Enfant, je n'avais pas d'ami imaginaire, j'avais une photographie imaginaire. J'étais sinon un enfant tout ce qu'il y a de plus normal, pour ne pas dire ennuyeux. Je ne considérais pas cette photo comme quelque chose de particulièrement spécial, mais je savais que je devais la garder pour moi. Curieusement, je pensais que quelqu'un pourrait me la voler s'il en entendait parler. **J'ai observé cette image pendant des heures, et pourtant aujourd'hui, je ne pourrais pas vraiment vous la dessiner, pas correctement en tout cas. Elle semblait m'aider. Chaque fois que je me sentais seul, j'y jetais un œil et elle m'envahissait. Autant que je sache, j'ai toujours tenu l'image à l'envers. Cela n'avait pas d'importance, c'était mon petit abri de fortune.** J'ai découvert ce qu'était cette image seulement des années plus tard à l'école. J'avais seize ou dix-sept ans, un élève typique, mauvais et indifférent. Ma grande idée était de ne lire que les préfaces des livres pour en couvrir un plus grand nombre. Pas recommandé. Aller à l'école était déprimant. J'avais l'impression de m'enfoncer de plus en plus profondément dans une caverne. Seule une professeure m'intéressait, Mme Padgett. La première chose dont elle nous ait parlé fut l'hypothèse des cinq minutes de Bertrand Russell. «Il n'y a aucune impossibilité logique à la supposition que le monde ait jailli il y a cinq minutes, exactement tel qu'il était à ce moment là, avec une population se souvenant d'un passé complètement irréel.» Elle avait toute mon attention. **Elle nous demanda d'imaginer ce à quoi Bertrand avait pu penser cinq minutes avant d'avoir eu cette idée. Elle nous demanda d'imaginer le premier et le dernier plan s'intervertir. Elle nous demanda d'imaginer qu'il pleuvait des grenouilles, puis des poissons, puis des photographies du soleil. Elle nous demanda de regarder les choses comme si nous étions de mauvais détectives sur le point de se faire virer. Je me souviens qu'une fois, alors que nous disséquions des pierres (à la place de crapauds), elle nous dit: «une bulle de savon est aussi réelle qu'une dent fossile».** Un jour, elle déclara «Positrons». Je pensai à ma photographie imaginaire. Je sus soudainement qu'elle représentait un positron. Le mot avait simplement l'air juste. Elle donna une image à Marie et lui demanda de la faire circuler. J'eus le sentiment que ma chaise d'écolier oscillait comme une balançoire. Mon esprit se mit à faire des bonds. **J'écoutai: «Cette photo d'un positron a été prise par Carl Anderson en 1932. Un des grands mystères de la physique était de comprendre (je m'imaginais l'entrée de l'école) pourquoi tous les électrons sont apparemment identiques. Feynman a émis l'idée (la sortie de l'école) que tous les électrons puissent en fait être le même électron, rebondissant (un visage, deux battements de paupière) d'avant en arrière entre (un flash d'appareil photo) le début et la fin des temps. Un électron voyageant (une balle de baseball) à rebours dans le temps est ce que nous (sculptures, dessins, films) appelons un positron. Ils existent vraiment. On croit rêver, je sais… Mais ce dont il faut se souvenir (une autre salle de classe), c'est…» Sa voix s'évanouit peu à peu. La salle de classe se retourna sur elle-même et se remplit d'ambre tandis que l'on me tendait l'image.** Michael Crowe

Une préface

Pedro Barateiro, Stéphane Barbier Bouvet, Richard Brautigan, Michael Crowe, Jimmie Durham, Philippe Fernandez, Mark Geffriaud, Ruth Krauss & Antonio Frasconi, Guillaume Leblon, Zoe Leonard, Paul Sietsema, ainsi qu'une exposition organisée par Triple Candie

Commissaires de l'exposition: Élodie Royer et Yoann Gourmel

6 juin — 28 juillet 2013

Journal de l'exposition — Gratuit

Michael Crowe

Communiqué de presse

Michael Crowe est artiste et écrivain. Dans ses écrits teintés d'un esprit pince-sans-rire et d'une absurde sentimentalité, il engage par exemple 82 084 détectives privés pour suivre chacune des feuilles de l'arbre situé en face de son appartement, suggère que Jupiter change d'axe de rotation chaque fois qu'une personne dit *Nah*, ou remplace dans le scénario des *Dents de la mer* de Steven Spielberg chaque occurrence du mot «Jaws» du titre original par «Joseph Beuys». Il travaille par ailleurs régulièrement en collaboration avec l'artiste Lenka Clayton. Après la présentation dans l'exposition *Le sentiment des choses* de leurs *Same Age Sculptures* affirmant la primauté du processus de création sur le résultat et instaurant avec humour une certaine défiance face à la sacralisation des œuvres d'art, et la poursuite de leurs *Mysterious Letters* consistant à envoyer rue après rue une lettre manuscrite différente à tous les habitants de la planète à l'occasion du *Mont Fuji n'existe pas*, Michael Crowe a été invité à écrire le communiqué de presse d'*Une préface*, sous la forme d'une courte fiction évoquant à travers l'histoire d'une photographie imaginaire différentes pièces de l'exposition.

Car le début est à coup sûr la fin — puisque nous ne savons rien, c'est évident, en dehors de nos propres complexités.
William Carlos Williams, *Paterson*, 1946, Préface au Livre 1

Il y a un peu plus d'un an se terminait l'exposition *Le sentiment des choses* réunissant autour de l'esprit de Bruno Munari des œuvres d'artistes qui lui furent contemporains et celles d'une plus jeune génération, afin de (re)mettre en mouvement, en espace et en forme un certain nombre de ses recherches touchant tant aux arts plastiques, qu'au design, à l'édition ou à la pédagogie dans une tentative de les fondre en une seule pratique radicale et généreuse de l'art. Poursuivant quelques mois plus tard cette réflexion sur ce que l'on considère être une œuvre d'art, une pratique ou un geste artistique, *Le Mont Fuji n'existe pas* fut l'occasion de rassembler autour du groupe japonais The Play, des artistes envisageant pour la plupart l'art comme une situation éphémère, vécue et partagée.

Plus récemment, *Les fleurs américaines,* conçue avec le Museum of American Art de Berlin et le Salon de Fleurus de New York, proposait de revenir sur la construction du récit connu sous le nom d'histoire de l'art moderne entre l'Europe et les États-Unis à travers les yeux de trois protagonistes: Gertrude Stein, Alfred H. Barr Jr. et Dorothy Miller. Par le biais de copies anonymes, cette exposition questionnait les récits véhiculés autour, avec et à partir des œuvres d'art considérées, non plus comme des objets esthétiques uniques et originaux, mais comme des personnages dans une histoire.

Intitulée *Une préface*, cette quatrième et dernière exposition de la série que nous avons été invités à réaliser au Plateau réunit des artistes pour lesquels la production de formes et d'images est indissociable de leur processus de fabrication et de leur matérialité. Qu'entendons-nous toutefois aujourd'hui par images, à l'heure où leurs origines sont ambigües, oubliées peut-être au profit de leurs usages, de leurs trajectoires ou de leurs destinations supposées, à l'heure où tout semble *capturable*. Une image est-elle un fichier jpeg? La trace de pigments sur un mur? Une impression sur papier? Un arrangement d'objets dans un espace? De couleurs sur une toile? Un visuel de communication? Un masque en cire? Une projection? Utilisant des médiums variés, les artistes de cette exposition mènent chacun une réflexion sur leur apparition et l'instabilité de leurs significations en fonction de leurs conditions d'organisation, de présentation et de circulation. Du fait main au faire image, des images «source» à leurs usages, des idées vagues aux images claires, ils nous invitent à cerner les dynamiques de perception et d'interprétation que leurs œuvres sous-tendent, soulignant aussi bien la subjectivité et la responsabilité de celui qui donne à voir que de celui qui regarde.

Partager le récit d'une photographie imaginaire, transposer la caverne de Platon dans une salle de cinéma, photographier le soleil dans les yeux, façonner des objets anciens à partir de leurs reproductions pour les filmer et les remettre en circulation, réunir des fragments d'exposition à partir de substituts faits main d'œuvres d'art, agencer des objets qui soient leurs propres spectateurs ou au contraire sculpter un espace à contempler comme un paysage depuis un belvédère, donner vie à une bibliothèque de livres fictifs, délivrer les pierres des fonctions que l'homme leur a attribuées pour les considérer comme des formes sculpturales indépendantes sont certains des gestes qu'il sera possible de rencontrer dans cette *préface*.

Si, par définition, une préface est toujours placée avant un texte que l'on s'apprête à lire, en ayant pour fonction d'en amorcer ou d'en prolonger l'expérience, elle est pourtant toujours écrite et souvent lue après. Autrement dit, une préface introduit au moment où l'on termine la lecture d'un ouvrage tout en étant généralement placée au début de celui-ci. Dans l'esprit non linéaire et digressif de Laurence Sterne, qui, disposant «d'un certain loisir» au chapitre XX du 3e livre de *Vie et opinions de Tristram Shandy*, décide de le «mettre à profit pour écrire (sa) préface», s'apercevant que celle-ci vient à manquer à son ouvrage, *Une préface* est ici le dernier volet d'une série d'expositions. Car la fin est à coup sûr le début.

Élodie Royer et Yoann Gourmel

Triple Candie
Façade de Triple Candie à Harlem
2009
Courtesy Triple Candie

ACCUEIL

Triple Candie

Épigraphe pour une préface
Une exposition proposée par Triple Candie

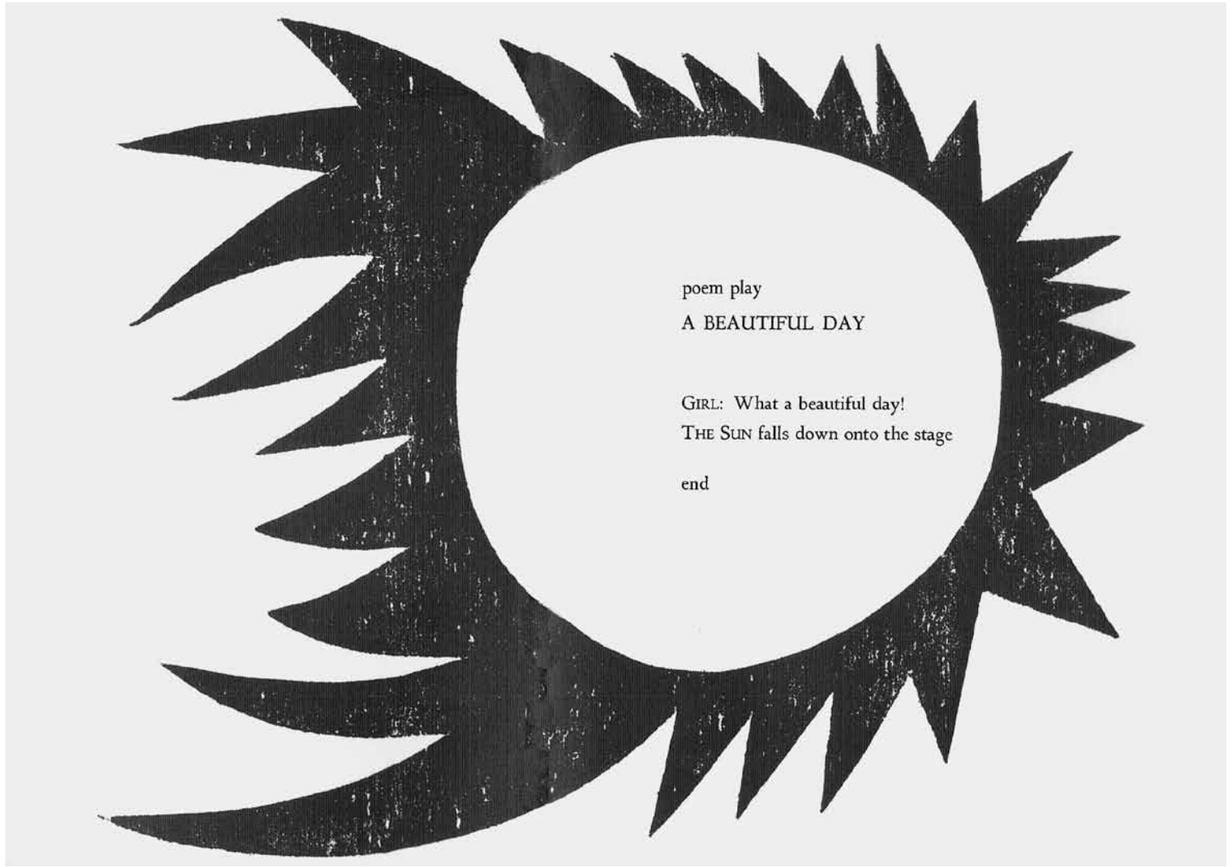
«Misrepresenting a work of art can produce a non-art experience of comparable value.» Triple Candie

Le Plateau/Frac Île-de-France est heureux de présenter *Épigraphe pour une préface*, une exposition conçue par Triple Candie pour l'accueil du centre d'art. Composée uniquement de substituts et d'accessoires prenant la forme de posters, de «sculptures», de projections, de reproductions retouchées, de livres et de textes muraux, *Épigraphe pour une préface* sert de point d'entrée à *Une préface*, la quatrième et dernière exposition proposée par Élodie Royer et Yoann Gourmel, commissaires associés au Plateau pour la saison 2011-2013.

Triple Candie est un lieu d'exposition autogéré présentant des expositions sur l'art mais qui en sont dénuées et réalisées sans l'implication des artistes. De 2001 à 2010, Triple Candie a occupé deux espaces à Harlem et organise aujourd'hui des expositions dans des musées aux États-Unis et à l'étranger. Les co-directeurs, historiens de l'art de formation se considérant comme des commissaires d'exposition et non comme des artistes, recherchent et fabriquent les images et les objets présentés dans chacune de leurs expositions. Triple Candie a conçu d'importantes expositions non autorisées sur le travail d'artistes aussi énigmatiques et brillants que Maurizio Cattelan (la première rétrospective de l'artiste), David Hammons et Cady Noland (également sa première rétrospective). Ils ont aussi réalisé des expositions sur plus d'une douzaine d'artistes, de maisons d'édition et de cabinets d'architecture fictifs, ainsi que deux expositions sur les pièces de Tennessee Williams. Leurs différentes activités sont liées par une approche au conditionnel, anachronique et narrative, ainsi que par une attitude profondément ambivalente — parfois ouvertement critique — sur leurs sujets.

Épigraphe pour une préface est un exercice autoréférentiel, contenant des fragments d'une demi-douzaine d'expositions organisées par Triple Candie, dont *Flip Viola and the Blurs* (dans laquelle une des premières vidéos de Bill Viola est présentée à l'envers, le son coupé, aux côtés de deux projections floues de diapositives d'artistes), *Of the Siren and the Sky* (des répliques infidèles de dix sculptures réalisées en bois de récupération d'un ancien collaborateur de Paul McCarthy aujourd'hui devenu un fugitif), *36 Objects Thrown in Violent Incidents* (qui est exactement ce qui est indiqué dans le titre, bien qu'il y ait moins d'objets et d'histoires), *The Italian Job* (postulant la non existence du mouvement de l'arte povera) ainsi que *David Hammons: The Unauthorized Retrospective* et *Cady Noland Approximately: Editions and Sculptures, 1984-2000* (représentées par des annonces publiées par la suite dans des journaux).

Interrogés sur ce qu'ils pensaient lorsqu'ils ont invité Triple Candie à organiser une exposition au sein de leur exposition, les commissaires Royer et Gourmel ont paraphrasé Julio Cortázar: «De temps en temps, il nous arrive de vomir un petit lapin… Ce n'est pas une raison pour avoir honte, nous isoler et continuer de nous taire.»



Ruth Krauss & Antonio Frasconi
Double page extraite du livre *The Cantilever Rainbow*
1965
Pantheon Books, New York

SALLE
01

Stéphane Barbier Bouvet

Hello, Goodbye
2013
Espace d'accueil
Courtesy de l'artiste et de la galerie Graff Mourgue D'Algue, Genève

À travers différents projets comme son atelier de design BBB, Kaiser-Kraft (un programme de constructions pour l'art, le design et l'architecture initié avec Benjamin Valenza), la galerie 1 m³, formée avec Jeanne Graff, Adrien Missika et Benjamin Valenza ou le Dirty Art Department (la section Arts appliqués du Sandberg Institute à Amsterdam où il enseigne), Stéphane Barbier Bouvet conçoit son travail et les objets qu'il produit, non pas de façon autonome, mais comme une réponse formulée en regard d'une situation, à la recherche de formes qui pourraient naître presque spontanément de la combinaison idéale de leurs fonctions, leurs matériaux, leurs techniques ou leurs coûts. Liée à la notion de commande, sa démarche s'inscrit dans un système décloisonné appliquant une méthodologie du design aux différents champs dans lesquels il intervient, soulevant plus spécifiquement au Plateau la question de la mise en exposition, de son écologie et de ses outils. Invité à concevoir l'espace d'accueil du Plateau, déplacé pour laisser place à l'exposition de Triple Candie, Stéphane Barbier Bouvet a réalisé différents éléments, entre tables de travail et vitrines, porte-manteaux et tableaux, à partir d'un répertoire de formes se répondant dans un environnement, également modifié par l'ouverture d'un des murs sur l'extérieur. La réflexion menée dans la mise en place de cet espace s'incarne ici en une tâche concrète s'accordant au contexte donné, dont l'économie tend vers une simplification des objets et des formes qui le composent. Plus qu'un accueil strictement fonctionnel, cet espace devient l'antichambre d'*Une préface*, jouant d'une ambigüité, ou plutôt d'un équilibre, entre la fonctionnalité annoncée de ces éléments et le caractère sculptural que peut leur attribuer le dispositif dans lequel ils se trouvent, celui de l'exposition.

Ruth Krauss & Antonio Frasconi

Peinture murale à partir du livre *The Cantilever Rainbow*
Pantheon Books, New York, 1965

Réalisée à partir d'une double page du livre *The Cantilever Rainbow* présenté lors du *sentiment des choses*, cette peinture murale représente un «poem play» de Ruth Krauss illustré par Antonio Frasconi. Auteure américaine de livres pour enfants, Ruth Krauss est également à l'origine de poèmes/pièces de théâtre avant-gardistes. Publié en 1944, son premier livre, «A Good Man and his Good Wife» est illustré par l'artiste Ad Reinhardt. S'en suivront 34 autres livres pour enfants, la plupart illustrés par son mari David Johnson Leisk sous le pseudonyme de Crockett Johnson. Ruth Krauss est l'une des premières auteures de livres pour enfants à représenter une vision fantasque du monde et à utiliser le langage des enfants dans ses livres. En parallèle, elle débute sa carrière de poète à la fin des années 1950 et écrit notamment des poèmes expérimentaux pour le théâtre qui seront joués à New York, New Haven et Boston avant d'être publiés par la maison d'édition Fluxus, Something Else Press. En 1965, elle conçoit le livre *The Cantilever Rainbow* avec l'illustrateur uruguayen de livres pour enfants et graveur sur bois, Antonio Frasconi.

Messy Sky
Magazine semestriel autoproduit, numéro 3, juin 2013
Contenu téléchargeable gratuitement sur Internet: www.messysky.com
Reliure en vente à l'accueil

Les artistes Chitti Kasemkitvatana et Pratchaya Phinthong ont créé en 2011 le magazine *Messy Sky* dont le contenu est entièrement et gratuitement téléchargeable sur Internet dans une volonté d'accessibilité et de transmission. Le numéro 3 présenté ici accueille dans ses pages d'un côté la publication de l'exposition, réunissant des contributions des artistes invités mises en page par les graphistes Coline Sunier et Charles Mazé et de l'autre la partie thaïlandaise du magazine. Le titre du magazine *Messy Sky* (ciel en désordre) correspond à la traduction anglaise du nom thaïlandais du bois «Rok-Fah» utilisé pour sa reliure faite à la main. Plus qu'un magazine, *Messy Sky* est aujourd'hui devenu *Messy*, un lieu d'expositions, de rencontres et de discussions inauguré à Bangkok en mai 2012. Les précédents numéros de *Messy Sky* réalisés à l'occasion des expositions précédentes sont téléchargeables à la même adresse: www.messysky.com.

Pedro Barateiro
People Looking at Things (The Drawing)
2013
Courtesy de l'artiste et galerie Filomena Soares, Lisbonne

Pedro Barateiro

The Astronaut Metaphor
2013
Linoléum, chaises, objets, ciment, carton, encre, palmier, horloge, céramique et matériaux divers
5,48 × 9,5 m
Courtesy de l'artiste et de la galerie Filomena Soares, Lisbonne

La pratique artistique de Pedro Barateiro s'inscrit dans une relecture critique d'images tirées de la culture populaire, de documents, de textes littéraires et théoriques ou encore d'objets glanés dans différents contextes que l'artiste réemploie dans des films, des performances, des photographies et des installations. L'installation *The Astronaut Metaphor* conçue pour l'exposition, se compose de différents objets — chaises, horloge, table, boîtes, sculptures — agencés comme des spectateurs devant un tapis de danse noir que le visiteur est invité à traverser. Ces fragments d'objets, qu'il utilise parfois dans ses performances, fonctionnent comme des indices d'une présence humaine. Se définissant au fil de scripts précisément rédigés par l'artiste, ils sont imprégnés d'effets de théâtralité, oscillant entre éléments de décor, accessoires d'une pièce à jouer et formes sculpturales. Plutôt qu'un simple reflet des objets qui nous entoure, Pedro Barateiro s'attache ainsi à parsemer ses installations de codes, de signes, d'énigmes, révélateurs d'une réflexion sur le regard que l'on porte au monde environnant.

People Looking at Things (The Drawing)
2013
Impression jet d'encre

People Looking at Things (The Walking Stick)
2013
Impression jet d'encre

People Looking at Things (The Set)
2013
Impression jet d'encre

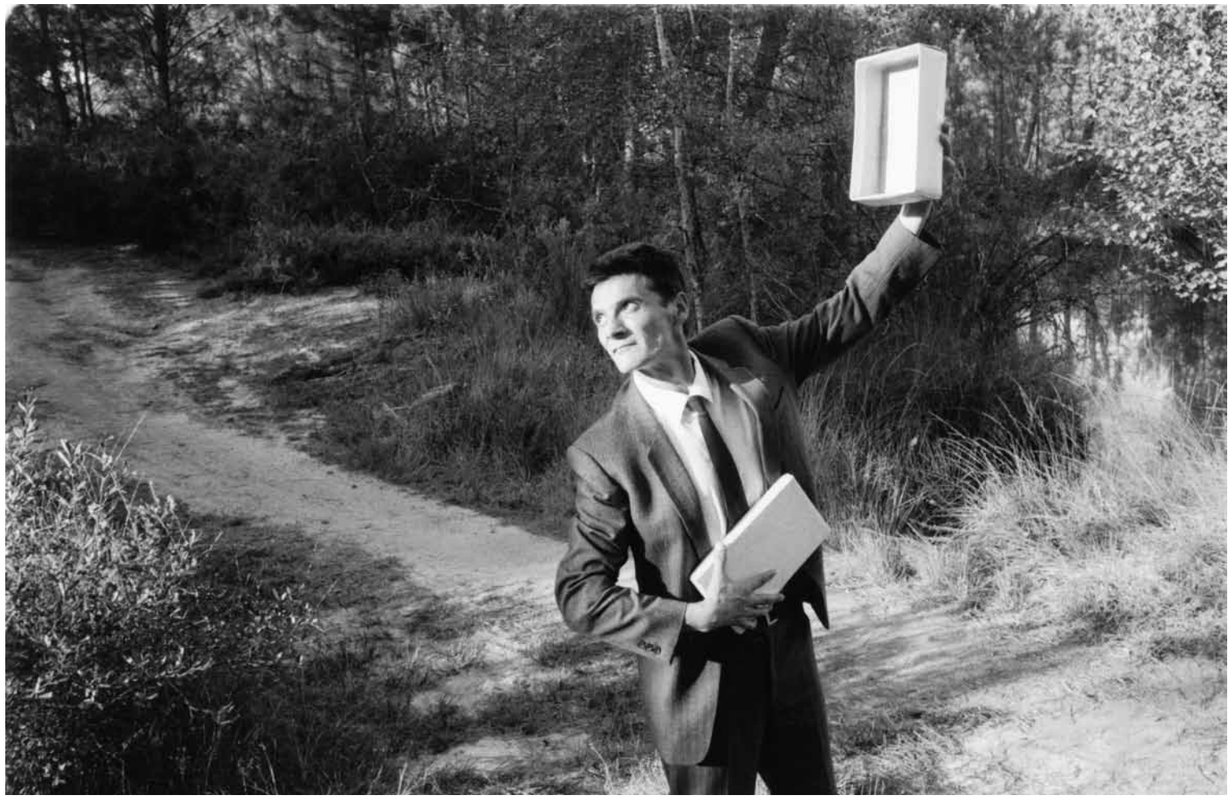
People Looking at Things est une série de photographies représentant des pages de magazines de cinéma prises sur les murs de l'atelier de l'artiste, gardant les traces de précédents travaux. À partir de la représentation de personnes regardant quelque chose ou quelqu'un, l'artiste mène une réflexion sur l'acte et l'expérience même du regard comme matérialisation du désir. Indépendamment de l'objet regardé et du sujet regardant, cette expérience est ici à nouveau figée dans un objet, une photographie, devenant elle-même objet du regard.

PETITE SALLE

Philippe Fernandez

Conte philosophique (la Caverne)
1995-1998
Film 35 mm transféré en vidéo HD
N&B, 14'
Courtesy de l'artiste

Artiste, musicien, scénariste, réalisateur, Philippe Fernandez (né en 1958) se consacre depuis 1995 à la réalisation de films de cinéma, dont il a jusqu'à présent signé scénarios, réalisations, montages, décors, musiques et bandes son. Ses différentes activités se combinent au sein d'une même pratique «filmosophique» qu'il décrit comme «une démarche cinématographique qui aurait pour but de solliciter, par le film, et non sans plaisirs divers, la capacité du spectateur à réfléchir, à penser le monde, et éventuellement, par la même occasion, le cinéma». De fait, si ses films tournés en pellicule 35 mm ou Super 16 empruntent les circuits habituels de production et de diffusion du cinéma, ils embrassent de nombreux champs de recherche, associant philosophie et bricolage, astronomie et science-fiction, sciences cognitives et ésotérisme, dans un jeu dialectique alimenté par un même humour teinté d'inquiétude métaphysique. Conçu à l'occasion du centenaire du cinéma, *Conte philosophique (la Caverne)*, consiste en une adaptation de l'allégorie de la célèbre caverne de Platon. Dans le livre VII de *La République*, le philosophe y décrit un dispositif de projection naturelle d'ombres animées visibles au fond d'une caverne, tenues pour des objets réels par des esclaves enchaînés à l'intérieur de celle-ci. Dans sa démonstration, il désigne sous le terme d'images «d'abord les ombres ensuite les reflets qu'on voit dans les eaux, ou à la surface des corps opaques, polis et brillants et toutes les représentations de ce genre» opposant alors la vérité aux illusions et à la vision superficielle des choses. Transposant la caverne dans une salle de cinéma isolée en pleine nature, au fronton orné du mot LUX, Philippe Fernandez en prolonge la portée 25 siècles plus tard. Soit un homme en costume-cravate, s'arrachant à la contemplation passive d'un écran dans une salle obscure pour aller découvrir ce qui se trouve au-dehors, hors-champ. D'abord ébloui par la lumière aveuglante du soleil et confronté à l'étrangeté de ce monde qu'il découvre, il va précisément faire l'expérience de ces «représentations» via un bout de pellicule ou un rétroviseur de voiture. Les tentatives de partager son étonnement à ses semblables restés dans la salle de cinéma, se solderont, comme chez Platon, par des échecs. Mais le cinéaste prolonge le récit du philosophe, et, en imaginant une deuxième confrontation de son personnage à la réalité, en actualise sensiblement le sens.



Philippe Fernandez
Conte philosophique (la Caverne)
1995-1998
Courtesy de l'artiste
Crédit photo:
Jean-Christophe Garcia

SALLE
02

Richard Brautigan

Les 23 + 2
1966-2013
Livres
Projet collaboratif d'après *L'Avortement, une histoire romanesque en 1966,* 1971

Edmund Shea
Photographie reproduite sur la couverture du livre *The Abortion: an Historical Romance 1966* de Richard Brautigan Simon and Schuster, Pocket Books, New York, 1972
D.R.

À San Francisco à la fin des années 1950, Richard Brautigan fréquente les écrivains de la *Beat Generation* et distribue ses poèmes dans la rue. Avec la parution de *La Pêche à la truite en Amérique* en 1967, il devient l'un des écrivains et poètes majeur de la contre-culture américaine. Il donne alors des conférences, participe à des colloques et publie des recueils de poèmes, nouvelles et romans dans lesquels il démonte les conventions et les genres littéraires: western gothique, polar parodique, journaux métaphysiques, livres à planter imprimés sur des sachets de graines, etc. Autodidacte, il emprunte aux haïkus japonais comme au surréalisme, aux mécanismes de la littérature populaire comme aux mythes fondateurs américains pour distiller par fragments le lot quotidien de menues catastrophes et autres grandes beautés blondes. Après quelques séjours en Europe et au Japon, il tombe peu à peu dans l'anonymat et se retire dans le Montana, l'alcool et la paranoïa qu'il partage avec des truites arc-en-ciel. Il se suicide en 1984 à Bolinas en Californie.

Publié en 1971, *L'Avortement, une histoire romanesque en 1966* débute dans une bibliothèque dont la particularité est d'accueillir uniquement des manuscrits de livres n'ayant pas trouvé d'éditeurs. Une bibliothèque de livres refusés en exemplaires uniques, aux titres aussi évocateurs que «La Culture des fleurs à la lueur des bougies dans une chambre d'hôtel», «Dieu et la Stéréo» ou encore «Le Livre de cuisine de Dostoïevski», dont les auteurs sont invités à les placer «où le cœur [leur] en dit» sur ses étagères. Inspirée de cette bibliothèque fictionnelle, *Les 23 + 2* est un projet mené en collaboration, à partir de la lecture de son roman, par Yoann Gourmel, Charles Mazé, Bruno Persat, Élodie Royer et Coline Sunier. Il consiste en la matérialisation physique de ces 25 livres fictifs décrits dans celui-ci. Ces 25 livres blancs seront envoyés à la fin de l'exposition à 25 auteurs différents pour qu'ils les écrivent sous la forme et dans le temps qu'ils désirent. Marquant le point de départ de ce projet de bibliothèque, ils apparaissent ici en attente, laissant à chacun le soin d'en imaginer le contenu et d'en poursuivre l'histoire.

Jimmie Durham

The Museum of Stone
2012
Deux vitrines, impressions, pierres et matériaux divers
Dimensions variables
Courtesy de l'artiste, de la galerie Michel Rein, Paris et kurimanzutto, Mexico

Né en 1940 aux États-Unis, Jimmie Durham s'affirme, dans les années 1970 et 1980, comme militant pour la cause indienne et les droits civiques. Sa production artistique relève alors d'une recherche identitaire, portée par une critique de l'impérialisme et de la ségrégation. Sculptures, installations, peintures, dessins, performances, vidéos et photographies: l'œuvre de Jimmie Durham est protéiforme et résulte souvent d'un processus d'assemblage et de juxtaposition de matières brutes et d'objets trouvés. Créées à partir de matériaux naturels ou manufacturés, de vestiges ou de rebuts, ses œuvres opèrent, par ces rapprochements inattendus, un détournement du réel avec violence et humour, s'attaquant précisément aux systèmes de croyance établis.

Dans *The Museum of Stone*, Jimmie Durham transforme de simples cailloux en formes sculpturales classées et disposées suivant ses propres catégories dans deux vitrines «typologiques». Suggérant une approche critique des systèmes de connaissances et des cadres idéologiques qui structurent et figent notre rapport au monde, il juxtapose des critères de classification subjectifs et mobiles («pierres de tailles moyennes», «bacon pétrifié», «deux jolies pierres inhabituelles», etc.) avec la soi-disant objectivité scientifique de la muséographie occidentale. Si dans la tradition occidentale, la pierre est considérée comme un objet inerte, un matériau lourd et stable utilisé pour la construction d'architectures et de monuments, symboles du pouvoir et représentations d'une volonté d'éternité, elle est pour l'artiste un sujet doté de qualités dynamiques, l'image d'une continuelle transformation géologique qu'il faut délivrer des fonctions que l'homme lui a assignées. L'installation inclut le croquis d'un «arc de la paix» dessiné par Adolf Hitler expliquant que de toutes choses, «seules les pierres résistent au flux des phénomènes». Une conception radicalement différente de celle de Jimmie Durham, qui a retrouvé dans une carrière en Suède les blocs de granit qui auraient dû servir à sa construction et projette toujours de les soulager de ce destin en allant les enfouir au fond de l'océan. À l'image de la série de collages montrant un énorme rocher (*the balanced rock*, symbole des grands espaces naturels américains) en équilibre sur des monuments tels que le Colisée, l'Arc de Triomphe ou la porte de Brandeburg, ce *Museum of Stone* propose aux visiteurs de considérer les pierres pour elles-mêmes, libérées du poids de l'histoire et de la métaphore.

Zoe Leonard
August 4, frame 9
2011-2012
Courtesy de l'artiste et Murray Guy, New York

SALLE 03

Zoe Leonard

August 4, frame 9
2011-2012
Tirage argentique, N&B
60 × 44 cm
Courtesy de l'artiste et Murray Guy, New York

January 27, frame 8
2011
Tirage argentique, N&B
93 × 75 cm
Courtesy de l'artiste et Murray Guy, New York

July 19, frame 33
Tirage argentique, N&B
31 × 44 cm
Courtesy de l'artiste et Murray Guy, New York

January 23, frame 8
2011
Tirage argentique, N&B
56 × 79 cm
Courtesy de l'artiste et Murray Guy, New York

Depuis plus de 25 ans, le travail de Zoe Leonard cartographie l'usage des choses et les conditions de leur visibilité. Qu'il s'agisse de ses séries de plans de villes, de chewing-gums écrasés sur le pavé, de la (re)création des archives d'une actrice noire lesbienne, de mannequins anatomiques, de cartes postales des chutes du Niagara ou encore de *Analogue* (1998-2007) qui l'a conduite des vitrines du Lower East Side à New York jusqu'en Ouganda ou à Varsovie, ses œuvres, présentées sous forme d'installations, de photographies et de livres, explorent dans la durée l'expérience visuelle, mais aussi psychique et sociale, du monde et de ses traces. Autodidacte, formée dans l'activisme, Zoe Leonard a choisi d'abord la photographie pour ses différentes utilisations, du document au mémorial, avec une conscience aigüe de son histoire et de ses traditions. Son intérêt pour l'approche de la photographie comme document se conjugue avec l'affirmation d'un regard subjectif, notamment visible dans la nature analogique de ses images : « Je documente le monde, mais de mon propre point de vue biaisé », énonce-t-elle. « Je veux impliquer le spectateur dans le processus de regard, afin que nous puissions regarder les choses ensemble. » Au-delà des sujets de ses œuvres, elle mène ainsi une réflexion sur la nature du médium photographique et la manière dont on perçoit les images. Elle a ainsi récemment transformé des espaces d'exposition en *camerae obscurae*, « objectivant trois aspects distincts de la photographie — l'expérience, l'image, l'objet » repoussant plus loin les frontières de la photographie comme pratique et comme médium. Pour la série *Sun Photographs*, débutée en 2011, Zoe Leonard a tourné l'appareil photographique vers le soleil, enregistrant ainsi la puissance des traces lumineuses sur le support sensible tout en réalisant un geste fortement déconseillé en raison des risques possibles de dégradation du boîtier dus à une trop intense exposition. Mais loin de seulement transgresser cet interdit de regarder directement le soleil à l'œil nu ou de s'arrêter à des clichés de couchers de soleil, les images produites en noir et blanc se caractérisent par leur abstraction. Elles sont laissées brutes, ni retouchées ni encadrées, laissant apparaître certains défauts comme des rayures ou des poussières sur les tirages survenus lors du processus de développement en chambre noire. Chaque image se situe dans le temps et dans la série par son titre qui correspond à sa date de réalisation. L'ensemble compose une installation, éclairée par la lumière naturelle, interrogeant le seuil de la perception et de la représentation. Autant que le sujet qu'elles traitent, c'est l'expérience de l'enregistrement et de l'écriture de l'image elle-même que l'artiste désigne. L'approche conceptuelle du médium photographique que Zoe Leonard développe dans son œuvre se fait précisément ici réflexion sur le support et traduction d'une expérience limite du regard.

SALLE 04

Mark Geffriaud

Shelter (seuil)
avec Géraldine Longueville
2011 — en cours
Elément d'une maison en construction
Terre crue et cuite
Céramique réalisée par Anne-Soline Barbaux
Dimensions variables
Courtesy de l'artiste et gb agency, Paris

Shelter (contrechamps)
2012 — en cours
Elément d'une maison en construction
Interrupteur et système électrique
Dimensions variables
Courtesy de l'artiste et gb agency, Paris

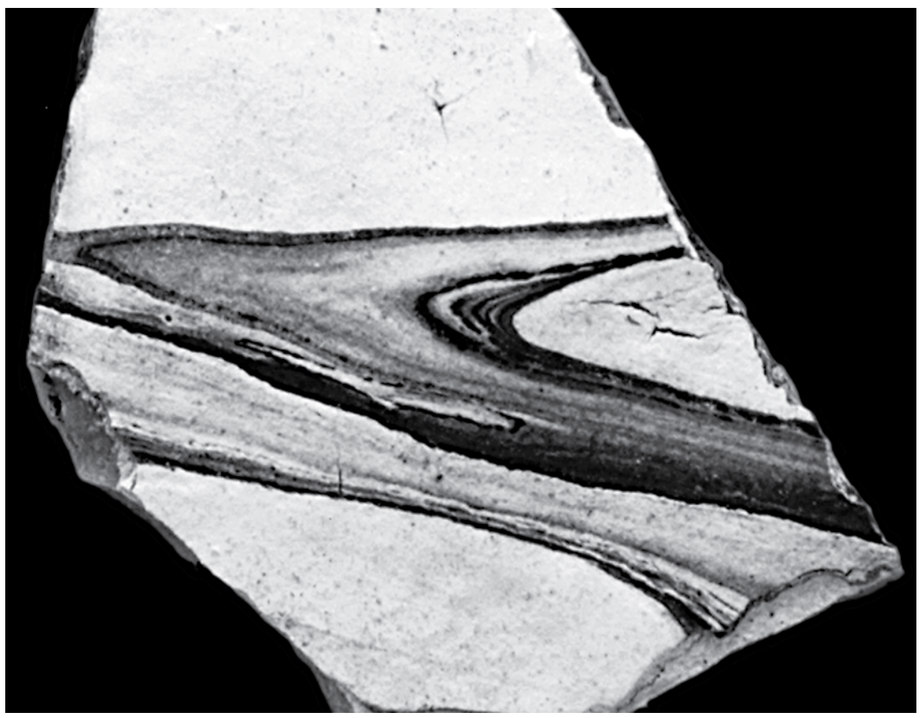
Avec le projet *Shelter*, initié en octobre 2011 à la galerie gb agency, Paris et poursuivi notamment dans *Le sentiment des choses* et *Le Mont Fuji n'existe pas* au Plateau, Mark Geffriaud a entamé la construction d'une maison, morceau par morceau, à l'occasion de chaque nouvelle exposition. De cette hétérogénéité d'espaces, de moyens et de temps, de cette genèse d'économies diverses doit surgir un habitat symphonique, où les ruptures architecturales se font le reflet d'une conception et d'une réalisation à partir de conversations avec des artistes, des commissaires ou de toute personne impliquée dans l'exposition. Cette réunion de compétences diverses est censée aboutir à la construction d'un élément d'architecture, sans plan établi à l'avance. On retrouve dans ce projet les thèmes du décentrement et de la multiplication des points de vue chers à Mark Geffriaud. Dans le cadre de l'exposition, il a choisi de poursuivre ce projet à travers deux de ses éléments. L'un est un interrupteur électrique permettant de passer d'un éclairage à un autre. Placé à la fin de l'exposition, son action visible en début de parcours n'est donc jamais perceptible directement par celui qui l'active. L'autre, réalisé avec Géraldine Longueville, est la continuation de leur proposition commune pour l'exposition *Le sentiment des choses*. Dans celle-ci, ils avaient dupliqué l'unique marche du Plateau pour en réaliser une nouvelle en terre crue, dont la fragilité n'a ensuite pas résisté à de multiples manipulations. Sur un socle/caisse de transport, deux morceaux cassés de celle-ci sont exposés, tandis qu'un troisième a été de nouveau travaillé et modelé avec le concours d'Anne-Soline Barbaux, céramiste, pour devenir un nouvel élément de cette maison en construction.

Paul Sietsema

Figure 3
2008
Film 16 mm
N&B, muet, 16'
Courtesy de l'artiste
et Matthew Marks gallery, New York

Le travail de Paul Sietsema repose sur une mise en forme du processus de production artistique et de transposition d'informations visuelles d'un médium à un autre. Construisant et déconstruisant les conditions du visible, en ayant recours à un savoir-faire et des techniques empruntant autant à l'art du trompe-l'œil qu'aux illusions des studios hollywoodiens, Paul Sietsema interroge la fabrique des images, leur apparition et l'instabilité de leurs significations en fonction de leurs conditions d'organisation, de présentation et de circulation. Le contenu de ses œuvres est de fait indissociable de la prise en compte et de l'intégration des différentes étapes de leur fabrication. En amont de ses films en 16 mm — dont la lenteur et la durée correspondent au temps passé par l'artiste à leur réalisation — il effectue des photographies, des dessins hyperréalistes, des sculptures, des maquettes situées entre l'esquisse et la trace. Spécifiquement pour l'image cinématographique, il reconstitue ainsi des objets d'époques incertaines et redonne forme à des objets brisés, comme réanimés à partir d'une archive d'images aux origines oubliées. *Figure 3* expose, dans une sorte de diaporama filmé en noir et blanc confinant à l'abstraction, de minutieuses répliques d'objets (poteries ébréchées, filets effilochés, etc.) réalisées à partir de leurs photographies trouvées dans des ouvrages archéologiques consacrés aux cultures océanienne ou sud-américaine des débuts de l'ère coloniale. Afin de pouvoir les filmer, Paul Sietsema a reconstitué ces objets avec du plâtre, du papier mâché, de l'encre et de la peinture blanche, puis les a brûlés afin qu'il ne reste sur leur surface qu'un effet de matière craquelée. Pour l'artiste, « le processus consiste moins en une simple reconstitution qu'en une sorte d'examen sculptural par lequel j'essaie d'entrer dans des mondes qui existent dans l'espace de la représentation photographique. (…) Au cours de la période de temps qu'il me faut pour faire ces choses, et pendant que j'étudie différentes images, l'époque et les écrits, les histoires et les aspects culturels qui y ont trait, le sujet finit par s'incorporer en moi, je le digère. » Au-delà d'une approche appropriationniste, son œuvre s'inscrit davantage dans l'extrême démocratisation des images et des idées à travers le temps, rendue possible par un accès facilité à l'information, évacuant la référence à l'autorité de leurs origines au profit de nouvelles utilisations.

Guillaume Leblon
Giving substance to shadows
2013
Détail
Courtesy de l'artiste
et galerie Jocelyn Wolff, Paris



Paul Sietsema
Figure 3
2008
Courtesy de l'artiste et Matthew Marks Gallery

SALLE
05

Guillaume Leblon

Giving substance to shadows
2013
Installation
Dimensions et matériaux variables
Courtesy de l'artiste
et galerie Jocelyn Wolff, Paris

Les œuvres de Guillaume Leblon dessinent des paysages instables, naturels ou domestiques, traversés par des phénomènes de submersion, d'enfouissement ou de disparition. Son travail semble vouloir montrer les traces de ce qui a résisté au passage du temps et c'est peut-être pour cette raison que la plus grande partie de ses œuvres possède une certaine précarité, comme si leur état actuel était l'enregistrement d'un moment qui, par nature, ne durera pas éternellement. Comme des détritus repoussés par la marée, ses travaux entretiennent avec le spectateur un rapport ambivalent, oscillant entre reconnaissance d'une forme familière et résistance à l'élaboration d'une signification définie. Depuis 2009, l'artiste développe une famille de sculptures pensées comme des assemblages constitués autour d'un objet structurant, entier ou partiel, auquel viennent se greffer des éléments provenant de l'atelier. Des collages où s'invitent parfois des présences humaines fragmentaires, rappelant, entre autres références, le morcèlement des ruines antiques. Si certaines de ces pièces observent l'horizontalité du corps allongé, d'autres suggèrent une stature verticale à laquelle le corps peut se mesurer. À travers ses sculptures et ses installations, il explore ainsi une sorte d'espace intermédiaire entre l'échelle de l'objet et celle de l'environnement, en mettant l'une en relation avec l'autre parfois jusqu'à l'indistinction. Pour *Une préface*, Guillaume Leblon a intégralement recouvert le sol de la dernière salle d'exposition de plâtre. Une coulée parsemée de sculptures, d'images et d'objets, comme autant d'organismes sensibles, fossiles de l'environnement qui les abrite. Depuis la barrière de la salle tordue empêchant d'y pénétrer, le visiteur est alors invité à contempler, comme depuis un belvédère, ces indices d'un paysage morcelé.

SÉQUENCE

Visite avec Élodie Royer et Yoann Gourmel, commissaires de l'exposition
Dimanche 23 juin — 18 h

Performance : Vincent Thomasset
Les Protragronistes
Jeudi 27 juin — 19 h 30
Vincent Thomasset s'intéresse aux outils et codes qui participent de l'émergence de la fiction. Créée en 2012, *Les Protragronistes* est une succession de textes hétérogènes venant se confronter à une partition chorégraphique interprétée par le danseur Lorenzo De Angelis. En intégrant les contraintes d'un lieu d'exposition et les faisceaux de signes, de sens qu'il génère, il transforme une pièce préexistante en une forme nouvelle aux contours multiples.

Rendez-vous gratuits
sauf la performance — 5 euros.
Réservation obligatoire sur
reservation@fracidf-leplateau.com

L'ANTENNE

Vitrines

Benjamin Seror
5 juin — 7 juillet
Benjamin Seror crée une installation à la suite de sa résidence au collège Jean-Baptiste Clément (Paris 20e). À partir d'une enquête à travers l'œuvre de Le Corbusier, les élèves ont inventé, écrit, dessiné des plans et réalisé des maquettes d'espaces imaginaires.

Anne-Laure Sacriste
10 juillet — 28 juillet
Anne Laure Sacriste porte son attention sur les limites du regard que sont l'éblouissement et l'aveuglement, et ce sur un objet de prédilection : le paysage. Ses séries de peintures, ses gravures et sculptures en cuivre, antagonistes dans leurs effets comme dans leurs moyens, explicitent ces deux versants antithétiques, mais qui tous deux sont condition d'émergence de forme et d'image. Dans ce romantisme dévié, car délié de tout souci d'expression d'un moi intérieur, le paysage vaut avant tout par son équivalence avec la peinture, effet de construction et d'artifice.

INFOS PRATIQUES

Le Plateau
Espace d'exposition
Place Hannah Arendt
Angle de la rue des Alouettes
et de la rue Carducci
F — 75019 Paris
T +33 1 76 21 13 41
info@fracidf-leplateau.com
www.fracidf-leplateau.com
Entrée libre

Accès
Métro : Jourdain ou Buttes-Chaumont
Bus : ligne 26

Jours et horaires d'ouverture
Du mercredi au vendredi
de 14 h à 19 h.
Les samedis et dimanches
de 12 h à 20 h.

L'Antenne
Espace pédagogique
22 cours du 7e art
(à 50 mètres du Plateau)
F — 75019 Paris
T +33 1 76 21 13 45
Espace ouvert en semaine,
sur rendez-vous, pour la consultation
du fonds documentaire
(livres, périodiques et vidéos).
L'Antenne est fermée
du 29 juillet au 31 août 2013 (inclus)
et les jours fériés.

Frac Île-de-France
Administration
33, rue des Alouettes
F — 75019 Paris
T +33 1 76 21 13 20
info@fracidf-leplateau.com
www.fracidf-leplateau.com

Président du Frac Île-de-France : François Barré
Directeur du Frac Île-de-France : Xavier Franceschi

Le Journal de l'exposition est proposé par le Frac Île-de-France/l'Antenne.

Rédaction : Marie Baloup, Gilles Baume, Yoann Gourmel, Pauline Lacaze, Élodie Royer
Relecture et coordination : Isabelle Fabre assistée de Clémence Denis

Conception graphique : Loran Stosskopf assisté de Clara Sfarti

Couverture : Texte/communiqué de presse de l'exposition © Michael Crowe

REMERCIEMENTS

Aurime Aleksandraviciute & Jonas Zakaitis, Anne-Soline Barbaux, Helen Brown, Loïc Chambon, Lúcia Conceição, Julien Crépieux, Alix Dionot-Morani, Janice Guy & Jacob King (Murray Guy, New York), Zak Kitnick, Cyrille Maillot, Benoît Maire, Charles Mazé, Ombeline de Nombel, Chloé Philipp, RH Quaytman, Michel Rein, Coline Sunier, Benjamin Valenza, Kaï Vollmer, Jocelyn Wolff, l'atelier de reliure L'Ouvroir à Bruxelles
ainsi qu'à l'équipe de montage de l'exposition : Yannick Mauny, Cécile Chaput, Aurélia Deniot, Kaelan Lambert, Clothilde Jacquet, Claudia Tennant et Maï Ueda.

PARTENAIRES

Le Frac Île-de-France reçoit le soutien du Conseil régional d'Île-de-France, du Ministère de la Culture et de la Communication — Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France et de la Mairie de Paris.

Nous remercions le ministère de la Culture et de la Communication — Direction générale de la création artistique, Département des publics et de la diffusion — pour leur soutien à l'accueil des artistes.

Membre du réseau Tram, de Platform, regroupement des FRAC, de d.c.a et du Grand Belleville