisme à part entière, pensé spécifiquement pour l'architecture de Renzo Piano et pour ce que Pierre Huyghe nomme lui-même un *soulscape*, un paysage mental traversé de temporalités, de voix et de subjectivités multiples, un monde intérieur et vivant conçu comme un organisme sensible. Le mot n'est pas galvaudé en effet. D'une salle à l'autre, rien n'est jamais tout à fait clos ni tout à fait ouvert. *Liminals* (2025), figure sans visage cherchant à exister hors du temps, donne le mot d'ordre d'un parcours.

La grande réussite de cette exposition tient à un geste simple : faire du bâtiment lui-même la première matière de l'œuvre. *Timekeeper* (2026) creuse les couches de peinture accumulées par les expositions passées de la Fondation, mettant littéralement au jour une archéologie de cimaises que les visiteurs, en marchant, dispersent ensuite dans l'espace environnant. Le geste rejoint celui, plus ancien, de *Sans titre* (2014), tapis extrait du musée Ludwig de Cologne qui enregistre le passage répété des corps, tandis qu'*Umwelt* (2011) laisse une colonie de fourmis tracer ses propres chemins sur le mur, indifférente à notre présence. Trois œuvres, trois échelles de temps, celle d'une exposition, celle d'une institution et celle d'une espèce, superposées sans hiérarchie dans les deux premières salles. Peu d'artistes savent avec une telle économie de moyens faire d'un musée un organisme vivant plutôt qu'un simple contenant. Pierre Huyghe y parvient sans emphase, presque en passant.

### Un champ respiratoire commun

Le cœur de l'exposition se trouve dans la salle 5, où *Apnea* (2026), aquarium abritant un poumon en silicone, organe artificiel qui se love sous l'eau et respire au rythme humain, envoie air, son et vibrations à travers des ouvertures percées dans les murs, jusqu'à désynchroniser peu à peu l'ensemble du parcours. C'est un dispositif d'une intelligence remarquable, *Alchimia* (2026), figure vermiforme évoquant un ancêtre larvaire de l'inconscient, murmure et faiblit selon le souffle de son voisin invisible, tandis que les couleurs de *L'Hésitant* (2026), rail suspendu qui glisse au plafond entre les salles, répondent en écho à celles du sol. En traversant ces salles où plus rien n'est tout à fait immobile, on pense à ce que Huyghe cherchait déjà dans le compost fertile de la DOCUMENTA (13) à Cassel en 2012 ou dans l'aquarium immergé de Münster en 2017 : non pas des œuvres disposées dans un espace, mais un espace lui-même devenu processus, capable de continuer sans le regard du visiteur.

*Camata* (2024), robots apprenants qui accomplissent un rituel obscur autour d'un squelette découvert dans le désert d'Atacama, et *Idiom* (2024-en cours), masque doré qui génère en temps réel un langage inédit à partir de signaux imperceptibles captés sur un porteur silencieux, prolongent cette même intuition sous une forme plus spéculative encore. Ce que ces œuvres partagent, au-delà de leur appareillage technique impressionnant, c'est un refus obstiné de trancher entre cérémonie, expérience scientifique et émergence d'une conscience nouvelle, une hésitation assumée jusqu'au vertige, qui doit beaucoup à la fréquentation par l'artiste de chercheurs de l'Université de Kyoto travaillant sur la reconstruction d'images mentales à partir de l'activité cérébrale, pour *Adversary* (2026). Le grand portail qui en résulte, fermé et pourtant habité d'un bas-relief différent selon l'angle et la lumière, résume assez bien ce que toute l'exposition cherche à faire vivre : un seuil qui ne débouche jamais tout à fait, et c'est très bien ainsi.

On a pu reprocher au parcours son hermétisme, la sobriété du livret d'exposition ne suffisant pas toujours, selon certains visiteurs, à guider une expérience aussi dense. Si le reproche n'est pas dénué de fondement, il faut sans doute l'entendre comme le prix assumé d'une œuvre qui refuse par principe la pédagogie explicative. Depuis plus de vingt ans, Pierre Huyghe construit des expositions comme des fictions spéculatives dans lesquelles le visiteur traverse des zones à la frontière de sa propre conscience, plutôt que comme des démonstrations, cherchant moins à instruire qu'à faire éprouver la continuité fragile entre le vivant, l'inerte et l'artificiel. Face au *Human Mask* (2014), ce singe portant un masque humain dans un restaurant vide de la zone d'exclusion de Fukushima, ou face à la présence silencieuse de *La Sorcière* (1941) de Max Ernst convoquée un peu plus loin pour dialoguer avec les figures hybrides de l'artiste, on comprend que le trouble ressenti n'est pas un accident de communication mais la matière même du travail. L'exposition demande du temps, de la patience, et sans doute plusieurs visites, mais c'est aussi l'une des propositions les plus rigoureusement pensées que la Fondation Beyeler ait offertes ces dernières années à l'art le plus contemporain qui soit.



*For his first solo exhibition in a Swiss museum, Pierre Huyghe brings together previously unseen works and major pieces from recent years to transform the eight galleries of the Beyeler Foundation into eight thresholds breathing in unison. Whilst the journey through the exhibition is demanding, it is also highly coherent.*

*One might criticise the exhibition's title for giving no indication of what awaits the visitor. But to name the artist rather than a concept is to refuse to pre-emptively close off what the exhibition layout specifically seeks to leave open. For what Mouna Mekouar and Anne Stenne have constructed here is less a retrospective than an organism in its own right, conceived specifically for Renzo Piano's architecture and for what Pierre Huyghe himself calls a* soulscape*—a mental landscape traversed by multiple temporalities, voices and subjectivities, an inner, living world conceived as a sentient organism. The term is by no means overused. From one room to the next, nothing is ever quite closed off nor quite open.* Liminals *(2025), a faceless figure seeking to exist outside of time, sets the tone for the journey.*

*The great success of this exhibition lies in a simple gesture: making the building itself the primary material of the work.* Timekeeper *(2026) chisels away at the layers of paint accumulated by the Foundation's past exhibitions, literally unearthing an archaeology of picture rails which visitors, as they walk, then scatter throughout the surrounding space. This gesture echoes the earlier one in* Untitled *(2014), a carpet taken from the Ludwig Museum in Cologne that records the repeated passage of bodies, whilst* Umwelt *(2011) allows a colony of ants to trace their own paths on the wall, indifferent to our presence. Three works, three timescales—that of an exhibition, that of an institution and that of a species—superimposed without hierarchy in the first two rooms. Few artists know how, with such an economy of means, to transform a museum into a living organism rather than a mere container. Pierre Huyghe achieves this without fanfare, almost in passing.*

### A shared breathing space

*The heart of the exhibition lies in Gallery 5, where* Apnea *(2026)—an aquarium housing a silicone lung, an artificial organ that curls up underwater and breathes at a human rhythm—sends air, sound and vibrations through openings in the walls, gradually desynchronising the entire exhibition route. It is a remarkably ingenious installation:* Alchimia *(2026), a worm-like figure evoking a larval ancestor of the unconscious, murmurs and fades in response to the breath of its invisible neighbour, whilst the colours of* L'Hésitant *(2026)—a suspended rail gliding along the ceiling between the rooms—echo those of the floor. As one passes through these rooms where nothing remains entirely still, one is reminded of what Huyghe was already exploring in the fertile compost of documenta (13) in Kassel in 2012 or in the submerged aquarium in Münster in 2017: not works arranged within a space, but a space that has itself become a process, capable of continuing without the visitor's gaze.*



Pierre Huyghe, *Human Mask*, 2014.
Film, color, sound, 19 min. Collection Maja Hoffmann / Luma Foundation.
© Pierre Huyghe, represented by ProLitteris (CH) / ADAGP (FR)



Pierre Huyghe, *Camata*, 2024.
Photo, robotique basée sur l'apprentissage automatique, film autonome, montage en temps réel, son, capteurs / *Robotics driven by machine learning, self-directed film, edited in real time, sound, sensors*. Collection Maja Hoffmann / Luma Foundation.
© Pierre Huyghe, represented by ProLitteris (CH) / ADAGP (FR)

Camata *(2024), learning robots that perform an obscure ritual around a skeleton discovered in the Atacama Desert, and* Idiom *(2024–ongoing), a golden mask that generates a novel language in real time from imperceptible signals picked up from a silent wearer, extend this same intuition in an even more speculative form. What these works share, beyond their impressive technical apparatus, is a stubborn refusal to draw a line between ceremony, scientific experiment and the emergence of a new consciousness—a hesitation embraced to the point of vertigo, which owes much to the artist's collaboration with researchers at Kyoto University working on the reconstruction of mental images from brain activity, for* Adversary *(2026). The resulting large portal—closed, yet featuring a bas-relief that appears different depending on the angle and the light—summarises quite well what the entire exhibition seeks to bring to life: a threshold that never quite leads anywhere, and that is quite right.*

*The exhibition has been criticised for its obscurity; according to some visitors, the brevity of the exhibition booklet is not always sufficient to guide such a dense experience. Whilst this criticism is not without merit, it should no doubt be seen as the accepted price of a body of work that, as a matter of principle, rejects explanatory pedagogy. For over twenty years, Pierre Huyghe has been constructing exhibitions as speculative fictions in which the visitor traverses zones on the fringes of their own consciousness, rather than as demonstrations, seeking less to instruct than to convey the fragile continuity between the living, the inert and the artificial. Standing before* Human Mask *(2014), this monkey wearing a human mask in an empty restaurant within the Fukushima exclusion zone, or when confronted with the silent presence of Max Ernst's* La Sorcière *(1941), brought in a little further on to engage in dialogue with the artist's hybrid figures, one realises that the unease felt is not a communication mishap but the very substance of the work. The exhibition requires time, patience and, no doubt, several visits, but it is also one of the most rigorously conceived programmes that the Beyeler Foundation has offered in recent years to the most contemporary art imaginable.*

**Pierre Huyghe, Fondation Beyeler, Riehen/Bâle, commissariat / *curated by* : Mouna Mekouar et Anne Stenne, 24.05 – 13.09.2026.**

# CAO FEI



Cao Fei, *Asia One*, 2018.
Étagères métalliques, clôture grillagée jaune, chaises rouges et affiches / *metal shelves, a yellow chain-link fence, red chairs, and posters*. Courtesy of the artist, Vitamin Creative Space, and Sprüth Magers ; Asia One commandé par le / *commissioned by the* Solomon R. Guggenheim Museum, New York, für the Robert H.N. Ho Family Foundation Chines Art Initiative. Photo : Samuel Bramley

**par / *by* Guillaume Lasserrre**

Au Kunstmuseum de Bâle, « Testimonies to the Near Future » déploie trente ans de l'œuvre de Cao Fei sur les quatre niveaux d'un immeuble fictif. L'artiste chinoise y interroge le travail, le jeu et le virtuel, mais l'habillage ludique de l'exposition finit par émousser ce qu'elle donne pourtant à voir.

Le Kunstmuseum de Bâle a choisi, pour la première grande rétrospective suisse consacrée à Cao Fei, qui constitue aussi la plus grande exposition monographique de l'artiste en Europe à ce jour, un dispositif inhabituel : une *City Map* qui transforme les galeries du bâtiment d'art contemporain du musée bâlois en un paysage urbain immersif et futuriste, et métamorphose le parcours d'exposition en plan d'un immeuble imaginaire occupant la totalité des quatre niveaux, reliés par une cage d'ascenseur dessinée comme une colonne vertébrale, des salles numérotées comme les niveaux d'un jeu vidéo, des cœurs de vie affichés en haut du plan comme sur une plateforme arcade. Pour une artiste dont l'œuvre s'est construite, depuis plus de vingt-cinq ans, sur les porosités entre travail réel et monde virtuel, entre Guangzhou et *Second Life*, ce choix questionne d'emblée : célèbre-t-on ici une œuvre qui interroge la fabrique des rêves ou la conforte-t-on en la mettant en scène avec les mêmes codes qu'elle prétend disséquer ?

Le rez-de-chaussée (« Level 01, The Street & The Park ») ouvre sur les premières vidéos de l'artiste, tournées à Guangzhou tout au début des années 2000, et qui donnent à voir une série hip-hop qui saisit, de Guangzhou à Fukuoka, en passant par New York, puis Hongkong et Shanghai en 2024-2025, des habitants improvisant quelques pas de danse dans l'espace public. Importer un langage corporel mondialisé dans des contextes locaux très différents, sans commentaire ni ironie appuyée : le geste est simple, presque naïf, et c'est là sa force. On y trouve déjà ce qui fera la marque de Cao Fei, à savoir, une attention aux corps ordinaires pris dans des flux qui les dépassent : le capitalisme, la mondialisation et l'image de soi.

Le niveau suivant, consacré aux usines, est sans doute le plus fort de la visite. *Whose Utopia* (2006), commande du Siemens Art Program, montre des ouvrières et ouvriers d'une usine d'ampoules électriques du Guangdong glisser, entre deux gestes de chaîne de montage, dans des fantasmes chorégraphiques d'où émergent une ballerine en tutu au milieu des machines ou un guitariste solitaire sur fond de tôle industrielle. Le film ne s'attarde pas sur la dénonciation des conditions de travail. Il s'intéresse à ce qui résiste en chacun d'eux, à l'imaginaire comme ultime espace de propriété privée. *Asia One* (2018), tourné douze ans plus tard dans un centre logistique quasi automatisé pour la Fondation Robert H. N. Ho via le Guggenheim, referme la boucle avec une inquiétude supplémentaire puisque les ouvrières n'y sont déjà plus tout à fait nécessaires, et le film le sait.

C'est au niveau supérieur, consacré au jeu et au bureau, que l'exposition bascule vers ce qui constitue son point aveugle. *RMB City* (2007-2011), la ville virtuelle que Cao Fei bâtit dans *Second Life* sous l'avatar de China Tracy, reste dans son concept un geste pionnier. Une décennie avant l'emballement du métavers, l'artiste y avait déjà tout dit de la vacuité spéculative de ces territoires numériques. Mais les œuvres plus récentes qui prolongent ce geste, de *Duotopia* (2022-2024), commande de Meta City, à *Screen Autobiography* (2023), commandée par la Fondation Prada, donnent le sentiment d'une œuvre absorbée par les industries mêmes qu'elle avait vocation à interroger. Que Cao Fei continue de scruter nos existences dédoublées par l'écran, soit, mais qu'elle le fasse aujourd'hui sur commande des plateformes et des maisons de luxe qui vendent précisément ces existences dédoublées en est une autre, et l'exposition ne s'y attarde pas. *Isle of Instability* (2020-2023), qui trône au dernier niveau sous le mécénat d'Audemars Piguet, referme la visite sur une note de recueillement méditatif qui tranche, et pas nécessairement pour le mieux, avec l'énergie documentaire du rez-de-chaussée.

Le dernier niveau, « The Shelter », fait aussi office d'archive. On y projette les tout premiers films de l'artiste, *The Little Spark* (1995), aux côtés d'entretiens historiques. Si le geste curatorial de montrer le travail avant la reconnaissance, avant les commandes, est honnête, il fonctionne aussi, qu'on le veuille ou non, comme une garantie d'authenticité apposée après coup sur une trajectoire qui a, depuis, beaucoup changé de nature.

Reste une réussite incontestable : la cohérence du regard porté depuis un quart de siècle sur le travail et ses doubles fictionnels, qu'il s'agisse du travail réel de l'usine, du travail joué, du hip-hop de rue ou de celui, rêvé, de l'avatar. Peu d'artistes de sa génération auront maintenu, sur une aussi longue durée, une telle continuité de sujet. La carte proposée par le Kunstmuseum de Bâle a le mérite de rendre cette continuité lisible, presque ludique, à un public qui n'a pas suivi l'œuvre en train de se faire. Elle a aussi le défaut, en habillant l'exposition des codes du jeu vidéo, de désamorcer par avance toute lecture inquiète de ce que ces œuvres, mises bout à bout, racontent : une artiste qui documentait les rêves des ouvrières d'usine en vient à vendre, avec le même vocabulaire visuel, les rêves d'horlogers de luxe. On peut visiter l'exposition un thé glacé à la main, assis sur les banquettes du skatepark reconstitué, comme le suggère le dépliant du musée ; on en ressort néanmoins avec l'impression d'avoir traversé, plutôt que vu, l'histoire d'une œuvre rattrapée par son propre succès.



*At the Kunstmuseum Basel, 'Testimonies to the Near Future' presents thirty years of Cao Fei's work across the four floors of a fictional building. The Chinese artist explores the themes of work, play and the virtual, but the exhibition's playful presentation ultimately detracts from what it actually has to offer.*

*For the first major Swiss retrospective dedicated to Cao Fei —which is also the artist's largest solo exhibition in Europe to date— the Kunstmuseum Basel has opted for an unusual layout: a* City Map *that transforms the galleries of the museum's contemporary art wing into an immersive, futuristic urban landscape, and transforms the exhibition route into a floor plan of an imaginary building spanning all four levels, connected by a lift shaft designed like a spine, with rooms numbered like the levels in a video game, and health bars displayed at the top of the plan as on an arcade platform. For an artist whose work has, for over twenty-five years, been built upon the porous boundaries between the real world and the virtual, between Guangzhou and* Second Life, *this choice immediately raises a question: are we here celebrating a work that questions the fabric of dreams, or are we reinforcing it by presenting it using the very same codes it purports to dissect?*

*The ground floor ('Level 01, The Street & The Park") opens with the artist's earliest videos, filmed in Guangzhou in the very early 2000s, which showcase a hip-hop series capturing residents—from Guangzhou to Fukuoka, via New York, then Hong Kong and Shanghai in 2024–2025—improvising a few dance steps in public spaces. Introducing a globalised body language into very different local contexts, without commentary or overt irony: the gesture is simple, almost naïve, and therein lies its strength. We can already see here what would become Cao Fei's hallmark, namely an attention to ordinary bodies caught up in forces beyond their control: capitalism, globalisation and self-image.*

*The next section, devoted to factories, is undoubtedly the highlight of the exhibition.* Whose Utopia *(2006), commissioned by the Siemens Art Programme, shows workers at a lightbulb factory in Guangdong slipping, between tasks on the assembly line, into choreographed fantasies from which emerge a ballerina in a tutu amidst the machinery or a solitary guitarist against a backdrop of industrial sheet metal. The film does not dwell on denouncing working conditions. It focuses on what endures within each of them: the imagination as the ultimate space of private ownership.* Asia One *(2018), shot twelve years later in a quasi-automated logistics centre for the Robert H. N. Ho Foundation via the Guggenheim, brings the circle full circle with an added sense of unease, as the female workers are no longer entirely necessary there—and the film is well aware of this.*

*It is on the upper level, dedicated to gaming and the office, that the exhibition shifts towards what constitutes its blind spot.* RMB City *(2007–2011), the virtual city that Cao Fei built in* Second Life *under the avatar China Tracy, remains, in concept, a pioneering gesture. A decade before the metaverse craze took off, the artist had already said everything there was to say about the speculative emptiness of these digital territories. But the more recent works that extend this gesture—from* Duotopia *(2022–2024), commissioned by Meta City, to* Screen Autobiography *(2023), commissioned by the Prada Foundation—give the impression of a body of work absorbed by the very industries it was intended to question. That Cao Fei continues to scrutinise our screen-split existences is one thing; but that she now does so on commission from the very platforms and luxury brands that sell precisely these screen-split existences is quite another, and the exhibition does not dwell on this.* Isle of Instability *(2020–2023), which takes centre stage on the top floor under the patronage of Audemars Piguet, brings the visit to a close on a note of meditative contemplation that contrasts—and not necessarily for the better—with the documentary energy of the ground floor.*

*The top floor, 'The Shelter', also serves as an archive. The artist's very first films,* The Little Spark *(1995), are screened there alongside historical interviews. Whilst the curatorial decision to show the work prior to recognition, prior to commissions, is honest, it also functions—whether one likes it or not—as a stamp of authenticity applied retrospectively to a trajectory that has, since then, changed significantly in nature.*

*What remains is an undeniable achievement: the consistency of the perspective maintained over a quarter of a century on the work and its fictional counterparts, whether it be the real work of the factory, the performed labour, street hip-hop or the imagined labour of the avatar. Few artists of her generation will have maintained such thematic continuity over such a long period. The exhibition programme presented by the Kunstmuseum Basel has the merit of making this continuity clear—almost playful— to an audience that has not followed the work as it was taking shape. It also has the drawback, by framing the exhibition in the language of video games, of defusing in advance any critical interpretation of what these works, taken together, reveal: an artist who documented the dreams of female factory workers ends up selling, using the same visual vocabulary, the dreams of luxury watchmakers. You can visit the exhibition with an iced tea in hand, sitting on the benches of the reconstructed skatepark, as the museum leaflet suggests; nevertheless, you come away with the impression of having walked through, rather than seen, the story of a body of work overtaken by its own success.*

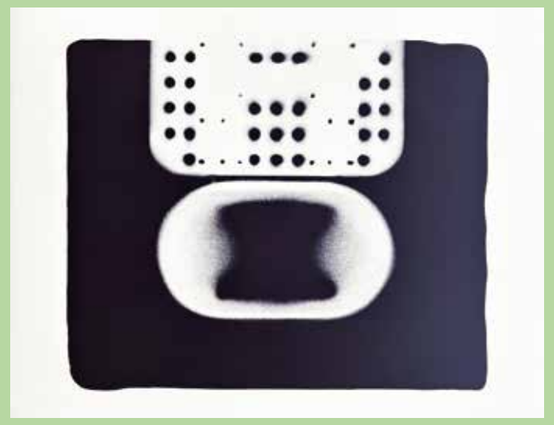


Cao Fei, *The Factories* (avec / *with 11.11*, 2018 ; *Asia One*, 2018 ; *Whose Utopia*, 2006). Courtesy of the artist, Vitamin Creative Space, and Sprüth Magers ;
Asia One commandé par le / *commissioned by the* Solomon R. Guggenheim Museum, New York, für the Robert H.N. Ho Family Foundation Chines Art Initiative.
Photo : Samuel Bramley

**Cao Fei, « Testimonies to the Near Future »**
**Kunstmuseum Basel, 30.05 – 11.10.2026**
**Commissariat / *curated by* : Stephanie Seidel, Philipp Selzer, Alice Wilke**

# DELPHINE REIST

par / *by* Sarah Ihler-Meyer



Delphine Reist, *Fatigue I*, 2026.
Lithographie / *Lithography*, Velin de Rives, 60 × 78 cm,
URDLA imprimeur & éditeur.

Dans la division du travail, le « sale boulot » désigne les tâches dites « subalternes », liées à l'intendance, au soin et au nettoyage. Plus précisément, il renvoie au travail reproductif, celui qui maintient les êtres humains en vie et renouvelle leur force de travail. Soit le pilier invisible du capitalisme patriarcal, en dessous du seuil de conscience des classes dominantes qui s'en déchargent sur les groupes dominés, au nombre desquels les femmes figurent en bonne place[1]. De quoi intéresser Delphine Reist. C'est que son œuvre dévoile, avec humour, l'inconscient de nos chaînes de production et de consommation.

À commencer par leur automatisation, avec des outils et des objets (caddies, bidons d'essence, chaises de bureau, perceuses…) que l'artiste fait s'animer tout seuls, sans intentionnalité apparente, afin de pointer une rationalité économique devenue sa propre fin. Ou plutôt, une pseudo-rationalité subordonnée à l'efficacité et à la croissance sans que le « pour qui ? » et le « pour quoi ? » ne soient plus posés. En d'autres termes, des processus productifs qui tournent à vide — sauf pour leurs bénéficiaires — et qui sont donc reconduits par le travail reproductif. Lequel, sous sa déclinaison domestique, est le plus souvent non reconnu comme tel, c'est-à-dire non rémunéré. Aussi, nul hasard si Delphine Reist sort des balais, serpillères, cabas et planches à repasser de leurs placards. À l'URDLA, où elle était en résidence ces derniers mois, ces choses habituellement hors du champ de vision sont au centre de l'attention. On déambule ici entre les restes et traces d'activités ménagères. Une *Serpillère* (2024) dans un coin, un *Balai* (2026) au milieu du passage, un seau dont l'eau ne cesse de couler telle une fontaine de Javel (*Nettoyage*, 2013). Plus loin, des filets de courses évoquant des t-shirts élimés sont nonchalamment posés sur des chaises ou carrément suspendus aux poutres du bâtiment (*Cabas sur chaise I* et *II*, 2026). Ceci, tandis que deux tasses de café posées sur des tabourets tournent tranquillement sur elles-mêmes, comme oubliées par les préposées au ménage qui auraient jeté l'éponge (*Tasses et tabourets peints*, 2024). Pour certains en bronze ou couverts de cire, ces objets liés à des travaux « non nobles » affirment leur présence sans la moindre gêne.

Bien au contraire, ils s'imposent au regard et se rebiffent contre leur invisibilisation. Ainsi de planches à repasser qui apparaissent tels des spectres dans deux lithographies. Pour des raisons techniques, chacune d'elles est divisée en deux parties qui se font la métaphore d'un corps articulé et lessivé (*Fatigue I* et *II*, 2026). L'une, tel un gisant, est accrochée à l'horizontale alors que sa forme apparaît en blanc sur fond noir, évoquant une radiographie ou le négatif d'une photo. L'autre, plus remontée, se dresse à la verticale comme un petit fantôme aux bras levés, en blanc et noir sur fond brun. Leurs acolytes, les fers à vapeur, ne sont pas loin. Quatre lithographies montrent leurs semelles respectives, en jaune-vert pâle sur fond blanc, comme autant de variations de motifs autour d'une même fonction. Variations qui ne se justifient que par le système de signes — celui de la marchandise — dont ils font partie, où la valeur est d'échange davantage que d'usage. C'est là un jeu de différences formelles pour lesquelles la fonction n'est guère plus qu'un prétexte[2]. En témoignent les infinies déclinaisons de couleurs et d'odeurs des paquets de gel douche qui dégoulinent depuis le haut des cimaises de l'URDLA (*Douches*, 2026). Ce sont là des gammes bien genrées, bleu pour les garçons, rose pour les filles, comme l'est le travail domestique au cœur de cette exposition.

Car oui, dans le vieux monde qui est encore le nôtre, les femmes ont deux rôles principaux. Être les trophées de ces messieurs, telles des peaux de bêtes traquées et clouées aux murs, comme le suggère l'empreinte écarlate d'un manteau en fourrure rouleau-compressé sur du papier blanc, évoquant une chevelure aussi bien qu'un sexe féminin (*Manteau court rouge*, 2024). Ou alors, nettoyer, astiquer et préparer les repas à la maison. Mais aussi, donner de l'amour et surtout rester propres. En somme, tenir le foyer tout en se contenant, bien aidées pour cela par les fabricants de serviettes hygiéniques et de couches antifuite, qui ont décidé avec Delphine Reist de se lâcher pour de bon. En effet, directement collées sur une cimaise de l'URDLA, elles composent une sorte de papier peint au motif d'utérus électrisés, faisant rayonner autour d'eux les gouttes de leur exaspération et de leurs désirs cadenassés. Ici, comme le dit l'expression « faire du sale », on se donne à fond et sans complexe. Intitulée *U comme usine* (2025), cette pièce déjantée rappelle une réalité par trop méconnue : le travail domestique est la pierre angulaire des chaînes productives tout autant que leur point aveugle.

Angle mort qui est aussi, parmi d'autres, celui de la 18e Biennale de Lyon, pourtant axée sur l'économie. Par chance, cette exposition de Delphine Reist fait partie de son programme off. Une « Résonance » qui tombe à pic.

1 Silvia Federici, *Capitalisme patriarcal*, Paris, La Fabrique, 2019.
2 Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972.



*In the division of labour, 'dirty work' refers to so-called 'subordinate' tasks related to housekeeping, care and cleaning. More specifically, it refers to reproductive labour—the work that sustains human life and renews people's labour power. It is, in short, the invisible pillar of patriarchal capitalism, lying beneath the threshold of awareness of the ruling classes, who offload it onto dominated groups, amongst whom women feature prominently*[1]*. This is a subject that interests Delphine Reist. For her work humorously lays bare the unconscious aspects of our production and consumption chains.*

*Starting with their automation, using tools and objects (shopping trolleys, petrol cans, office chairs, drills…) which the artist brings to life of their own accord, without any apparent intention, in order to highlight an economic rationality that has become an end in itself. Or rather, a pseudo-rationality subordinated to efficiency and growth, without the questions 'for whom?' and 'for what?' ever being asked. In other words, production processes that run on empty—except for their beneficiaries—and are therefore sustained by reproductive labour. This labour, in its domestic form, is most often not recognised as such—that is to say, it goes unpaid. It is therefore no coincidence that Delphine Reist brings brooms, mops, shopping bags and ironing boards out of their cupboards. At the URDLA, where she has been in residence over the past few months, these objects, usually out of sight, take centre stage. Here, one wanders amongst the remnants and traces of domestic activities. A* Mop *(2024) in a corner, a* Broom *(2026) in the middle of the passageway, a bucket from which water flows ceaselessly like a fountain of bleach (*Cleaning, *2013). Further on, shopping bags reminiscent of threadbare T-shirts are casually draped over chairs or simply hung from the building's beams (*Shopping Bags on a Chair I and II, *2026). Meanwhile, two cups of coffee resting on stools spin quietly round and round, as if forgotten by the cleaning staff who have thrown in the towel (*Painted Cups and Stools, *2024). Some made of bronze or coated in wax, these objects associated with 'menial' tasks assert their presence without the slightest embarrassment.*

*On the contrary, they command the viewer's attention and rebel against being rendered invisible. Such is the case with the ironing boards that appear like spectres in two lithographs. For technical reasons, each is divided into two parts, serving as a metaphor for an articulated and exhausted body (*Fatigue I and II, *2026). One, like a recumbent effigy, is hung horizontally, its form appearing in white against a black background, evoking an X-ray or the negative of a photograph. The other, raised higher, stands vertically like a small ghost with raised arms, in black and white against a brown background. Their counterparts, the steam irons, are not far away. Four lithographs show their respective soles, in pale yellow-green on a white background, like so many variations on a theme centred on a single function. These variations are justified solely by the system of signs—that of the commodity—of which they form part, where value lies in exchange rather than in use. This is a play on formal differences for which function is little more than a pretext*[2]*. This is evidenced by the endless variations in colour and scent of the shower gel packets dripping from the top of the picture rails at the URDLA (*Douches, *2026). These are distinctly gendered ranges—blue for boys, pink for girls —just as domestic labour is at the heart of this exhibition.*

*For indeed, in the old world that is still ours, women have two main roles. To be the trophies of these gentlemen, like the skins of hunted beasts nailed to the walls, as suggested by the scarlet imprint of a fur coat flattened onto white paper, evoking both a head of hair and a female sex organ (*M Short Red Coat, *2024). Or else, to clean, polish and prepare meals at home. But also, to give love and, above all, to stay clean. In short, to run the household whilst keeping themselves in check, ably assisted in this by the manufacturers of sanitary towels and leak-proof nappies, who have decided, alongside Delphine Reist, to let loose for good. Indeed, stuck directly onto a picture rail at the URDLA, they form a sort of wallpaper featuring electrified wombs, radiating around them the droplets of their exasperation and their locked-away desires. Here, as the expression 'getting your hands dirty' suggests, they are giving it their all without any inhibitions. Entitled* U comme usine *(2025), this off-the-wall piece highlights an all too little-known reality: domestic labour is the cornerstone of production chains just as much as it is their blind spot.*

*A blind spot which is also, amongst others, that of the 18th Lyon Biennale, despite its focus on the economy. Fortunately, this exhibition by Delphine Reist forms part of its 'off' programme. A 'Résonance' that comes at just the right time.*



Vue de l'exposition / *Exhibition view*
Delphine Reist, « Faire le sale », 19.09 – 19.12.2026, URDLA. © Cécile Cayon

**Delphine Reist, « Faire le sale »**
**URDLA, Villeurbanne**
**19.09 – 19.12.2026**

1 Silvia Federici, *Patriarchal Capitalism*, Paris, La Fabrique, 2019.
2 Jean Baudrillard, *Towards a Critique of the Political Economy of the Sign*, Paris, Gallimard, 1972.

# MOHAMED BOUROUISSA



Mohamed Bourouissa, *Noubia*, 2025.

**par / *by* Guillaume Lasserrre**

Le Migros Museum für Gegenwartskunst à Zurich offre à Mohamed Bourouissa sa première exposition monographique en Suisse et celle-ci fait la part belle à sa tante, Noubia, ancienne travailleuse du sexe entre l'Algérie et l'Allemagne. Après les jeunes de banlieue et les patients de Blida, ce sont des femmes que l'artiste met enfin au centre. « Pour Noubia » puise dans les archives intimes pour renaître sous le filtre de l'intelligence artificielle.

Le parcours zurichois, seconde étape d'une exposition conçue par Oriane Durand pour le Marta Herford[1] avant d'être reprise et augmentée sous l'égide de Yasmin Naderi Afschar, codirectrice du Migros Museum, reconduit une géographie déjà connue de l'œuvre de Mohamed Bourouissa. À Blida, la série éponyme (2007-2008) réalisée au sein même de la clinique où, de 1953 à 1956, le psychiatre et penseur anticolonial martiniquais Frantz Fanon a exercé en tant que médecin-chef de la cinquième division de l'hôpital psychiatrique de Blida-Joinville, donne à voir des portraits au format carré construits avec une économie délibérée de l'information biographique et une intimité qui ne cède jamais à l'exposition complète du sujet. *Le Murmure des fantômes* (2018-2020), structure de bois calquée sur le plan architectural de la clinique, prolonge ce dialogue mémoriel et thérapeutique avec l'héritage de Fanon. En transposant ce plan dans une structure physique, l'artiste matérialise l'architecture de l'enfermement tout en proposant un espace hybride de résilience. La section zurichoise rassemble la nouvelle édition de *Périphérique* et le film *Généalogie de la violence* (2024), deux œuvres qui reconduisent la méthode qui a fait la notoriété de l'artiste depuis 2005, à savoir, la peinture d'histoire — traditionnellement placée au sommet de la hiérarchie des genres et réservée aux récits héroïques et aux élites —, ici détournée et « tordue » pour être au service des figures de banlieue, puis augmentée par l'animation 3D qui dévoile ce que le contrôle policier grave dans la mémoire d'un jeune homme.

C'est à l'étage que l'exposition change véritablement de nature. *Noubia* (2025) prend pour matière l'archive léguée par Noubia Meyer, tante de l'artiste, née comme lui à Blida, avant de rejoindre l'Allemagne où elle a exercé, puis dirigé, une activité dans l'industrie du sexe. À sa mort en 2022, elle confie à son neveu un fonds photographique en lui demandant de le préserver. Bourouissa en tire une installation dans laquelle la voix de Noubia, enregistrée peu de temps avant sa mort, commente sereinement les grandes étapes de sa vie, tandis que des photographies de son archive — animées par intelligence artificielle —, font vaciller les figures entre photographie et cinéma. Le sol de gravier est parsemé de sculptures-*memento mori* — telle la dent surdimensionnée rongée par la carie, symbole du sucre importé dans l'alimentation algérienne lors de la colonisation — qui construisent un dispositif spatial cohérent, où le cheminement du visiteur devient lui-même un geste de recueillement.

Il y a, dans ce geste, un infléchissement assez net. L'œuvre de Bourouissa, de *Périphérique* à *Généalogie de la violence*, s'est construite presque exclusivement autour de figures masculines, des jeunes hommes de cité aux cavaliers de Philadelphie et aux patients de Blida. Les femmes y apparaissaient bien sûr, mais rarement en position de sujet narrant. Le portrait de la tante Nassera dans la série *Blida*, le plus grand du corpus, en est peut-être l'exception la plus significative avant *Noubia*, mais Nassera y reste une présence silencieuse, « veillant » sur la scène plutôt que la racontant elle-même. Avec *Noubia*, c'est bien la voix d'une femme, et non plus seulement son image, qui structure l'œuvre, et une voix de surcroît doublement minorée, par le genre et par un métier resté l'un des plus stigmatisés qui soient. Le déplacement est significatif. Il y a là, dans cette capacité nouvelle chez un artiste approchant la cinquantaine à céder l'autorité narrative plutôt qu'à la garder pour lui, un geste de maturité suffisamment rare pour être souligné.

Le dispositif annonce lui-même sa condition : la voix est reconstituée, les images sont animées par l'intelligence artificielle, et le texte de salle, citant la cinéaste et théoricienne Trinh T. Minh-ha comme cadre théorique légitimant la posture de Bourouissa[2], précise que l'artiste « ne parle pas pour elle » mais « parle à ses côtés ». Par ailleurs, rien dans l'installation ne se donne pour la parole brute et non médiée de Noubia. Une question subsiste cependant, celle, plus générale et finalement insoluble de tout hommage posthume : aucune cause, aussi honnête soit-elle, ne peut faire qu'une morte ait validé la forme que revêt, après elle, sa propre parole. Bourouissa n'échappe pas à cette condition, pas plus qu'aucun cinéaste faisant reparler un disparu ni aucun historien reconstituant un témoignage. Mais c'est précisément la tâche de l'artiste, et non celle du sociologue ou de l'historien, que d'assumer ce risque-là : faire entendre, par-delà la mort, une voix que la société n'a jamais vraiment écoutée, celle de Noubia, et à travers elle celle de toutes les femmes que la même hypocrisie a réduites au silence.

*Noubia* constitue, dans la trajectoire de Bourouissa, un geste singulier et sincère : documenter, pour la première fois à cette échelle, une histoire de la sexualité féminine et de la migration que personne, dans l'historiographie de la prostitution en Algérie coloniale et postcoloniale, n'avait jusqu'ici recueillie du point de vue de celle qui la vivait. Que ce geste garde encore, en creux, la trace d'une médiation qui reste, malgré tout, entre les mains de celui qui choisit et qui monte, n'enlève rien à sa nécessité ni à son authenticité.

**1** Mohamed Bourouissa, « Pour Noubia », Marta Herford, Allemagne, commissariat : Oriane Durand, du 13 septembre 2025 au 18 janvier 2026, https://marta-herford.de/en/ausstellungen/mohamed-bourouissa/

**2** De la même façon que Trinh T. Minh-ha refuse de « parler de » pour « parler à côté » des villageoises qu'elle filme, Bourouissa ne prétendrait pas parler pour Noubia, position d'autorité et de substitution, mais à ses côtés, position d'accompagnement, qui laisse de l'espace à l'altérité du sujet plutôt que de le refermer sur un récit maitrisé.

*The Migros Museum für Gegenwartskunst in Zurich is hosting Mohamed Bourouissa's first solo exhibition in Switzerland, which pays tribute to his aunt, Noubia, a former sex worker who lived between Algeria and Germany. Following on from his portrayals of young people in the suburbs and patients in Blida, the artist is now finally placing women at the centre of his work. 'Pour Noubia' draws on personal archives to be reborn through the lens of artificial intelligence.*

*The Zurich exhibition, the second stage of a show conceived by Oriane Durand for the Marta Herford[1] before being revived and expanded under the direction of Yasmin Naderi Afschar, co-director of the Migros Museum, revisits a familiar geographical landscape within Mohamed Bourouissa's work. In Blida, the eponymous series (2007–2008), produced within the very clinic where, from 1953 to 1956, the Martinican psychiatrist and anti-colonial thinker Frantz Fanon practised as head of the fifth ward at the Blida-Joinville psychiatric hospital, presents square-format portraits constructed with a deliberate economy of biographical detail and an intimacy that never yields to the complete exposure of the subject.* Le Murmure des fantômes *(2018–2020), a wooden structure modelled on the clinic's architectural plan, extends this memorial and therapeutic dialogue with Fanon's legacy. By transposing this plan into a physical structure, the artist materialises the architecture of confinement whilst offering a hybrid space of resilience. The Zurich section brings together the new edition of* Périphérique *and the film* Généalogie de la violence *(2024), two works that continue the method for which the artist has been renowned since 2005, namely, historical painting—traditionally placed at the pinnacle of the hierarchy of genres and reserved for heroic narratives and the elites—here subverted and 'twisted' to serve the figures of the suburbs, then augmented by 3D animation that reveals what police surveillance etches into the memory of a young man.*

*It is upstairs that the exhibition truly changes in character.* Noubia *(2025) draws on the archive bequeathed by Noubia Meyer, the artist's aunt, who, like him, was born in Blida before moving to Germany, where she worked in, and later ran, a business in the sex industry. On her death in 2022, she entrusted her nephew with a collection of photographs, asking him to preserve it. Bourouissa has created an installation from this material in which Noubia's voice —recorded shortly before her death—calmly recounts the major milestones of her life, whilst photographs from her archive —animated by artificial intelligence—cause the figures to waver between photography and film. The gravel floor is strewn with* memento mori *sculptures—such as the oversized tooth ravaged by decay, a symbol of the sugar imported into the Algerian diet during the colonial era—which form a coherent spatial arrangement, where the visitor's journey itself becomes a gesture of contemplation.*

*There is, in this gesture, a fairly marked shift. Bourouissa's work, from* Périphérique *to* Généalogie de la violence, *has been built almost exclusively around male figures, from young men in the housing estates to the horsemen of Philadelphia and the patients of Blida. Women did, of course, appear in these works, but rarely as the narrating subject. The portrait of Aunt Nassera in the* Blida *series—the largest in the body of work—is perhaps the most significant exception prior to* Noubia, *but Nassera remains a silent presence there, 'watching over' the scene rather than narrating it herself. With* Noubia, *it is indeed a woman's voice—and no longer merely her image—that structures the work; a voice, moreover, that is doubly marginalised, by gender and by a profession that remains one of the most stigmatised there is. This shift is significant. Therein lies—in this new capacity of an artist approaching her fifties to relinquish narrative authority rather than retain it for herself—a gesture of maturity rare enough to warrant emphasis.*

*The installation itself reveals its nature: the voice has been reconstructed, the images are animated by artificial intelligence, and the exhibition text—citing the filmmaker and theorist Trinh T. Minh-ha as the theoretical framework legitimising Bourouissa's stance[2]—specifies that the artist 'does not speak for her' but 'speaks alongside her'. Furthermore, nothing in the installation presents itself as Noubia's raw, unmediated voice. One question remains, however: the more general and ultimately insoluble issue inherent in any posthumous tribute. No cause, however honourable, can ensure that a deceased person has endorsed the form taken by their own words after their death. Bourouissa is no exception to this condition, any more than any filmmaker who gives a voice to the deceased or any historian reconstructing a testimony. But it is precisely the artist's task—and not that of the sociologist or historian—to take on this risk: to make heard, beyond death, a voice that society has never truly listened to—that of Noubia—and, through her, that of all the women whom the same hypocrisy has silenced.*

Noubia *constitutes, within Bourouissa's body of work, a singular and sincere gesture: to document, for the first time on this scale, a history of female sexuality and migration that no one, in the historiography of prostitution in colonial and post-colonial Algeria, had hitherto recorded from the perspective of the woman who lived through it. The fact that this gesture still bears, implicitly, the trace of a mediation that remains, despite everything, in the hands of the person who selects and curates, in no way detracts from its necessity or its authenticity.*

**1** Mohamed Bourouissa, 'Pour Noubia', Marta Herford, Germany, curated by Oriane Durand, from 13 September 2025 to 18 January 2026, https://marta-herford.de/en/ausstellungen/mohamed-bourouissa/

**2** Just as Trinh T. Minh-ha refuses to 'speak about' the village women she films in order to 'speak alongside' them, Bourouissa would not claim to speak for Noubia — a position of authority and substitution — but rather alongside her, a position of accompaniment, which leaves space for the subject's otherness rather than confining her to a controlled narrative.



Mohamed Bourouissa, *Lila*, 2024.

Vues de l'exposition / *exhibition views* Mohamed Bourouissa, « Pour Noubia », Migros Museum für Gegenwartskunst, 2026. © Mohamed Bourouissa, ADAGP, 2026. Courtesy of the artist and Mennour, Paris. Photos : Studio Stucky.

**Mohamed Bourouissa, « Pour Noubia », Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich, commissariat / *curated by* : Yasmin Naderi Afschar, codirectrice du / *co-director of the* Migros Museum, responsable des expositions, en collaboration avec / *head of exhibitions, in collaboration with* Mirta Gianocca et / *and* Pauline Herrmann, 13.06 – 06.09.2026.**









Du 9 octobre 2026 au 28 février 2027, le CRAC Alsace présente deux expositions personnelles: Peut-on faire comme si de rien n'était ? de Fabienne Audéoud et Ouija de Michael Van den Abeele.

Les deux expositions sont ouvertes du mercredi au dimanche de 14h à 18h, et le mardi sur réservation. Des visites commentées se font sur rendez-vous les samedis et dimanches à 15h. L'entrée est libre.

Le CRAC Alsace, Centre rhénan d'art contemporain, est situé à Altkirch, en France, au 18 rue du Château. Les futurs, présents et passés du CRAC Alsace sont accessibles sur www.cracalsace.com.



# La Terre

Par Ilan Michel

**Le Voyage à Nantes, Nantes, 04.07 – 06.09.2026**



Théo Mercier, *Fossil Opera*, Le Voyage à Nantes 2026.
© Martin Argyroglo LVAN

Il existe plusieurs manières de voyager : la promenade, l'aventure ou le programme organisé… Cette édition du Voyage à Nantes relève moins de la flânerie que de l'exploration souterraine. Là où Jean Blaise avait misé sur le choc visuel, Sophie Lévy, la directrice qui signe la nouvelle édition de l'événement estival, fait le choix d'œuvres plus subtiles, mais aussi moins visibles dans le paysage urbain.

Pour la première fois, le parcours adopte un thème : la terre. « Nantes n'est pas une ville de l'enracinement. Nantes est une ville indécise et incertaine », raconte Sophie Lévy, avant de conclure dans le dossier de presse que « la ville fuit par toutes ses extrémités ». Pour identifier l'origine de ces fuites, le public devra faire preuve d'attention au risque de voir l'art s'échapper comme le sable entre leurs doigts.

Tête d'affiche de cette édition, *Fossil Opera* de Théo Mercier défraie la chronique. Des monticules de sable de chantier, sculptés en forme de roues et d'ammonites démesurées, dominent la place de l'opéra. La terre a tremblé, bouleversant les strates géologiques. Des voitures cabossées crachotent des airs d'opéra à travers leur autoradio. Bien que l'installation évoque *Oracle* (1962-1965) de Rauschenberg, dont les portières et les conduits de ventilation diffusaient le son des radios locales, elle ne dit rien de l'avenir mais tout du présent. Les récents séismes du Venezuela ou du Japon confèrent à ce collage scénographique une résonance tragique. La nuit, les phares donnent à l'ensemble l'aspect d'une scène de crime, faisceau d'indices exhumés devant un édifice qui pourrait tout autant devenir le temple de la justice. L'artiste a compilé les remarques les plus virulentes circulant sur Instagram : « Une belle arnaque de la gauche écolo… à vomir », « ça ne vaut pas l'ère de l'art gothique et nos belles cathédrales », ou encore « une immondice maçonnique, abject[e], à votre image ». Devant un tel déferlement de haine, il suffirait de répondre que « le *public* […] *pardonne tout*, sauf le génie » (Oscar Wilde).

Sur le parvis de la basilique Saint-Nicolas, l'ange déchu d'Ali Cherri veille sur les humains (*La Machine du sacré*). Son corps éclaté sur un échafaudage de bois, entre la charpente et la maquette. Sa tête, d'une rare beauté raphaélesque, est modelée en terre, fragile. Les ailes et les trompettes en aluminium le surmontent. En 1914, l'ange au sourire de la cathédrale de Reims a lui aussi été décapité par l'armée allemande, avant de devenir une arme de propagande. L'artiste préfère évoquer un roman inachevé de Jules Vernes, *Un prêtre en 1839*, dans lequel l'effondrement de la charpente de l'église entraîne la chute de la cloche et la mort du sonneur. Face à cet ange musicien démonté, comme on le dit d'un pantin ou de la mer, se joue le passage de la catastrophe à la réparation. Derrière l'allégorie de la violence et du sacré, c'est la guerre entre Israël et le Liban qui se dessine pour cet artiste qui a perdu ses parents sous les bombardements, en 2024, à Beyrouth. Pour sentir la profondeur de cette pensée, le monument ne suffit pas. Il faut s'aventurer dans l'obscurité du musée Dobrée où sont diffusés les films *Somniculus* (2017) et *The Watchman* (2023). Dans ces deux fascinants courts-métrages, le sommeil léger est une manière d'échapper à l'hypervisibilité du capitalisme. C'est la nuit, à la lisière du rêve et de l'hallucination, que l'ennui devient une bénédiction.

Dans les cryptes de la cathédrale, le regard intérieur d'Ali Cherri croise l'univers nocturne d'Anne-Charlotte Finel. « Je filme lorsque la lumière s'échappe, se raréfie : à l'aube, au crépuscule, à l'heure bleue ou la nuit », racontait la vidéaste en 2015. Ici aussi, la crypte prend la forme d'un palais souterrain. L'installation est magistrale. Sur une musique au synthé dramatique composée par Voiski, on circule d'une vidéo à l'autre, passant d'une chute d'eau impossible (*La Crue*, 2016) à des insectes glissant à la surface de l'eau jusqu'à provoquer des reflets stroboscopiques (*Gerridae*, 2020). Dans la dernière chapelle, un diptyque tourné dans des champignonnières abandonnées évoque à la fois des paysages enneigés et les nuages radioactifs, à la fois beaux et terrifiants. Le grain de l'image semble participer au processus de décomposition de ces micro-organismes (*Triste Champignonniste*, 2017). Pour l'exposition, l'artiste a filmé à l'aéroport de Nantes-Atlantique une buse de Harris, élevée pour effaroucher les autres volatiles (*Atlantique*, 2026). L'oiseau de proie effectue sa ronde sur le bras d'un fauconnier parcourant le tarmac en voiture, mais c'est le spectateur qui est pris dans l'habitacle, comme dans une cage.

Certaines œuvres du parcours passent inaperçues — faire exister des formes discrètes dans l'espace public est une gageure. *Les Mistériennes* de Barbara Schroeder, six piliers en bouse de vache installés dans l'ancienne carrière de Miséry, semblent être nés de ce paysage artificiel. Marqués d'empreintes végétales et colonisés par de petites plantes, ils évoquent un béton patiné par le temps. L'œuvre rappelle avec dérision les qualités constructives de ce matériau vernaculaire. Si l'engagement de l'artiste, installée dans un village d'Aquitaine depuis quarante ans, est incontestable, l'installation peine à dépasser le simple plaisir du jeu de piste.

À la proue de l'île Feydeau, la création sonore de Dominique Petitgand dans le square Daviais fait un pas de côté. *L'eau est là* fait entendre les souvenirs et les sensations des habitant·es face à l'eau disparue du centre-ville depuis quatre-vingts ans. Le matin, le jardin est calme. L'hémicycle forme un théâtre de verdure agité par le remuement des feuilles des érables. Les escadrons de martinets développent leurs arabesques. C'est un exercice d'attention. Souffle de tuba, corde, violon, « on / a l'im / pression / de / voir la mer / au loin ». Mais le montage est saccadé et les voix se perdent dans les rumeurs de la ville, le bruit des travaux, les sirènes d'ambulances et les musiques des radios. Investir ce non-lieu en plein cœur de la ville est un choix courageux. Hélas, l'inframince s'accorde mal à l'identité de l'évènement dont le spectaculaire a fait les lettres de noblesse.

Terminer ce parcours avec Pierrick Sorin est un cadeau, une bulle d'insouciance. Au Jardin des plantes, l'ancienne volière à perruches a toujours constitué une attraction pour les familles. En faire un dispositif scénique (que l'artiste compare à une cabine de peep-show !) est une malicieuse idée. *Hortulanus mirabilis* [*L'Étrange Jardinier*] réunit trois théâtres optiques à effets d'hologramme. Dans le plus grand, un personnage burlesque, évoquant irrésistiblement Mister Bean, incendie un tas de feuilles mortes avant d'éteindre le feu au terme d'une acrobatie digne de Charlie Chaplin ou de Buster Keaton. Comme au cirque, c'est l'attente et la concentration qui créent la surprise. Et c'est peut-être là une des clés pour saisir la forme d'une ville.



# 18e Biennale de Lyon

Par Sarah Ihler-Meyer

**Lyon, divers lieux, 19.09 – 13.12.2026**



Laure Prouvost, *Hovering Caress Amère*, Grandes Locos, Biennale d'art contemporain de Lyon.
© Blandine Soulage

Alors que le monde de l'art ne cesse de pleurer la destruction du vivant et de pourfendre le (néo)colonialisme, Catherine Nichols, commissaire de la 18e édition de la Biennale de Lyon, pointe enfin la cause de ces grandes causes : l'économie. L'intention est bonne, la mise en œuvre est fine et souvent éloquente. Cela dit la démonstration n'est pas sans angle mort et n'échappe pas à un trope par trop éculé : aux champs de ruines de la modernité occidentale, opposer des chants et des rituels venus d'ailleurs.

C'est qu'il s'agit donc de « Passer d'un rêve à l'autre » ou, plutôt, avec Walter Benjamin et Robert Filliou pour références, de passer des mirages de l'économie marchande, écocidaire et inégalitaire, à une « économie poétique » en harmonie avec la nature. Soit le passage d'un ordre de valeurs à un autre, qui de financier devienne relationnel. Cette quête se découpe en trois thématiques entrelacées : le capitalisme industriel, tertiaire et financier aux Grandes Locos ; l'être-ensemble au musée des Tissus ; l'héritage du colonialisme et son dépassement dans des formes anciennes de liens à la Terre au macLYON.

### Crash Park

La première étape est aussi gigantesque que magistrale. Elle s'ouvre par des visions de dévastation, avec un vaste organisme de tissu flottant au-dessus des vestiges d'une fête, tel le ventre d'une baleine rempli des rebuts de la société de consommation (Laure Prouvost). Autant d'objets fétichisés que la commissaire réinscrit dans leurs chaînes de production extractivistes et impérialistes. Ainsi les halles des Grandes Locos sont-elles obstruées par des montagnes de schiste rouge (Lara Almacergui), des grottes de papiers compressés abritant des lacs roses (raumlaborberlin) ou encore des structures gonflables aux motifs de marbre (Lúa Coderch). Ce sont là les résidus d'activités industrielles dont les premières victimes sont les corps colonisés, exploités, meurtris mais résistants, comme en témoignent les masques de bois brûlés ornés de cordes et de métal de Leilah Babirye ou la valkyrie afrofuturiste sur fond de paysages dévastés et digitalisés de Serwah Attafuah. Victimes dont les principaux bénéficiaires sont du côté de la circulation des flux — de matière et financiers. Ces derniers sont notamment incarnés, dans un film gore de Josefin Arnell, en vampires spéculant sur des terrains immobiliers envahis de zombies, ou encore, avec le jeu vidéo d'Igor Simi, en golfeur profitant de systèmes juridiques à son avantage pour faire fructifier ses actifs. Ceci tandis que les employés du tertiaire cherchent le sens de la vie et perdent la tête, devenue boule de fils plastiques, jusqu'à transformer leurs bureaux en circuit de rallye (Mette Sterre). Entre trash et burlesque, cette première partie a quelque chose des films catastrophes tels que L'Aventure du Poséidon (1972) ou La Tour infernale (1974), où l'avidité capitaliste débouche sur des désastres tragi-comiques.

### Réenchanter le monde

Changement d'ambiance au musée des Tissus. Ici de petites salles labyrinthiques s'attachent à retisser les fils perdus d'une humanité errante. Contre l'homo economicus, rivé sur le calcul de ses intérêts bien compris, s'opposent des unions et des communions rythmiques. Ainsi, de jeunes adultes filmés en noir et blanc frottent leurs mains, claquent des doigts, tapent leurs cuisses avec leurs paumes de manière à faire progressivement monter le son d'un orage (Angelica Mesiti). Plus loin, une installation multiécran montre des adolescents qui chantent en chœur leur désir d'« être ensemble » pour « un monde meilleur » (Mikhail Karikis), des textes imprimés aux murs nous enjoignent à nous « mettre à la place de l'autre » (Luz Broto), des figures humaines en cire d'abeille aux positions instables nous invitent à embrasser nos vulnérabilités (Gideon Horváth). Ceci parmi bien d'autres œuvres réunies par une pensée unanimiste — la totalité du vivant relie chaque individu dans son mouvement — départie de toute conflictualité. De conflictualité, il en est davantage question au macLYON, mille-feuilles de propositions décoloniales. Des Maoris font entendre leurs revendications de souveraineté et leurs chants d'union collective dans une trilogie de Luke Willis Thompson, des rituels chamaniques asiatiques résistent à l'impérialisme néerlandais dans une installation vidéo de Sara Sejin Chang, des sculptures traditionnelles en os de baleine de Rangi Kipa affirment leur présence en Nouvelle-Zélande contre des législations peu respectueuses des pratiques autochtones. Autant de manières d'opposer aux prédations coloniales d'autres rapports au monde. Ce qui passe ici par la réactivation d'anciens cultes et mythologies, comme le suggèrent également des momies de chats égyptiennes issues des collections du musée des Confluences, des figures hybrides en céramique inspirées de traditions vietnamiennes (Mai Nguyễn-Long), ou encore un vortex d'eau entouré de plumes d'oiseaux rappelant les liens qui unissent les humains aux non-humains (Ngahina Hohaia).

### Sans lutte de classes

En somme, pour la commissaire de cette Biennale, l'issue aux ravages humains et environnementaux du capitalisme se joue sur le plan des systèmes symboliques. À la conception occidentale du monde, rationaliste et instrumentale, qui réduit l'ensemble du vivant à des objets exploitables, il s'agit d'opposer des cultures extraoccidentales et prémodernes à même de réparer la Terre et de renouer avec elle. Ce que l'on ne peut que souhaiter, mais qui, au fond, est une vieille antienne moderniste. Le rejet de la société moderne et le projet de sa réinvention en passant par l'ailleurs étaient déjà ceux des avant-gardes historiques, telles que le Blaue Reiter ou le surréalisme. Différence, majeure, certes : les 120 artistes de cette édition, aux 42 nationalités, convoquent leurs propres héritages et ne peuvent donc être taxés d'appropriationnisme. Quoi qu'il en soit, d'une certaine façon, cette opposition de l'Occident à son Autre rejoue un « choc des civilisations » en évacuant le nerf de la guerre : la conflictualité sociale comprise en termes de luttes de classes. On s'étonne en effet qu'une biennale axée sur l'économie et sa possible révolution ne laisse qu'une place congrue aux œuvres faisant explicitement référence au monde du travail et aux antagonismes de classes. Nous en comptons quatre ou cinq sur plus de quatre cent vingt. Et encore, deux d'entre elles sont placées en dehors des principaux lieux d'exposition : un chant des canuts revisité par Susan Philipsz est diffusé dans le cloître du musée des Beaux-Arts et dans les célèbres traboules lyonnaises, une chorale de mineurs filmée par Mikhail Karikis apparaît quant à elle dans un parking souterrain. C'est peut-être là l'angle mort de cette manifestation. Elle synthétise, à la suite de la Biennale de Venise 2026, l'état d'esprit d'un certain milieu culturel. Pour lequel la fonction de l'art est davantage du côté de la réconciliation que de la mobilisation. Ou l'art comme lubrifiant social.

**Commissaire : Catherine Nichols**

# À fleur de peau

Par Alexia Pierre

**MO.CO. Panacée, Montpellier, 13.06 – 11.10.2026**



Vue de l'exposition « À fleur de peau », MO.CO, Montpellier, 2026. Photo : Pauline Rosen

**Monstruosité exp(l)osée**

Le monstrueux se définirait par le dépassement, même le repoussement, des limites et des frontières ?

Des chairs à l'apparence calcinée s'enlacent, s'empoignent, semblent émerger d'une gestation engluée. Capturées par la noirceur grisâtre du fusain luisant, elles forment des corps se déchirant de l'intérieur, se donnant naissance mutuellement. Brouillant toute frontière entre elles, des figures tantôt humanoïdes, tantôt insectoïdes et animales, se détachent sur un ciel de feu réalisé au crayon. La bestialité apparaît alors comme naissante ou à l'origine d'une certaine humanité. Tendresse métallique et magnificence terrifiante se conjuguent dans les quatre volets sur papier qui composent l'œuvre majeure de Sibylle Ruppert, *La Bible du Mal* (1978), ouvrant l'exposition collective « À fleur de peau », curatée par Anya Harrison et Alexis Loisel-Montambaux, au MO.CO. Panacée. Le corps n'a plus de limite. La membrane, démarquant l'intériorité de l'extériorité, semble s'être retournée. Cette œuvre, comme l'exposition, invite à une plongée dans les entrailles de la lutte entre désir et dégoût, affirmation et dissimulation ; cette ligne fragile détermine la définition même de la monstruosité.

« Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. C'est là, tout près, mais inassimilable. Ça sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire. Apeuré, il se détourne. Écœuré, il rejette[1]. »

Dans *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980), Julia Kristeva qualifie notre appréhension de l'abject comme oscillant entre appel et répulsion. Si l'abject délimite une frontière instable, le monstrueux serait-il le point de bascule pour la repousser ? Clé de lecture métaphorique de l'altérité, de la marginalité, de la déviance, le monstre social a richement nourri la pensée philosophique et sociologique. Selon Jeffrey Jerome Cohen, « *the monster is difference made flesh*[2] » [le monstre, c'est la différence incarnée], soit l'expression des peurs et des désirs de notre société en constante évolution. La monstruosité est donc en déplacement permanent, en redéfinition perpétuelle, avec et dans le temps.

Malmenées, exhibées, revendiquées, acceptées, choisies, la condition monstrueuse et « la porosité entre les différentes modalités[3] » se dévoilent au fil de cette exposition réunissant une vingtaine d'artistes en un dialogue intergénérationnel, où l'on retrouve même des peintures de Ceija Stojka (1933-2013). Enveloppé d'une muqueuse en tissu — signature scénographique de l'exposition — évoquant ce qui nous lie, l'important corpus de près de 80 œuvres guide notre progression viscérale (presque une digestion) à travers un parcours nous permettant d'appréhender, de l'intérieur, la monstruosité depuis une multiplicité de points de vue et comme métaphore dialectique.

Certaines œuvres assument un dégoût provocateur qui passe par le corps en tant que matière. Dans l'une des sculptures de Mónica Mays, *Without Ornamental Value* (2023), la chair semble à vif, elle s'étire en un amas de cire à l'aspect d'un kebab rôtissant gigantesque et impose sa présence. La déformation et la transmutation que l'artiste impose à des objets domestiques ou industriels, notamment par son choix de matières principalement d'origine animale et végétale, renvoient à l'exploitation des corps et de l'environnement. Dans la même salle, un sauna devient installation et chambre de visionnage pour la vidéo *Sweat Exchange* (2024) de Jenkin van Zyl. Une panthère rose au corps redessiné, émacié, se meut en une chorégraphie sensuelle dans un univers liminaire et cauchemardesque où la sueur est devenue une ressource hallucinogène capitalisée. Portée par une irrévérence queer, l'œuvre rejette ici toute binarité entre désir et répulsion.

Par ailleurs, le corps est carrément démembré, avant de se recomposer et de se réinventer. Celui en aluminium de l'artiste Lili Reynaud Dewar, représenté par la sculpture *Untitled, Spring* (2019) — retirée de l'espace public après avoir été dégradée, violentée —, est exposé dans la première salle à même une table prêtant à l'étude objectivante des anomalies. Cette altération non choisie aura donné naissance à la série *Sincerely Yours* (2024-2025) : corps mutants — les mains sont démultipliées et remplacent les oreilles — réalisés à partir de moulages du corps de l'artiste à différentes périodes de sa vie. Cette réappropriation de la vision monstrueuse peut-elle ici ouvrir à une compréhension de la figure de l'artiste et du processus créatif, comme l'affirmation d'une transformation fluide et perpétuelle de soi ? Dans l'installation produite spécifiquement pour l'exposition, *Fractuaire #0* (2026), d'Arthur Monteillet, récemment diplômé du MO.CO. Esba, griffes, langues fourchues et autres fragments en céramique d'un corps explosé apparaissent suspendus à des chaînes. Suggérant à la fois la restriction ou l'écartèlement des corps face aux normes sociétales, l'œuvre semble aussi revendiquer leur affranchissement, déjouant les stéréotypes de virilité et mêlant sur de discrètes impressions textiles des images aussi bien de films X que d'horreur.

Des testicules au volume délibérément découplé de l'artiste Albrecht Becker, que ce dernier documente dans ses photographies, à l'une des poupées sans-tête de Penny Goring clôturant l'exposition — et sur laquelle il est brodé : « LOOK AT ME » [regarde-moi] —, l'identité monstrueuse s'assume et s'expose.

Dans une ère contemporaine polarisante, où la conception de l'altérité se réduit drastiquement, « À fleur de peau » est presque un appel au contournement de la peur et à la célébration du corps monstrueux dans toute sa diversité et comme possibilité d'émancipation. Garantissant la (re)découverte de pratiques artistiques, l'exposition — riche en propositions — prolonge une plus large réflexion sur la monstruosité inhérente à notre société, à notre être, et en propose une lecture résolument proche de nous, renversant les délimitations que nous lui conférons.

**Avec Albrecht Becker, Kévin Blinderman, Julien Ceccaldi, Sue Coe, Julian Farade, Dorota Gawęda & Eglė Kulbokaitė, Penny Goring, Tirdad Hashemi, Richard Hawkins, Augustin Katz, Keunmin Lee, Tala Madani, Stéphane Mandelbaum, Mónica Mays, Brilant Milazimi, Nuria Mokhtar, Arthur Monteillet, Moor Mother avec Glenn Espinosa & Cauleen Smith, Ulrike Ottinger, Lili Reynaud Dewar, James Richards & Steve Reinke, Sibylle Ruppert, Ebun Sodipo, Ceija Stojka, Michelle Uckotter, Jenkin van Zyl, Issy Wood.**
**Commissariat : Anya Harrison, assistée d'Alexis Loisel-Montambaux**

1 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 9.

2 Jeffrey Jerome Cohen, *Monster Theory: Reading Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 7.

3 Extrait du texte curatorial.



# Lisa Oppenheim
# Monsieur Steichen

Par Warren Neidich

**Lët'z Arles, La Mécanique Générale, LUMA Arles**
**06.07 – 04.10.2026**



Lisa Oppenheim, *Madamm Steichen Version XII*, 2026. Impression par transfert de colorant. © Courtesy the artist and Tanya Bonakdar Gallery, New York

**L'artiste en tant qu'historienne matérialiste**

Dans son essai *The Artist as Historian* [*L'Artiste en tant qu'historien*], Mark Godfrey cite un cours donné par Matthew Buckingham à la Slade School of Art en 2006. Buckingham décrit le point de fuite de l'histoire nous obligeant « à considérer l'histoire comme une construction. Cela implique que lorsque nous réexaminons les événements passés, nous ne retournons pas tant à une autre époque pour y récupérer des éléments ou des événements. Nous remettons en scène ces événements ici et maintenant afin de réfléchir à ce qui se passe ici et maintenant, de réfléchir au présent[1] ». De plus, dans une note de bas de page, Godfrey cite l'ouvrage de Susan Buc-Morss, *The Dialectics of Seeing*[2], qui concevait la perspective historique comme un regard tourné vers le passé, faisant du présent — ou de l'« à présent révolutionnaire » — son point de fuite. L'exposition de Lisa Oppenheim, « Monsieur Steichen », présentée pour la première fois au Mudam puis aux Rencontres de la photographie par Lët'z Arles, illustre de manière contemporaine la pertinence de son attitude révolutionnaire. La pratique artistique de Lisa Oppenheim s'inscrit dans un champ de l'art élargi, l'artiste est non seulement créatrice, mais aussi critique, historienne et même archiviste[3]. « Monsieur Steichen » explore, mélange et reconstitue le passé à l'aide de divers procédés et techniques inédit dans la production de l'artiste, tels que les photogrammes, les « lunargrammes » et le transfert de colorants. Endossant plusieurs rôles, Oppenheim invente un nouveau genre de pratique matérialiste de la photographie. L'exposition « Monsieur Steichen » s'apparente à la rétrospective d'une histoire contrefactuelle de la photographie, davantage matérielle qu'optique. Depuis une histoire positiviste de la photographie, Oppenheim mêle des techniques issues de l'histoire de la photographie et les rassemble dans des compositions uniques ou sérielles, recherchant une homogénéité parfaite. Son œuvre est magnifique et captivante par ses teintes exubérantes et colorées, mais son objectif principal est de créer une histoire alternative de l'image dans laquelle les matériaux et les procédés occupent le devant de la scène. « Alors que les images instantanées sont diffusées, célébrées et amplifiées, les objets matériels et les artefacts qui composent et définissent les archives, et par là même l'histoire, risquent d'être oubliés… À travers une pratique profondément ancrée dans la recherche, Oppenheim explore les matériaux et les procédés qui créent les images qui, littéralement, encadrent notre façon de voir le monde[4]. »

« Monsieur Steichen » se concentre sur la pratique hybride du photographe et pictorialiste Edward Steichen, qui mêle photographie, tapisserie et horticulture, chlorophylle, chromosomes et sels d'argent, pour créer non pas le pittoresque, mais quelque chose d'antiformaliste et de conceptuel, afin de repenser et de réimaginer le présent. Il ne cherchait pas à créer un genre d'art conceptuel aride, dépourvu d'émotion, terne et incolore auquel nous sommes habitués, mais plutôt un art affectif, plein de vie, coloré, performatif et vital. Les œuvres d'Oppenheim, à l'instar de celles de Steichen, sont ancrées dans leur époque. Pour Steichen, c'était le modernisme, l'humanisme et l'industrialisation ; pour Oppenheim, c'est le posthumanisme, le féminisme et le numérique. Que peut faire l'art pour articuler et critiquer concrètement ses relations sociales, politiques, technologiques et culturelles immatérielles — étouffées par le big data, les réseaux sociaux, et les grands modèles linguistiques et génératifs ?

Alors que les premiers artistes conceptuels qui l'ont précédée, comme Art and Language ou Joseph Kosuth, s'opposaient à la matérialité excessive de l'industrialisation fordiste par des démarches de dématérialisation — comme l'ont expliqué Lucy Lippard et John Chandler dans *The Dematerialization of Art*[5] —, Oppenheim utilise son rôle d'historienne alternative, d'archiviste et de critique pour créer de potentielles histoires contrefactuelles en lien avec les économies de l'information émancipatrices, afin de mettre en lumière les contre-mouvements possibles de l'intelligence créative.

Contrairement à Beaumont Newhall dans le catalogue de son exposition *Photography 1839–1937*, Oppenheim rejette ce que Douglas R. Nickel[6] a qualifié de déterminisme technologique chez Newhall ou de périodisation des techniques, au profit d'une chorégraphie improvisée et libre, mettant en scène des techniques photographiques qui éludent toute cartographie temporelle : elle projette du révélateur Dektol, du fixateur et du toner, qu'elle entrecoupe de techniques de contamination lumineuse provoquant la solarisation, et mélange ses matrices et colorants dans des tirages par transfert de colorants.

Dans un entretien avec l'artiste Liz Deschenes, elle explique clairement son intention en tant qu'intruse anarchiste : « Si elles étaient imprimées "correctement", chacune de ces nouvelles images de fleurs pourrait passer pour un spécimen naturel crédible. Mais en mélangeant les matrices et les colorants, et en les imprimant "incorrectement", la couleur devient un moyen de saper l'association persistante entre la photographie et la vraisemblance[7]. »

L'hybridité de sa pratique s'appuie sur une pédagogie des moyens par lesquels la photographie, en tant qu'outil de recherche, peut se revitaliser au moment même de son déclin, provoqué par la photographie numérique et la vision artificielle. Le processus qui cherche les difficultés ne découvre-t-il pas, dans le désordre, une autre forme de vérité créative ? Non par une approche rationnelle, scientifique, éclairée et conventionnelle — défendue par Alfred Stieglitz —, mais plutôt à travers sa contre-pratique : mettre au jour des vérités latentes par le biais d'une pratique de la défamiliarisation.

**Commissariat : Bettina Steinbrügge**
**Coproduction : Lët'z Arles, Mudam Luxembourg et Les Rencontres d'Arles.**

1 Mark Godfrey, « The Artist as Historian », in *October*, n° 120, printemps 2007, p. 140-172.

2 Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjmain and the Arcades Project*, Cambridge, MIT Press, 1991, p. 339.

3 Hal Foster, « An Archival Impulse », *in October*, n° 110, automne 2004, p. 3-22.

4 Jacob Proctor, « Ancient Libraries for Future Reference », in *Eternal Substitute*, Berlin, Hatje Cantz, 2026.

5 John Chandler et Lucy Lippard, « The Dematerialization of Art », *in* Lucy Lippard (dir.), *Changing: Essays* in *Art Criticism*, New York, E. P. Dutton, 1971.

6 Douglas R. Nickel, « History of Photography: The State of Research », *in The Art Bulletin*, vol. 83, n° 3, septembre 2001, p. 548-558.

7 Liz Deschenes et Lisa Oppenheim, « Form and Format », entretien, *in* Jacob Proctor (dir.), *Eternal Substitute*, Berlin, Hatje Cantz, 2026, p. 144

# Bruissements patients

Par Guillaume Lasserre

**11e Biennale de Melle, 27.06 – 27.09.2026**




Jeremy Deller, *I Searched for Form and Land – For Years and Years I Roamed* [paroles de *The Man Who Sold the World* de David Bowie], 2013, deux bannières en tissu, 290 × 240 cm chaque. Courtesy Galerie Art : Concept (Paris) — Biennale de Melle 2026, hôtel de Ménoc © Jeremy Deller. Photo : Olivier Gaulon

La 11e Biennale internationale d'art contemporain confie à l'artiste Jan Kopp le soin de faire de Melle une « ville-autrice ». Cinquante-trois artistes, six créations in situ, un vocabulaire de la lenteur et de l'écoute, pour un territoire que Sainte-Soline a rendu, depuis 2023, familier de bien d'autres bruits que ceux du végétal.

Trente-sept ans de dialogue entre patrimoine roman, patrimoine végétal et création contemporaine, depuis la commande passée en 1989 à l'artiste danois Knud Viktor jusqu'à cette onzième édition, peu de biennales en France peuvent se prévaloir d'une telle continuité, dans un paysage où l'alternance des commissaires produit le plus souvent un empilement sans mémoire commune. Confier le commissariat à Jan Kopp, artiste lui-même invité de l'édition précédente conçue par Evariste Richer[1], prolonge un principe de commissariat par les pairs qui a le mérite d'ancrer chaque édition dans la précédente, au lieu de repartir de zéro. Kopp le dit avec justesse : être invité par un artiste plutôt que par un commissaire de métier engage « un autre processus, un autre type de relation[2] », une manière de penser l'exposition depuis l'intérieur d'une pratique qui a sa cohérence propre.

Le texte curatorial évoque les « inquiétudes d'un monde rural préoccupé par l'eau et le dérèglement climatique », une formulation prudente pour un territoire situé à une quinzaine de kilomètres de Sainte-Soline, où la mobilisation du 25 mars 2023 contre les mégabassines a marqué durablement la mémoire régionale et même nationale. Le vocabulaire mobilisé, du bruissement à la lenteur en passant par l'évanouissement, peut être lu comme une forme d'honnêteté esthétique. Kopp n'élude pas le sujet, reconnaissant que « beaucoup hésitent aujourd'hui » à nommer ces tensions. Et la « patience », qu'il revendique comme position, défendant un temps long opposé à l'urgence médiatique, est une réponse artistique cohérente. On aurait aimé, peut-être, qu'une ou deux pièces du parcours osent un rapprochement plus direct. L'installation *Deux béliers chantent sous la pluie* de François Dufeil au lavoir de Villiers — que l'artiste présente comme des « métronomes », reprend le principe de la pompe à bélier, dispositif mécanique entièrement autonome qui permet de faire monter de l'eau en hauteur en utilisant uniquement l'énergie d'une chute d'eau naturelle, sans électricité ni carburant, faisant chanter l'eau au lieu de la contenir — en aurait offert l'occasion naturelle.

De la même façon, la biennale ne s'empare pas frontalement de l'engagement bien réel de Melle dans l'accueil des demandeurs d'asile, reconnu nationalement depuis 2016. Cette réserve est compensée par des pièces qui, elles, vont chercher la parole locale avec une vraie attention, et la vidéo de Marie Reinert, *Étoiles, éteignez vos feux,* imaginée avec les élèves du lycée agricole de Melle, réécriture contemporaine et sensible d'une image du *Château de l'araignée* de Kurosawa, en est sans doute le plus bel exemple.

C'est dans les commandes aux artistes que cette édition convainc le plus nettement. Les créations produites in situ témoignent toutes d'une véritable immersion. Bertille Bak et Charles-Henry Fertin font resurgir, par le son, la mémoire de l'ancienne prison logée dans l'église Saint-Savinien entre 1801 et 1926. Laurie Dall'Ava, dans la serre en désuétude de l'esplanade Goirand, présente des recherches menées depuis 2018 avec le critique d'art Victor Mazière sur un pigment vert extrait de chlorophylle et de cyanobactéries, une dimension expérimentale qui tranche agréablement avec l'esthétisme parfois convenu du thème botanique ailleurs dans le parcours.

Confier tout un étage de l'hôtel de Ménoc au collectif Suspended Spaces, dont le travail depuis 2007 explore des sites délaissés par la modernité, à l'image de Varosha à Chypre, Fordlândia en Amazonie, ou encore l'axe Marseille-Alger-Ghardaïa, était le geste le plus risqué de la manifestation. Certes, la résonance avec Melle demande un peu d'effort au visiteur, mais une biennale qui n'ouvre pas sa géographie au-delà de son propre clocher se condamnerait à un repli sur soi bien plus problématique. On peut cependant légitimement souhaiter, pour les prochaines éditions, que ce type d'invitation s'articule plus explicitement au terrain local.

Quant à la réactivation d'*Animitas* de Christian Boltanski dans le parc de la Maladrerie, cinq ans après la mort de l'artiste, elle donne à la biennale un ancrage patrimonial national, et l'œuvre, conçue par Boltanski lui-même comme un « lieu de possible pèlerinage », trouve dans une prairie du Poitou un écho salutaire.

Enfin, le temple protestant offre l'une des rencontres les plus abouties du parcours, en faisant cohabiter deux œuvres que tout semble opposer et que le lieu, pourtant, accorde parfaitement. Suspendue dans les hauteurs, *Sonic Propellers* (2017) de Susanna Fritscher fait tourner lentement neuf tubes blancs. Équipés de membranes sonores et fixés à un moteur rotatif, ils dessinent un cercle horizontal. Leur tournoiement, d'abord silencieux, s'apparente à un souffle qui devient progressivement plus intense, se faisant timbre grave puis, au fur et à mesure que la vitesse augmente, son harmonique de plus en plus aigu. Le mouvement, presque invisible, brasse l'air du temple et y fait naître un bruissement continu qui entre directement en résonance avec l'acoustique du lieu. Au sol, *Jardin d'intérieur* (1997-2026) de Michel Blazy répond à cette légèreté aérienne par l'inertie de la matière. Des plateaux d'étagères métalliques, retournés pour servir de réceptacle à de la terre prélevée à Melle, voient l'écosystème qu'ils abritent se transformer semaine après semaine selon l'humidité ambiante, de la fertilité à la stérilité. D'un côté, un souffle qui ne cesse jamais, purement cinétique et sonore, de l'autre, une terre locale qui, elle, vit et meurt au rythme des saisons que traverse l'exposition.

« Bruissements patients » assume un parti pris cohérent, celui de la lenteur, de l'écoute, du végétal comme du sonore, porté par un commissaire qui connaît intimement ce dont il parle et qui sait nommer les tensions de son territoire d'accueil. Le pari n'était pas sans risque, une biennale pouvant toujours se voir reprocher de ne pas être celle qu'on attendait. Mais la qualité des commandes, la fidélité d'un projet qui construit patiemment sa mémoire depuis trente-sept ans, et l'audace, même incomplète, d'ouvrir Melle à des géographies lointaines, suffisent à faire de cette édition une réussite. Reste la question que pose, malgré elle, cette biennale : la lenteur peut-elle vraiment tenir lieu de position politique lorsque le territoire qui l'accueille est précisément celui où l'urgence, à la fois hydrique, agricole et d'ordre public, s'est exprimée avec le plus de violence ces dernières années en milieu rural ?

**Commissariat : Jan Kopp**

1 Guillaume Lasserre, « 10e Biennale internationale d'art contemporain de Melle », *02*, n° 111, été-automne 2024 [https://www.zerodeux.fr/reviews/10e-biennale-internationale-dart-contemporain-de-melle/].

2 Hélène Dantic, « Douce résistance à la biennale de Melle », entretien avec Jan Kopp, *Junkpage*, 17 juin 2026 [*https://www.junkpage.fr/douce-resistance-a-la-biennale-de-melle*].



# Xie Lei
# Double

Par Anthony Ong

**Musée Denys-Puech, Rodez, 12.06 – 25.10.2026**



Xie Lei, *Double II*, 2026. Huile sur toile. 205 × 270 cm. Vue de l'exposition Xie Lei, « Double », musée Denys-Puech, Rodez. © Pauline Assathiany (Courtesy Semiose, Paris)

**Xie Lei à Rodez : le dernier souffle avant la fin**

Le musée Denys-Puech (Rodez) présente une exposition monographique de l'artiste Xie Lei, la première depuis son obtention du prix Marcel-Duchamp, en octobre 2025. Si la peinture de l'artiste est reconnaissable entre cent — des figures phosphorescentes flottant dans des espaces liminaires —, les deux expositions récentes en proposent des orientations différentes. Là où la première, présentée au musée d'Art moderne de Paris (MAM)[1], produisait un effet physique fort autour de l'idée de chute (*Fall*), celle à Rodez privilégie une narration linéaire, entre livre d'images et scène horizontale sur laquelle se jouerait une véritable tragédie.

**L'élévation plutôt que la chute**

Ce qui marque d'abord, c'est la symétrie parfaite de l'accrochage. L'exposition s'intitule « Double ». En cohérence, tout se joue en miroir. Au centre, une statue immaculée de Melpomène, muse de la tragédie, réalisée par René Iché en 1936, fait figure de gardienne du temple. Par son index discrètement pointé vers la droite, elle semble nous indiquer par où commencer notre visite. Et pourtant, on hésite. Car chacun des tableaux happe le regard par ses vibrations colorées. L'énergie bout de toutes parts. Au MAM, le visiteur ressentait une forme de lourdeur, un poids dans les jambes, tant le sujet de la chute s'imposait. Un abattement. Il en est autrement ici. Il suffit d'observer les premières œuvres de l'aile droite et leur traitement dynamique : la focale se porte sur la trachée (*Attraction II*), le nombril, si ce n'est le pubis (*Attraction I*), la poitrine (*Dévotion*), la bouche (*Entrancing I*, *Idol I*), soit autant de motifs symboliques renvoyant au souffle, à la respiration, à la vie. Et qu'en est-il quand cela n'est plus ? On laisse place à la mort et à la chute, bien sûr. L'exposition « Double » agit, en réalité, comme un préquel à *Fall*. Le dernier souffle avant la fin. Et le traitement minutieux de la couleur, de la lumière et de la touche chargées par endroits, diffuses par d'autres, y produit un effet d'évaporation et d'échappée saisissant. Rien à voir, donc, avec la gravité lourde et descendante qui dominait dans sa proposition pour le prix Duchamp. Il est des moments où l'intensité des expériences — le climax — nous arrache à nous-mêmes, dans le plaisir profond ou la souffrance extrême. C'est ce que peint Xie Lei : les corps semblent traversés par un mouvement de dessaisissement et d'abandon si grand qu'ils laissent l'âme s'échapper pour devenir gaz. Extase ou agonie, accomplissement ou effacement, bouche ouverte, sèche et sans salive, peau trempée : l'interprétation se joue dans la multiplicité.

Cette élévation n'est cependant pas seulement physique ou un simple geste pictural ; elle est aussi profondément spirituelle, nourrie de références à la religion, à la littérature, à l'histoire de l'art.

Le musée comme scène, la collection comme inspiration

Xie Lei aime puiser dans les œuvres du passé, de Goya à Velázquez. Pour le prix Duchamp, l'artiste avait trouvé l'inspiration dans *La Chute des anges rebelles* (1562) de Bruegel ou encore *Le Saut dans le vide* (1960) de Klein. Ici, la démarche est autre : l'artiste converse directement avec les œuvres de la collection et l'architecture de style Beaux-Arts du musée créé par le sculpteur Denys Puech en 1910. Devant l'étreinte passionnelle et amoureuse — peinte sur un fond jaune braise, flamme ardente — représentée dans *Double* (2025), comment ne pas penser à l'*Enfer* de Dante, dont la figure est justement représentée par Victor-Constantin Delaigue (plâtre, 1907) ? Revient en mémoire le Chant XIV de la *Divine Comédie* : « Sur tout le sable, en une chute lente, pleuvaient de larges flocons de feu, comme la neige dans les Alpes un jour sans vent. » Neige des Alpes, qui pourrait, elle, se rapporter au tableau *Double II*, exposé de l'autre côté du musée, d'un bleu évanescent, grandiose. Une caresse sauvage dans un champ de fleurs, plus proche des *Métamorphoses* d'Ovide que de la *Divine Comédie*. *Attraction III* rappelle, quant à lui, le Christ et sa mère. *Résistance* allie scène macabre et idéalisation des corps, dans la logique de la belle mort, convoquant la *Muse d'André Chénier* (marbre, 1888) de Denys Puech, ou plus généralement le ravissement de Marie Madeleine. Le visiteur prendra plaisir à reconnaître des motifs et des inspirations, qu'ils se nichent dans l'inclinaison d'une tête, le drapé d'un voile ou l'entrelacement des êtres, ou à imaginer d'autres histoires. Ce qui frappait au MAM, on l'a dit, c'était la capacité de l'artiste à faire chuter le visiteur au même titre que ses figures. La présence des bancs invitait à s'abandonner à ce mouvement et à méditer. À Rodez, nul banc, mais du vide, pour circuler, à escient. Devant nous, un récit se déploie, sur un plan horizontal, comme une scène de théâtre. La structure du lieu, en trois plateaux, s'y prête bien. Les petits et grands tableaux, les tons froids et chauds, fonctionnent comme les chapitres d'un livre, la bobine d'un film, une pellicule photographique. Peut-être aurait-il fallu casser, par surprise, ce rythme, y mettre du volume, pour une approche toujours plus sensible et sensuelle de sa peinture. Mais, finalement, c'est le détour par le musée Fenaille, où deux peintures de Xie Lei sont exposées, qui introduit cette rupture inattendue. « Double » révèle véritablement une autre facette de la peinture de Xie Lei. Toujours aussi reconnaissable, sa peinture ne cherche ici plus à renverser le spectateur, mais à le conduire, image après image, dans une traversée à la fois mystique et mythologique. Deux mises en scène du regard. Reste à inventer celle qui tiendra ensemble le choc et le récit.

**Commissariat : Carole Bouzid**

1 « Prix Marcel Duchamp 2025 », musée d'Art moderne, Paris, du 26 septembre 2025 au 22 février 2026

# Flying Colours. Dialogue avec les collections du Minneapolis Institute of Art & Frank Stella Minimal / Maximal

Par Camille Velluet

**Musée d'Art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole, 27.06/2026 – 03.01.2027**



Philip Guston, *The Street*, 1970 et *Prospects*, 1977.
Vue de l'exposition « Flying Colors », MAMC+, 2026. The Estate of Philip Gusto.

Les deux expositions qui composent la saison nord-américaine du MAMC+ de Saint-Étienne s'attachent l'une comme l'autre à produire des trajectoires et des résonances entre les collections du musée et celles de différentes institutions françaises ou états-uniennes pour célébrer les 250 ans d'indépendance des États-Unis. Si l'un des enjeux est de mettre en lumière le fonds d'artistes, notamment issus de la côte est, acquis très tôt par les collections du musée, il s'agit également de faire émerger des filiations inédites entre des pratiques artistiques, de l'après-guerre à nos jours, comme dans le parcours de Frank Stella, l'un de ses plus emblématiques représentants. Traçant un sillage à travers ces différents mouvements qui ont influencé la scène artistique internationale pendant plusieurs décennies, ces expositions corollaires proposent une relecture de l'histoire de l'art états-unienne qui, selon le jugement du critique et théoricien Clément Greenberg, « n'avait apporté aucune contribution au courant majeur de la peinture ou de la sculpture[1] » avant l'avènement de l'expressionnisme abstrait.

## Flying Colours

« Flying Colours » fait référence à un projet réalisé en 1973 par Alexander Calder – alors immigré en France – invité par la compagnie aérienne Braniff International Airways à repeindre entièrement la surface d'un Boeing destiné à voler au-dessus de l'Amérique latine. Le titre de l'exposition évoque des circulations transatlantiques, de même qu'il renvoie à la manière dont la scène états-unienne a peu à peu décentré l'attraction de Paris vers New York.

L'exposition s'ouvre sur la série d'herbiers réalisés par Cy Twombly lors de ses premiers séjours en Italie en compagnie de Robert Rauschenberg. Cet ensemble d'œuvres — qui mêlent des annotations fragmentaires symptomatiques de sa pratique et des échantillons de plantes — présente ici le travail d'un artiste ayant suivi l'enseignement du Black Mountain College. Fondé en 1933 par John Andrew Rice — qui souhaitait initier un modèle d'éducation explorative et expérimentale —, l'établissement se tient en marge du système universitaire académique traditionnel. Cette institution, formatrice pour de nombreux artistes à l'origine des principaux courants de l'art états-unien de la seconde moitié du XXe siècle, réunissait également un réseau de professeurs ici exposés aux côtés de leurs disciples. Une peinture d'Elaine de Kooning, figure pionnière de l'expressionnisme abstrait, côtoie ainsi les collages industriels de Robert Motherwell, dans un jeu d'échos pensé entre les prêts du Minneapolis Institute of Art — en particulier son cabinet d'arts graphiques — et les toiles de la collection du MAMC+. Le rayonnement du Black Mountain College s'inscrit également dans le contexte de la fermeture du Bauhaus de Weimar, survenue en 1933 dans le contexte de la montée du nazisme. Situé en Caroline du Nord, près d'Asheville, le Black Mountain College offrait l'obtention de visas à des professeurs venus d'Europe et délivrait une pluralité d'enseignements, des pratiques musicales, théâtrales ou poétiques, de la danse, qui ont eu une influence déterminante sur plusieurs générations.

D'autres institutions majeures marquent également leur temps, comme le Federal Art Project qui encourage la production artistique dans l'espace public, ou encore la Washington Color School, à l'origine d'un mouvement pictural moins reconnu, qui participe néanmoins au développement du *color-field painting*. Guidé par la figure d'Helen Frankenthaler, ce mouvement se développe en parallèle de la scène de New York avec des artistes comme Morris Louis ou Kenneth Noland qui font le choix de s'établir à Washington, manifestant un désir de rupture avec l'expressionnisme abstrait. À ces mouvements picturaux qui marquent radicalement l'après-guerre viennent s'ajouter les mouvements minimalistes et post-minimalistes dont les principaux représentants figurent dans les collections du MAMC+ depuis ses débuts.

Revenant sur des moments caractéristiques de ces grands courants, l'exposition a pour particularité de présenter des œuvres inédites de ces deux collections avec une mise en avant d'artistes moins bien identifiés par le grand public, à l'image de la série *Verifax Collages* (1961-1976) réalisée par Wallace Berman. Héritier de la Beat Generation, l'artiste présente la réplique d'une même image de sa main manipulant un transistor, à laquelle il substitue, par une technique de transfert, des fragments de l'actualité états-unienne. Armes, alunissage, symboles religieux se démultiplient de manière sérielle dans une œuvre qui évoque aussi la contre-culture. Dans son prolongement direct, la salle consacrée à Robert Rauschenberg et à sa série de transferts d'images puisées dans les collections du MIA, laisse entrevoir son désir d'intégrer à sa pratique les échos de son époque. Ces œuvres prolongent directement la série *Combines* (1953-1964), à propos desquelles l'artiste déclarait : « J'étais bombardé par les téléviseurs et les magazines, par les rebuts, par l'excès du monde. [...] Je me suis dit que si je pouvais peindre ou réaliser une œuvre honnête, elle devrait incorporer tous ces objets, qui étaient et sont une réalité. » En regard de cette série est présentée l'œuvre *Acre (Carnal Clock)* (1969), plus méconnue dans la pratique de Rauschenberg. Prenant la forme d'horloges symboliques, cette sculpture autoportante met en lumière des photographies intimes de proches de l'artiste. Douze fois, un système minuté vient révéler par un faisceau lumineux l'un des corps, saisi dans une forme de dévoilement radioscopique.

Cette traversée des avant-gardes américaines trouve son aboutissement dans la mise en lumière des prises de position de certains artistes en faveur de la défense des libertés et des droits humains au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Une fois de plus, la figure d'Alexander Calder est citée pour son engagement dans la résistance et la manière dont il procure des visas états-uniens à de nombreux artistes à partir de 1933. De la même manière, Philip Guston dépeint les amoncellements de chaussures, qui sont liés aux confiscations nazies, à une période marquée par un retour à la figuration dans sa pratique. À ces luttes viennent s'adjoindre celles d'artistes défenseurs de différentes communautés marginalisées tels que Lorna Simpson qui vient dénoncer et remettre en cause une pensée restrictive sur la race et le genre, à travers un montage photographique qui évoque une histoire « oblique », finalement impossible à narrer. Cette navigation à travers des décennies décisives pour la scène artistique mondiale présente des parallèles subtils, témoignant de ce qui fait la force de ces deux collections mises en miroir.

1 Clement Greenberg, « "American-Type" Painting », *Partisan Review*, vol. 22, n° 2, printemps 1955, pp. 179-196, ici p. 195.





Vue de l'exposition « Frank Stella. Minimal / Maximal », MAMC+, 2026.
Photo : Marc Domage / MAMC+

## Minimal / Maximal

Cette première rétrospective exhaustive de Frank Stella en France, intitulée « Minimal / Maximal », revient sur le parcours de l'artiste au fil des différents mouvements qui jalonnent la seconde moitié du XXe siècle. Son titre fait à la fois référence à un processus cher à l'artiste qui avait l'habitude de produire des croquis préparatoires et des maquettes avant de les transposer à plus grande échelle, et à une œuvre d'une ampleur considérable, de ses premières toiles à dimension géométrique à ses réalisations architectoniques. Si Frank Stella a d'emblée rencontré la reconnaissance de ses pairs, en particulier avec l'exposition de sa série des *Black Paintings* (1958-1960) au MoMA à l'âge de 23 ans, il s'agit ici de revenir sur la genèse de sa pratique, mais également sur des zones d'ombre qui traversent sa carrière à travers la présentation de séries plus méconnues. Le commissaire de l'exposition, Alexandre Quoi, s'emploie ainsi à retracer le cheminement plastique et théorique de Frank Stella par la mise en dialogue de différentes œuvres de la collection du musée et du réseau de sociabilité qui a accompagné la carrière de l'artiste, en proie à un constant désir de renouvellement.

Revenant dans un premier temps sur ses études à la Phillips Academy (Andover), l'exposition met en avant la redécouverte d'un fonds inédit résultant d'un don de l'artiste à cette école d'art dans laquelle il a fait ses armes. Frank Stella y noue des amitiés qui l'accompagnent par la suite lors de ses débuts sur la scène new-yorkaise. Le scrapbook que Carl André consacre à la pratique de l'artiste, comportant à la fois des chutes d'œuvres, des fragments d'écrits, des poèmes de Stella, de même que les séries photographiques réalisées par Hollis Frampton, témoignent tous deux de la fascination qu'il exerce sur ses deux acolytes. La série *Le Monde secret de Frank Stella* (1958-1962), qui participe à la construction du mythe autour de l'artiste, est accompagnée d'une seconde série réalisée par son ami, qui vient archiver le processus de création de ses premières productions emblématiques. Les *Black Paintings* sont montrées pour la première fois sur une invitation de Dorothy Miller lors de l'exposition « 16 Americans » au MoMA (1959-1960). Alors considéré comme précurseur de certains principes du minimalisme, l'artiste largement reconnu sur la scène artistique new-yorkaise fait le choix de se délester de principes picturaux qu'il a théorisés par l'amorce de sa série des *Shaped Canvas* (1967-1972). Ce mouvement de bascule se matérialise dans l'exposition par des références aux découpes précédemment élaborées par Ellsworth Kelly. Donald Judd décrit d'ailleurs cette rupture dans sa pratique au sein de ses écrits théoriques : « Les *Shaped Paintings* de Stella présentent plusieurs caractéristiques essentielles des œuvres en trois dimensions. [...] La peinture n'est pas une image[2]. » Elles témoignent déjà d'une prédisposition de l'artiste pour un débordement du cadre.

La série des *Polish Village* (1970-1974) découle directement de ces premières expérimentations sur la déconstruction du cadre. Imprégné par des formes découvertes dans un ouvrage consacré aux synagogues polonaises et à leurs modules architecturaux, l'artiste compose des assemblages mêlant bois peint, carton, moquette, qu'il agence à travers un jeu de décrochement produisant une série d'ombres portées et de textures inédites dans sa pratique. Cette référence à ces monuments disparus pendant la Seconde Guerre mondiale est annonciatrice d'un recours au relief de plus en plus prégnant dans sa pratique qui tend à s'émanciper de la planitude généralement associée au médium pictural. L'un des aboutissements de ce processus est la série des *Cones and Pillars* (1984-1987), qui conjugue formes volumétriques et références directes à la bad painting, renouvelant l'appréciation de l'espace par une extension de la forme poussée à son extrémité. Ces agencements criards inaugurent une recherche autour de l'espace architectural, qui s'affirme progressivement jusqu'à la fin de sa carrière. À l'instar de l'un de ses mantras personnels « keep moving[3] », qui vient souligner sa propension à perpétuellement repenser son répertoire formel et technique, le parcours conçu pour l'exposition donne à voir les ruptures qui traversent son œuvre et met en évidence les influences qui ont nourri cette recherche en acte.

Dans une nouvelle série graphique intitulée *Moby-Dick Engravings* (1990-1997), l'artiste semble synthétiser certains des modes opératoires initiés durant les décennies précédentes. Au sein de ces collages psychédéliques, il vient fusionner différentes matières et images sérigraphiées, à travers un langage visuel foisonnant et une profusion référentielle qui peuvent faire écho à des toiles de Kandinsky à la fin de sa carrière. La salle qui vient clore l'exposition est consacrée aux dernières décennies de la carrière de l'artiste durant lesquelles il expérimente les procédés de peinture digitale et d'impression 3D jusqu'à se familiariser avec les NFT dans les dernières années de sa vie. Par son habilité à toujours incorporer à son travail les innovations techniques de son époque, l'artiste ne cessera de développer des pièces qui témoignent également d'évolutions sociétales. Sa quête d'un art total trouve un prolongement dans ses projets architecturaux, à l'image d'une passerelle colorée et imaginée pour traverser la Seine qui ne verra jamais le jour. Cette proposition singulière demeurée à l'état d'ébauche témoigne d'une pratique en mouvement et d'une volonté de s'affranchir des frontières entre les médiums pour se projeter à plus grande échelle.

2 Donald Judd, « De quelques objets spécifiques », *Artforum*, vol. 4, n° 10, juin 1965, p. 76.

3 Harry Bellet, « Chez les peintres : Frank Stella, l'invasion de l'espace », *Le Monde*, 1er août 1993.

# Éléonore False
## Sœur de jour

Par Sarah Ihler-Meyer

**CCC OD, Tours, 06.03 – 20.09.2026**



Vue de l'exposition Éléonore False, « Sœur de jour » au CCC OD, Tours, mars 2026.
Photo : Nicolas Brasseur

Une « cosmique cosmétique[1] » : c'est ce que déploie Éléonore False, de la collecte d'images à leur transposition en volumes, élaborant des continuums entre les règnes et les espèces, de l'infiniment petit à l'infiniment grand — avec, pour trait d'union, la peau et ses parures.

Soit une œuvre conçue comme une machine de transformations et de métamorphoses dont « Sœur de jour » permet de saisir les gestes et les opérations. En effet, réunissant des pièces des années 2010 à aujourd'hui, cette exposition récapitule les principales étapes de travail de l'artiste. Tout commence chez elle par la découpe de fragments d'images dans des livres d'histoire des arts et des sciences, mais aussi dans des manuels de couture et des magazines de mode, parfois préalablement photocopiés ou scannés. Formes et contre-formes sont ensuite réunies dans des pochettes transparentes de classeurs, composant des ensembles aléatoires, entre le bestiaire et l'herbier, le corps et les artefacts humains, que l'artiste agence et réagence au fil du temps. Ce qui apparaît là, à travers cette multitude d'images quasi abstraites, n'est autre que l'infinie productivité du vivant, ou la vie comme force de production de formes visibles, à la fois semblables et dissemblables, incessamment variables. Mais surtout, ce qui apparaît là, c'est un monde d'apparences irréductibles à tout fonctionnalisme. Et pour cause : comme l'explique le naturaliste Adolf Portmann, l'extraordinaire profusion de formes et de couleurs pour une même fonction invalide la réduction du vivant à tout finalisme, qu'il s'agisse de la conservation ou de la reproduction des espèces. À moins de définir un nouveau finalisme : le besoin, pour toute entité, d'apparaître dans sa singularité. Ainsi, dans une inversion surprenante, le métabolisme est ici au service des apparences, ou de ce que Portmann appelle la « présentation-de-soi[2] ».

De ce répertoire formel, Éléonore False extrait des parties pour créer des collages. Matrice de son travail en volume, ces photomontages sont montrés dans les galeries entourant l'espace central de l'exposition. Pétales, ailes de papillons, poils de chenilles, pelages de chats, écailles de serpents se mêlent à des vases, des pièces de tissus ou encore des fragments de corps. Autant de parures et d'ornements qui tendent à se confondre, comme s'ils glissaient les uns dans les autres. Tout se passe comme si les apparences suivaient une logique de camouflage, compris non pas comme stratégie de défense, mais comme vecteur « d'un devenir-imperceptible où l'on se fond dans le monde, où l'on fait monde[3] ». Autrement dit, les surfaces visibles et leurs ornements (cosmétiques) s'inscrivent sur un même plan (cosmique), celui du devenir-monde comme champ de l'apparaître[4]. Précisément, c'est ce dont témoigne l'installation présentée dans l'espace central susmentionné. Au sol, une immense pièce de tissu beige reprend les motifs d'un plateau de montage de colliers de perles. Disposées sur lui, des *Perles de terre* (2024) rondes ou polyédriques, agencées en *Bracelet* ou *Collier*, sont agrandies de manière à évoquer des planètes et des constellations, traçant ainsi une ligne du cosmique à la cosmétique. Au-dessus d'elles, deux tapisseries (*Metabolic #1* et *Metabolic #2*, 2025 et 2026) suspendues à la verticale mêlent dans leurs trames des motifs floraux et décoratifs à des fragments de corps humains et animaux, auxquelles répond une autre tapisserie, *no division no cut* (2016), placée au sol. Celle-ci montre la contre-forme, blanche, d'une main découpée dans un tissu aux motifs géométriques tout en dégradés de gris. Comme le titre de cette pièce l'indique, à rebours des classifications occidentales, un principe d'indivision est au principe du travail d'Éléonore False.

Il en va ici d'une coappartenance au monde, toutes choses étant faites d'une même étoffe et participant d'un même élan vital. Une inséparation qui passe également par la vision, comprise comme mode du toucher, ce que suggèrent des mains en céramique (*Sans titre (Yeux)*, 2014) feignant une paire d'yeux, placées dans l'une des galeries périphériques. C'est que notre intériorité est constituée par l'immersion de notre corps dans le monde visible. Cette réversibilité du visible ou, plutôt, cette « inhérence de celui qui voit à ce qu'il voit, de celui qui touche à ce qu'il touche, du sentant au senti[5] » est particulièrement prégnante à l'arrière-scène de l'installation centrale. Derrière un long rideau de couleur ocre, aux plis sensuels comme une peau, nous sommes invités à tourner autour d'une sorte de ruban de Möbius : une sculpture plate et ondulée, en aluminium, sur laquelle est imprimé, recto verso, un fragment de visage de poupée, comme poudrée et maquillée (*Ombres Roses Ombres (Stand Up Doll)*, 2024). Au-dessus d'elle, fixés au mur, deux autres visages de poupée se fondent l'un dans l'autre sur une plaque de métal en forme de goutte (*Ombres Roses Ombres (La goutte)*, 2024). Leurs yeux, aveugles, semblent regarder à la fois partout et nulle part. Surfaces de projection, ils se font simultanément surfaces de contact, à même d'imprimer le dehors au-dedans. Quelque chose d'une condition féminine pointe ici, subordonnée à un regard anonyme et à ses attentes supposées, relatives justement à la « bonne » présentation-de-soi. Un conditionnement des apparences qu'Éléonore False fait saillir autant qu'elle les sublime en les inscrivant sur un plan cosmique — « des sphères célestes jusqu'aux plus petites perles de collier[6] ».

Ces chaînes d'associations et de transpositions, d'une matérialité à une autre, se poursuivront cet autonome aux Tanneries, à Amilly, avec des œuvres présentées au CCCOD et de nouvelles productions. Doublure de « Sœur de jour », « Sœur de nuit » marquera le passage du conscient à l'inconscient, des correspondances diurnes aux hantologies nocturnes, des éclats du visible à leurs ombres portées. Un chatoiement mâtiné d'angoisse.

1 Bertrand Prévost, « Cosmique cosmétique. Pour une cosmologie de la parure », *Images Re-vues*, n° 10, 2012 [http://journals.openedition.org/imagesrevues/2181 ; https://doi.org/10.4000/imagesrevues.2181].
2 Bertrand Prévost, « L'élégance animale. Esthétique et zoologie selon Adolf Portmann », *Image Re-vues*, n° 6, 2009 [https://doi.org/10.4000/imagesrevues.379].
3 Bertrand Prévost, « Cosmique cosmétique. Pour une cosmologie de la parure », *op. cit.*
4 *Ibid.*
5 Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 2003.
6 Bertrand Prévost, « Cosmique cosmétique. Pour une cosmologie de la parure », *op. cit.*



# David Posth-Kohler et Lola Gonzàlez
## Les Yeux du hameau

Par Sarah Ihler-Meyer

**Pavillon des expositions temporaires de Saint-Brieuc, 04.07 – 26.09.2026**



David Posth-Kokler, *Les yeux du hameau*, 2026.
Avec des pièces du / *Featuring pieces from the* musée d'Art et d'Histoire de Saint-Brieuc et une programmation de films de / *and a programme of films from* Lola Gonzàlez.
Photo : Vincent Paulic

Virevoltes acrobatiques, pas de danse endiablés, *fare niente* les jambes et les mains croisées… Les mille et un gestes des personnages de David Posth-Kholer sont par définition innombrables. Composés de morceaux de céramique aux couleurs chatoyantes, revêtus d'habits bigarrés, collectés et remaniés par l'artiste, ils ont des mains et des souliers mais jamais de tête, sinon sous forme de masque. Quant à leurs corps, il s'agit de fines structures en métal sur lesquelles sont fixés les fragments de leur apparaître. Délestés de leur poids de chair, ils ne sont plus que des jeux de « lignes et de tons tourbillonnant dans l'espace ». Il en est ainsi de *Chercher l'idée* (2026), arabesque de métal et de tissu rayé entre une paire de chaussures et de mains, dont les girations manifestent la puissance d'un corps en dehors de toute vraisemblance anatomique. Ici le corps vaut moins comme réalité organique qu'en tant que manifestation d'une vie plus large que toute identité. Ou plutôt, assemblage de fragments hétérogènes, combinables et recombinables au fil des expositions, chaque figure est l'expression individualisée d'une vie impersonnelle, comprise comme puissance infinie d'invention de formes et d'aspects.

Au Pavillon des expositions temporaires, ces personnages sont réunis dans une sorte de hameau, fait d'architectures de bois et de tissus bariolés, entre la cabane d'enfant et le chapiteau de cirque. À l'extérieur et à l'intérieur de ces habitacles, ouverts aux regards comme des scènes de théâtre, jongleur, musicien, fumeur et vagabond, parmi d'autres, se livrent à toutes sortes d'activités, juchés sur des artefacts ou entourés d'objets en provenance du musée d'Art et d'Histoire de Saint-Brieuc. Épis de faîtage, râteaux, faucilles, pots et rouets cohabitent ainsi avec les figures serpentines de l'artiste, comme si la courbure d'un pied ou d'un pantalon se prolongeait dans celle d'un vase ou d'un panier à grains, dans une procession sans fin des êtres et des choses « emportés dans un même mouvement ». La puissance impersonnelle que catalyse chaque personnage se fait ici puissance collective. Une puissance d'institution de formes, d'usages, de sens et de valeurs, toujours en mouvement, à même de faire et défaire l'ordre institué. Précisément, c'est la contingence de tout ordre social et symbolique, avec son système d'idées, d'images et de choses, dont témoignent les objets mais aussi leurs représentations en dessins et en peintures fixés aux murs, tels que *Le Raccommodeur de faïence* (1878) de Louis Marie Baader ou *La Fileuse endormie* (vers 1857) d'Alexandre Antigna. Et pour cause, datant de la fin du XIXe siècle, ces choses et images ont été créées par une multitude qui les a depuis remisées dans une collection ethnographique — mémoire de l'incessante créativité humaine que réactive justement le hameau de Posth-Kohler.

Du tout et des parties comme « manifestations d'une totalité qui ne se clôt nulle part[1] », il en est également question chez Lola Gonzàlez. Trois de ses films sont présentés à l'étage du Pavillon, dessinant le cycle de formation d'un corps collectif. À commencer par *Les Anges* (2017) où deux individus, en zone périurbaine, déambulent en quadrupèdes avant d'acquérir la bipédie au contact d'un troisième personnage. Après une longue marche dans un paysage aride, ponctuée de pauses alanguies, le trio rejoint un petit groupe avec lequel il observe un horizon invisible, sans qu'un mot ait été échangé. Sans doute s'apprêtent-ils à rejoindre une communauté en marge des villes, comme celle qui se constitue au fil de *Tonnerres* (2022). Ce film s'ouvre sur des personnes allongées dans le lit d'une rivière, comme endormies ou évanouies après un cataclysme. Progressivement, elles se redressent et avancent ensemble dans un environnement à la fois luxuriant et meurtri, leurs corps agités par des spasmes alors que le tonnerre gronde et que des drones invisibles bourdonnent à leurs oreilles. Un chœur de voix anonymes et inarticulées, mêlé à des sons naturels, finit par prendre le dessus tandis que le groupe se met à danser. Leurs corps traduisent dans l'espace ce que la musique qui les accompagne alors ne peut dire en mots : le souffle impersonnel de la vie qui reprend et le dynamisme des forces collectives. À leur mutisme se substitue, avec *Dormir au soleil* (2025), l'élaboration d'une langue au diapason du monde vivant. Ici des individus dorment paisiblement dans des jardins, comme fondus dans la nature, quand leurs bouches ne sont pas traversées par des sons et des bruits animaux. Tout se passe comme si une vie d'avant les conventions du langage les reliait entre eux et au monde. Soit l'affirmation holistique d'une énergie globale des corps, où chaque forme particulière se rattache à la respiration du tout.

Tout comme chez David Posth-Kohler, il y a là quelque chose d'une joie tragique, qui adhère à la vie en sa totalité, à la fois créatrice et destructrice, à même de transmuer la désolation en puissance de métamorphose par la force du collectif.

1 Jacques Rancière, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011.

# Atlantropa n’aura pas lieu

Par Olivier Chardon

**Frac Corsica, Corti, 30.04 – 17.10.2026**



Ange Leccia, *La Mer-Monde*, juillet-août 2026, église du couvent de l’Annonziata, Morsiglia, Cap Corse. Photo : Lea Eouzan

La mer Méditerranée constitue aussi bien un territoire d’échanges historiques que mythologiques et symboliques, berceau des grandes civilisations et religions qui structurent le monde occidental. Elle est depuis des millénaires le théâtre de toutes les tensions géopolitiques. Rien que cette année, elle aura connu la poursuite de la guerre au Moyen-Orient, la superproduction hollywoodienne *L’Odyssée*, les flottilles de la Liberté, les tentatives de traversée avec leur lot de drames humains, mais aussi les luxueux cabotages au large de Saint-Tropez ou de Formentera. De tout temps, elle a été cet espace maritime revendiqué par l’Europe au détriment du continent africain qui en borde le sud.

Le projet Atlantropa, qui donne son titre à l’exposition présentée cet été au Frac Corsica, est une idée folle conceptualisée par l’architecte allemand Herman Sörgel à partir de 1928. Dans une approche résolument positiviste, il postulait que l’assèchement de la Méditerranée constituait une solution concrète pour répondre aux enjeux de surpopulation, de pénurie énergétique et de famine générés par la révolution industrielle. À grand renfort de barrages, il proposait ainsi de faire émerger un nouveau continent pour assurer une continuité territoriale entre l’Europe et l’Afrique. Même si son concepteur s’est toujours défendu de toute aspiration politique, cette réunion des continents dans le contexte de l’entre-deux-guerres répondait parfaitement à l’idéal hitlérien du *Lebensraum* : étendre l’espace civilisationnel européen en assurant à ses habitants une emprise territoriale et un accès plus aisé aux ressources du grand continent du sud.

On dresse aujourd’hui des parallèles parfois hâtifs entre les années 1930 et notre époque. Force est de constater pourtant que ce projet colossal et utopique, qu’on qualifierait désormais de dystopique, trouve un écho dramatique dans un XXIe siècle marqué par le retour des impérialismes, du repli identitaire et des velléités prosélytes.

C’est in fine de cela que traite l’exposition. Son titre, « Atlantropa n’aura pas lieu », constitue plus un constat qu’une prédication : Atlantropa n’a pas eu lieu, même si les dangers demeurent. L’idée de Fabien Danesi, directeur de l’institution et commissaire de l’exposition, n’est pas d’opérer une critique frontale de ce projet démiurgique, ce qui n’aurait guère d’objet aujourd’hui. Il s’agit au contraire de proposer une approche ouverte, exploratoire et nomade, en faisant confiance aux artistes pour s’en emparer avec distance, poésie et critique. Dans le concert des expositions politiques qui se satisfont souvent de nommer ou de constater faute de pouvoir faire plus, celle-ci offre au contraire une traversée sensible du bassin méditerranéen. Une démarche qui fait écho à ce que l’essayiste britannique Kenneth White nommait une « géopoétique », avec son lot d’errances, de diversions, de regards en diagonale et d’invitations au voyage.

La proposition de l’artiste italienne Rossella Biscotti en est une parfaite illustration. Son projet *The Journey* (2016) consiste à déplacer un bloc de marbre de Carrare pour l’immerger dans les eaux internationales, transformant un geste performatif en une enquête politique et cartographique sur les flux qui traversent cet espace. À travers cinq *blueprints* superposant zones militaires, câbles sous-marins et routes migratoires, l’artiste détourne le langage technique du plan d’ingénierie pour révéler les rapports de force et la gouvernance fragmentée de la mer.

Ce travail de documentation aussi scientifique que sensible contraste avec la démarche analytique et implacable du collectif britannique Forensic Architecture. *Sea Watch vs The Libyan Coastguard* (2018) reconstitue rigoureusement la chronologie de l’interception d’un navire de migrants en 2017 à partir de données spatiales, d’enregistrements et de communications audio. En disséquant les chaînes de commandement et les interactions entre les autorités européennes et les garde-côtes libyens, l’œuvre met à nu la gestion indirecte de la Méditerranée et l’externalisation des frontières pour contourner le principe de non-refoulement.

C’est également aux tragédies des tentatives de traversée que se confronte Michele Gabriele, mais dans un registre mythologique et onirique, cette fois. Prenant la forme d’un monstre marin qui accueille le visiteur, l’œuvre *July 2nd* (2024) est née du souvenir traumatique d’un événement survenu en 2011 au cours duquel un ami de l’artiste perdit la vie en tentant de sauver des enfants de la noyade. Michele Gabriele détourne la figure du triton pour transposer ce drame intime en une méditation poétique et collective sur le courage, le secours et la perte.

L’exposition ne se cantonne pas au seul périmètre de la Méditerranée et prend la tangente vers le continent africain. Ainsi, *Tiny Flower on the Mountain* (2005) de Barthélémy Toguo et *Change the Scenario* (2013) de Sylvie Blocher se rejoignent dans une réflexion critique sur le corps noir comme espace vulnérable et politique. En détournant des codes iconographiques et historiques (la carte à jouer pour l’un, la performance conceptuelle pour l’autre), les deux œuvres mettent en scène des présences singulières qui résistent aux assignations et aux systèmes de domination. Elles abordent la surface du corps féminin chez Toguo, masculin albinos chez Blocher, comme le lieu d’une métamorphose et d’une tension face aux regards portés sur lui.

Pensée avec justesse en archipel, l’exposition se poursuit dans l’ancienne citerne de la citadelle de Corte avec une version sur-mesure de l’installation *Clinamen* (2026) de Céleste Boursier-Mougenot, où le choc discret des bols en porcelaine dérivant sur l’eau forme un dispositif sonore imprévisible et contemplatif.

Mais c’est la troisième étape de cette odyssée corse, dans l’église du couvent de Morsiglia investie par deux pièces d’Ange Leccia, qui vient clore le propos. La confrontation de l’installation lumineuse *Arrangement. Globes terrestres* (1991-2026), dont les 228 mappemondes tapissent la nef, et du film *La Mer* (1991) en toile de fond, compose une fresque dans laquelle les flots déchaînés prennent le pas sur les systèmes cartographiques normatifs. Un joli pied de nez, romantique et conceptuel, à Herman Sörgel : Atlantropa n’a définitivement pas eu lieu !



# DRAW Project, La communauté de ceux qui n’ont rien en commun

Par Patrice Joly

**Cercle naval, Brest, CAC Passerelle, 03.07 – 17.10.2026**



Christine Rebet, vue de l’exposition « DRAW », Cercle naval, Passerelle Centre d’art contemporain, Brest, 2026. Photo : Aurélien Mole

Hélas.
La longue et rude sécheresse…
Les roses blanches sont mortes
Pourtant
Il en est resté une, petite et malingre
Si craintive, empourprée (par son combat ?)
Demeurée comme en témoignage
De sa Fidélité
Devant ton image
Je la pose
Ô mère !
Dans son parfum tu continueras d’entendre
Mon cœur battre

Anjela Duval, *Le Brûle-fougères*.

Fermé pour travaux depuis plusieurs mois, le centre d’art Passerelle a quitté les grands volumes de la rue Berthelot pour se réfugier dans l’ancien Cercle naval à deux pas du Quartz, la scène nationale de Brest, au cœur de la cité portuaire.

Le centre d’art accueille un collectif d’artistes, DRAW, dont la pratique est de rassembler une multitude d’artistes autour du dessin, dans sa plus grande diversité, des univers aussi éloignés que celui de David Ryan ou d’Hilary Galbreaith, de Virginie Barré et Corentin Canesson, ou encore de José Bedia et LeRoy Neiman, eux-mêmes membres fondateurs du collectif. Ce dernier est né au sein de l’université Columbia (New York), à partir de laquelle il a rayonné dans le monde entier, du Chili au Pérou, de la Chine à l’Indonésie, chaque fois renouvelant les propositions et invitant les artistes des villes traversées à rejoindre le petit noyau des fondateurs. Il en résulte un joyeux amalgame où toutes les formes et les styles voisinent sans hiérarchie aucune, dans un désordre plus ou moins maîtrisé, composant une espèce de foire du dessin ambulante qui rappelle l’ambiance de manifestations comme Drawing Now (Paris) ou Paréidolie (Marseille), mais sans l’aspect marchand et cloisonné des stands qui définissent la forme de ces temples du commerce, bien que parfois les fondateurs s’octroient la part belle en se ménageant, dans cet ancien repère des officiers de la marine, des espaces individuels qui contredisent l’esprit de partage et de résistance qui caractérise cette antiacadémie. Mais on pardonne à ce pilier et membre fondateur de DRAW, Tomas Vu, de s’être ménagé une exposition dans l’exposition, car c’est grâce à lui et à son énergie que ce projet voyage d’un continent à l’autre et continue de rassembler tous ces artistes ; par ailleurs, c’est peut-être chez ce dernier que l’on trouve la plus haute ambition pour un médium qui, selon ses dires, va bien au-delà du simple plaisir esthétique pour constituer un langage universel qui transcende les frontières linguistiques. Il n’y a qu’à voir l’extraordinaire essor des émojis comme facilitateurs de compréhension et agents de signification immédiate et universelle, quand bien même ce type de « dessin » fait preuve d’une assez grande pauvreté formelle, plus au service d’une volonté signifiante que d’inventivité esthétique. La pratique de Tomas Vu a plus à voir avec des considérations temporelles qui résonnent avec les pensées d’un Benjamin ou d’un Warburg, pour lesquels il existe une circulation des images permettant de déceler des variations historiques à travers l’évolution ou la persistance de ces mêmes images. Pensée comme une archive *in progress*, son œuvre apparaît telle une constellation où se mêlent les références à la culture populaire, à sa propre mémoire et à tous les champs du savoir, elle a la forme d’une carte mentale touffue et volontairement désordonnée, avec ses pics événementiels qui jalonnent l’histoire récente et rythment l’incompréhension du monde dans lequel nous vivons.

La configuration du Cercle naval, qui héberge temporairement les activités de Passerelle et qui n’a pas été spécialement pensée — on l’imagine aisément — pour accueillir des expositions d’art contemporain, influe fortement sur la forme de l’exposition : les cimaises installées par le centre d’art rendent difficile la formulation d’une scénographie plus ludique et moins rigide qui aurait permis de varier les mises en espace, se traduisant la plupart du temps par un alignement de dessins un peu répétitif, bien que tempéré par l’effet palimpseste des textes d’Anjela Duval — la grande poétesse bretonne — qui parsèment les cimaises de leur radicale rugosité et qui sont recouverts en partie par les dessins. Mais l’effet voulu peut se révéler contre-productif en rendant difficile, voire impossible, la lecture des textes que l’on peut heureusement retrouver sous la forme d’un recueil de poèmes édité par la maison d’édition Sombres torrents et Passerelle[1]. Parfois, les contraintes générées par le lieu permettent de ménager des espaces clos où une programmation de dessins animés par exemple s’engouffre avec une opportunité bienvenue : cette catégorie à part du médium est par ailleurs largement représentée avec des œuvres de Christine Rebet, de Siyu Chen, de Stipan Tadić, de Jennifer Nuss ou encore de Sonya Rosa Kahn (qui a effectué la sélection) mettant en lumière les dernières avancées des techniques animées et les nombreux croisements que le dessin entretient avec toutes les disciplines connexes, comme le cinéma ou la vidéo. La volonté des commissaires de sortir des sentiers battus de la mise en espace du dessin s’est traduite par l’invitation faite à l’artiste thaïlandais bien connu, Rirkrit Tiravanija, dont les protocoles permettent aux visiteurs et visiteuses de s’associer à sa production. En l’occurrence ici, il s’agit de dessins sur transparents qui peuvent être projetés sur les murs pour ensuite être redessinés par ces mêmes visiteurs et visiteuses. On y retrouve l’ambiance de rébellion que l’artiste aime à mettre en avant, rejoignant par là même la pratique des street artistes ou des grafitteurs dont le terrain de jeu n’est autre que la ville et ses innombrables cimaises potentielles. Un désir de prolonger l’exposition hors-les-murs que les commissaires ont souhaité encourager, invitant les artistes à investir les « sucettes » municipales, comme un prolongement des cimaises du centre d’art en plein cœur de la cité.

**Commissariat : Rafael Domenech, Sonia Rosa Kahn, Loïc Le Gall et Alejandro Valencia**

1 Anjela Duval, *Le Brûle-fougères*, Lannion, Sombres torrents, janvier 2026. Les poèmes sont accompagnés par des illustrations de Corentin Canesson.

# *Face à face*

*Face à face* (*Face to Face* dans sa version anglaise) est une nouvelle collection de livres d'entretien avec des artistes. Parce que les plasticiens ont souvent beaucoup à dire, parce l'art contemporain nécessite parfois la médiation des mots, parce qu'il est bon de cultiver l'art de la conversation à l'heure des SMS et des émoticônes, *Face à face* donne le temps et l'espace à une longue conversation entre un artiste et un intellectuel, qu'il soit historien de l'art, commissaire d'exposition, universitaire, auteur, théoricien, etc. Au fil de plusieurs moments de conversation, une relation suivie s'établit entre l'artiste et l'intervieweur, à laquelle le lecteur est invité. Le ton, entre style littéraire et parlé, restitue la complicité de ces moments autour d'une œuvre en train de se faire. Influence, formation, actualité, intimité de l'atelier, tous les sujets qui font la vie d'un artiste sont abordés, rendant ces ouvrages aussi indispensables pour l'étudiant que pour le chercheur ou l'amateur.




## Xie Lei

avec

Neil MacGregor

Un échange intense entre le peintre Xie Lei et l'historien de l'art et directeur de musées Neil MacGregor (directeur du British Museum de 2002 à 2015), au cours duquel sont évoqués les artistes phares du peintre, son obsession pour la chute et l'eau, ses techniques, ses joies et ses élans.

92 p. • 23 illustrations

ISBN 978-2-37739-081-6

12 €




## Laurent Proux

avec

Camille Richert

Le peintre Laurent Proux possède une culture encyclopédique qu'il aime partager, maîtrisant l'art de la disputatio. Disposé à l'écoute et agile dans l'analyse, il sait se faire bousculer par les vues divergentes de la chercheuse et critique d'art Camille Richert, qui le pousse à décrypter les questions contenues dans ses images.

148 p. • 22 illustrations

ISBN 978-2-37739-087-8

12 €




## Ernest T.

avec

François Coadou

Dans cette conversation érudite avec l'historien et philosophe François Coadou, Ernest T. détaille ses plus audacieux forfaits et glisse quelques méchancetés bien troussées. On y suit les rêveries d'un enfant de l'après-guerre, qui déteste déjà la religion, trouve l'école bien ennuyeuse et préfère forger son imaginaire dans les dictionnaires illustrés.

108 p. • 30 illustrations

ISBN 978-2-37739-089-2

12 €




## Glen Baxter

avec

Bernard Blistène

Cette conversation entre l'artiste Glen Baxter et le fin et illustre Bernard Blistène est l'occasion de réinscrire dans des filiations historiques son œuvre où l'humour se marie à une véritable critique sociale et anthropologique de l'art contemporain.

108 p. • 30 illustrations

ISBN 978-2-37739-090-8

12 €

Semiose

diffusion et distribution : Les Belles Lettres

PHOTO ELYSEE

MUSÉE POUR LA PHOTOGRAPHIE

ELYSEE.CH

Photo Elysée est un musée à Lausanne ancré dans l'histoire de la photographie et projeté vers ses futurs. Il explore toutes les formes du médium et défend la pluralité des voix et des regards. Musée de conservation, de création et de réflexion, il invite à lire et relire les images, à en comprendre les récits et à penser leur impact dans nos vies. Il s'impose comme un acteur majeur de la photographie contemporaine, en Suisse et dans le monde – un lieu où les images se rencontrent, se racontent et se réinventent.

Rafal Milach, from the series Strike, 2020-2021, coll. Photo Elysée, Lausanne. Courtesy of Jednostka Gallery © Rafal Milach / Magnum Photos

canton de vaud

10 PLATEFORME QUARTIER DES ARTS LAUSANNE




AVEC LE SOUTIEN DE L'ÉTAT - DRAC DES PAYS DE LA LOIRE - MINISTÈRE DE LA CULTURE
PRÉFET DE LA RÉGION PAYS DE LA LOIRE
Loire Atlantique
DCA