

GALERIE ALINE VIDAL, PARIS  
SIGURDUR ARNI SIGURDSSON

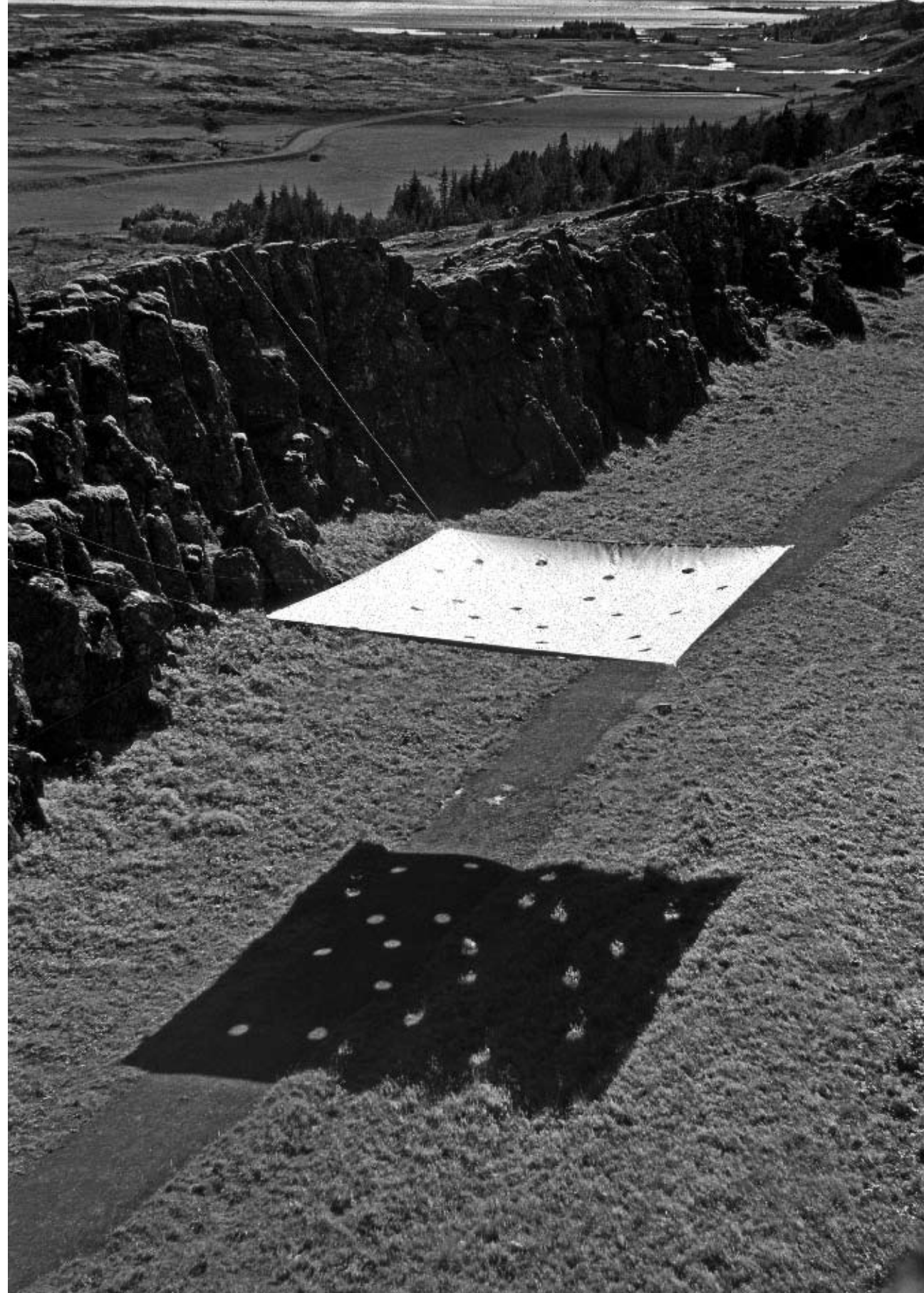


Ci-contre: Sigurdur Arni Sigurdsson, photographie, 2005



Ci-dessus: *Sun Wave*, 2000, Sultartangi hydro power station,  
The National Power Company, Islande, 6,5 x 22 m

Ci-contre: Thingvellir, Islande, 2000, toile suspendue, 8 x 10 m



# REAL SCALES (CLIMBING THE MODELS)

Entretien avec Eva González-Sancho  
réalisé par Frédéric Oyharçabal

Eva González-Sancho est commissaire d'expositions et directrice du Frac Bourgogne depuis 2003, après avoir dirigé le bureau des projets artistiques bruxellois *Établissement d'en face projects* de 1998 à 2003. Son travail curatorial tente d'explorer les différentes manières dont les artistes problématisent la perception de l'espace au sens large, c'est-à-dire la salle d'exposition, les liens avec l'architecture, l'urbanisme, l'espace public. Deux projets importants font le point sur ces questions :

– *Legal Space / Public Space*<sup>1</sup>, un projet de recherche portant sur la construction de l'espace public entendu comme espace juridique, qu'elle a initié à *Établissement d'en face projects* et qui s'est développé sous forme de centres de documentation, de cycles de conférences et de *workshops* à Bruxelles, Rotterdam (Piet Zwart Institut) et Barcelone (Hangar et centre d'art Santa Mònica), en 2002-2003.

– *1 : 1 x temps – quantités, proportions et fuites*, une exposition collective organisée par le Frac Bourgogne, en 2003, qui abordait à l'échelle 1, c'est-à-dire dans l'ici et maintenant, la question de la pratique de l'espace d'exposition sous ses aspects spatio-temporels et comme espace codé<sup>2</sup>.

*Real Scales (Climbing the Models)* est un nouveau projet d'exposition proposé par le Frac Bourgogne, dont le premier volet est prévu dans ses locaux à Dijon pour 2008.

<sup>1</sup> – *Legal Space / Public Space* était un projet de recherche portant sur la construction et la nature de l'espace public ainsi que sur les possibilités d'intervention en son sein. Recherche ouverte menée par différentes approches : artistique, sociologique, juridique, philosophique, architecturale. *Legal Space / Public Space* traitait et s'enrichissait des positions et des productions d'artistes, théoriciens, juristes et activistes tels Lara Almarcegui, Santiago Cirugeda, N55, Bureau de Microubanisme, Luc Deleu, Simona Denicolai & Ivo Provoost, El Perro, Anne Measschalk, Nathalie Mertens, Christophe Terlinden, Tristan Wibault, Agency, Xavier Degeyter Architects, Lieven De Boeck, Pierre-Arnaud Perrouy, entre autres.

<sup>2</sup> – *1 : 1 x temps – quantités, proportions et fuites*, exposition au Frac Bourgogne et à l'Usine - Le Consortium, Dijon, du 25/10/2003 au 20/12/2003. Artistes figurant dans l'exposition, dans l'espace du Frac : Lara Almarcegui, Jonas Dahlberg, Peter Downsbrough, Luciano Fabro, Dora García, Ann Veronica Janssens, Regis Perray, Erwin Wurm. A l'Usine - Le Consortium : Ann Veronica Janssens.



Frédéric Oyharçabal Je me rends compte, au regard de ta programmation de ces dernières années, que ce projet peut être perçu comme un nouveau volet, un nouveau point de vue où ta lecture du travail de certains artistes que tu connais déjà s'enrichit et se complexifie au fur et à mesure de la présentation de nouveaux artistes. J'aimerais que tu expliques ce que recouvre l'intitulé de ce projet d'exposition : *Real Scales (Climbing the Models)*<sup>3</sup>?

Eva González-Sancho Je m'interroge sur l'« inquiétante étrangeté » qui se dégage de tout un pan des pratiques artistiques contemporaines qui problématisent le point de vue dans l'espace et provoquent une déstabilisation qui tient non seulement au rapport d'échelles mais également à la difficulté que l'on éprouve à distinguer ce qui est de l'ordre de la maquette ou de la réalité. *Real Scales (Climbing the Models)* se propose d'interroger la « maquettisation » ou modélisation du réel sans pour autant montrer des maquettes, mais par le biais de propositions suggérant des rapports d'échelles singuliers et de nouvelles façons de lire la réalité qui nous entoure.

Frédéric Oyharçabal Fais-tu une distinction entre maquette et modèle ?

Eva González-Sancho J'emploie quasi indistinctement « maquettisation » et « modélisation », bien qu'il faille faire la différence entre maquette et modèle : la maquette reste un prototype et un support à écriture et à expérimentation. En ce sens, elle pourrait répondre à la définition donnée par Marie-Ange Brayer des maquettes architecturales dans les recherches des plasticiens et des architectes prospectifs d'aujourd'hui, comme « objets critiques », « entre la dimension du projet et celle d'instrument de connaissance », qui s'inscrivent « dans une zone d'indécision ontologique, d'indétermination temporelle »<sup>4</sup>. Le modèle renvoie quant à lui à un archétype et se réfère davantage à un système fermé. Cette définition est vraie pour le mot en français. En revanche, le terme anglais *model*, que j'ai choisi pour ce projet d'exposition, ouvre davantage de perspectives, de possibles ; il recouvre les réalités des deux termes français : maquette et modèle. Dans un texte sur le travail de Ronny Heiremans, Peter Swinnen<sup>5</sup> souligne la distinction entre *modelspace* et *paperspace* dans le logiciel de dessin pour architectes AutoCAD et définit le *modelspace* comme « un espace infini et vide qu'il [l'architecte] peut remplir à son gré » et le *paperspace* comme l'aboutissement, l'objet fini. Si l'on suit cette acceptation, le terme anglais *model* est effectivement plus ouvert.

Par ailleurs, le titre de cette exposition fait aussi écho aux *Voyages de Gulliver*<sup>6</sup> : non pas à la satire politique que l'ouvrage sous-tend mais au héros confronté à des changements d'échelle. Je m'intéresse moins au contenu fantastique de ce récit qu'à la jubilation et à l'anxiété résultant des sensations physiques liées à de tels changements. Le récit de Jonathan Swift précède *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll<sup>7</sup>, où semblables procédés sont plus exacerbés et instables : chez les artistes qui m'intéressent, les affects que provoquent de telles opérations (sous forme d'installation, de vidéo, de sculpture, de son, de texte) sont producteurs de sens et de questionnements. *Real Scales (Climbing the Models)* prétend effectivement offrir une perception multiforme des choses, où les rapports d'échelles et l'action ou le processus que le public doit mener pour les saisir sont de mise.

Frédéric Oyharçabal Tu as parlé d'« inquiétante étrangeté », de situations instables et d'anxiété en faisant référence au récit de Swift. Pourrais-tu me donner un exemple précis de pièce où le spectateur en fait l'expérience ?

Eva González-Sancho Dans le cas des œuvres qui m'intéressent, l'anxiété ne se porte pas sur un objet précis mais davantage sur une situation, un environnement. Je pense par exemple à Jonas Dahlberg, dont les installations vidéo placent le spectateur dans des positions incongrues qui interrogent le point de vue. *One Way Street, 2002*<sup>8</sup>, convie le spectateur à une « itinérance » consistant à glisser presque au ras du sol au centre d'une avenue sombre dont il ne voit jamais la fin et à laquelle son corps ne participe pas. Dans le cas de Dahlberg, on serait tenté de parler de modélisation du passage entre le réel et le modèle, voire du passage au virtuel. C'est probablement cette indécision quant à la nature de l'espace proposé qui débouche sur un état de perturbation. On ne peut pas cependant réduire la proposition de Dahlberg à cela. Il s'agit aussi d'une manière singulière de mieux appréhender la réalité qui nous entoure.

Toutefois, beaucoup d'exemples de « maquettisation » du réel sont exemptes d'anxiété. Certaines installations de Pedro Cabrita Reis nous font basculer dans une « maquettisation » sans cesse renouvelée de la réalité : je pense à son installation *True Gardens #3* créée pour le Frac Bourgogne en 2004<sup>9</sup>, où le visiteur seul est immergé dans un paysage à l'échelle 1 pour devenir, à l'entrée d'autres visiteurs, le spectateur d'une immense maquette évoquant un environ-

6 – Jonathan Swift, *Voyages de Gulliver*, coll. Folio, Gallimard, 1979.

7 – Lewis Carroll, *Alice au pays merveilles*, trad. Jean Gattégno, coll. Folio, Gallimard, 1994.

8 – Jonas Dahlberg, *Invisible cities*, exposition au Frac Bourgogne, Dijon, du 17/12/2005 au 18/02/2006.

9 – Pedro Cabrita Reis, *True Gardens #3*, exposition au Frac Bourgogne, Dijon, du 17/04/2004 au 05/06/2004.

3 – Le titre pourrait être traduit par « Échelles réelles (en grimant sur les modèles / sur les maquettes) ».

4 – Marie-Ange Brayer, « La maquette d'architecture, un outil de scénarisation du réel », in cat. *Fantasmopolis, la ville contemporaine et ses imaginaires*, coll. Métiers de l'exposition, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

5 – Peter Swinnen, « Flush (nivelleren) », in cat. *Netwerk Galerij Handleiding 03-04*, 2004.

# PRINTEMPS DE SEPTEMBRE 2004-2006

---

Entretien avec Jean-Marc Bustamante  
réalisé par Jérémy Liron

---

*In extremis*, *Vertiges* et *Lignes brisées / Broken Lines* : les trois dernières années du Printemps de septembre à Toulouse<sup>1</sup> ont vu la direction artistique du festival confiée à un artiste de renommée internationale et d'origine toulousaine, Jean-Marc Bustamante.

*In extremis* donnait une idée d'urgence, de limite, comme de quelque chose qui serait passé pas loin de n'être pas ce qu'il est. *Vertiges*, selon l'acception employée, serait ne rien laisser à sa place et s'accompagne d'un sentiment de démesure, on pense aux *Illuminations* de Rimbaud, une refonte du réel. Enfin, le titre du troisième et dernier volet, *Lignes brisées / Broken Lines*, évoque une échappée aussi limite que vertigineuse, le zigzag de foudre que dessine le criminel poursuivi (pour reprendre l'image de Julien Gracq).

Quand on demande à Jean-Marc Bustamante s'il y avait comme la tentative de chercher, de toucher des balises, il lui semble voir là comme une évidence.

Jean-Marc Bustamante Moi, j'ai l'impression que c'est ce que je fais en permanence dans mon travail, c'est-à-dire jusqu'où pousser les choses et à quel moment ça bascule ou pas. Il m'a toujours semblé que l'art apparaît dans les turbulences, les déplacements, les décalages, les faux mouvements. *In extremis* veut aussi dire « sortir indemne », *Vertiges* veut dire « perte de sens tout en restant les pieds sur terre », *Lignes*

1 – *Lignes brisées / Broken Lines*,  
Printemps de septembre  
à Toulouse, 2006.  
*Vertiges*, Printemps de septembre  
à Toulouse, 2005.  
*In extremis*, Printemps de septembre  
à Toulouse, 2004.

*brisées* brise et recrée une nouvelle harmonie. Dans cette recherche des limites, il m'a toujours semblé intéressant d'aller jusqu'au moment où ça ne serait plus de l'art, à la recherche des confins.

Jérémy Liron Pour autant, il ne s'agit pas strictement de proposer à travers les pièces et les artistes montrés un panorama de l'art à un moment donné, de témoigner d'une situation, de faire un état des lieux.

Jean-Marc Bustamante C'est très compliqué, il s'agit d'essayer de faire un festival accessible et grand public, et en même temps de ne pas aller vers les goûts du grand public. Et dans la mesure où j'ai été directeur artistique pendant trois ans, il s'agissait de montrer d'autres choses que lors des années précédentes, de poursuivre une certaine recherche et de faire part d'affinités personnelles. Ce n'est pas dire que l'art actuellement se joue nécessairement là-dedans, je pense qu'il se joue dans mille autres endroits. L'art se joue pour d'autres ailleurs.

Jérémy Liron Francis Alÿs, Art & Language, Olivier Blanckart, John Bock, Monica Bonvicini, Julian Rosefeldt ou Clément Rodzielski... L'art actuel, c'est chacun d'eux, mais aussi comme les virgules qui dans ce texte les séparent, l'intervalle qu'ils dégagent entre eux comme autant de combinaisons à nouveau possibles. Comment ces noms ou ces œuvres se sont imposés ?

Jean-Marc Bustamante Il y a trois types d'artistes : celui ou celle que l'on invite par le biais d'une commande, c'est le cas pour John Bock par exemple et le film qu'il a tourné pour l'occasion à Albi et montré à l'espace EDF Bazacle. Il y a le cas de l'artiste invité parce qu'il y a une pièce de lui qui nous intéresse, et dans ce cas on peut dire que l'on invite presque plus la pièce que l'artiste. Et puis, il y a l'artiste à qui l'on propose un espace et avec lequel on met au point l'exposition. Voilà un peu l'identité de ce festival ; par exemple, je ne voudrais pas en faire une biennale avec la nécessité de montrer des pièces nouvelles ou récentes. Il y a des pièces qu'on a déjà vues ailleurs en Europe, comme celle d'Anish Kapoor. Il y a aussi de ma part la volonté de montrer des artistes que l'on ne montre pas souvent et qui ne bénéficient pas d'une grande visibilité, des rat-trapages historiques dans le cas de Jan Vercruysse ou de Cathy de Monchaux, qui sont des artistes qui ont existé assez fortement il y a quelques années et qu'on ne voit plus aujourd'hui. J'avais invité Didier Vermeiren l'année précédente, j'aurais pu inviter Günter

Förg par exemple. Pour moi, c'est important. De la même façon, ça m'intéresse de montrer des jeunes comme Clément Rodzielski ou Laurent Montaron.

Jérémy Liron Le tragique de l'aventure moderne naît du sentiment angoissé, de l'appréhension à l'égard de l'ouvert qui se crispe. On a l'impression qu'il s'agit ici de rendre compte de toute sorte de manœuvres susceptibles de maintenir l'« ouvert ». Et subrepticement, on sentirait qu'il s'agit là d'une réaction face à une menace qui guetterait l'art contemporain, du moins ses manifestations lors d'expositions. Dans la préface du dernier catalogue, plus précisément, il est fait allusion au caractère festif et grand public d'expositions que l'on voit ces derniers temps se multiplier pour certains à la manière de parcs d'attraction. S'agit-il, à travers la programmation mais surtout la scénographie des expositions, de se positionner vis-à-vis de cette tendance ? Et comment sont organisées les différentes expositions présentes comme « en archipel » en les différents lieux du festival ?

Jean-Marc Bustamante L'ensemble a été élaboré en adéquation avec le parcours, tout en progression et articulation ; en tous les cas, la diversité a été faite aussi d'une manière le plus douce possible, c'est-à-dire en organisant les différents lieux comme des mondes différents avec des identités fortes. Les Abattoirs, pour commencer, développent une partie plus conceptuelle avec Miguel Angel Rios, qui donne une espèce d'idée des frottements du monde, de la dispersion, avec de part et d'autre Lawrence Weiner et Rodney Graham.

Jérémy Liron La vidéo de Miguel Angel Rios m'a semblé avoir une valeur symbolique de clé de voûte, quelque chose de très central ?

Jean-Marc Bustamante C'est la clé. C'est aussi pourquoi on l'a placée à l'entrée. L'idée, c'était de demander aux artistes de rendre visible le chaos, et je trouvais que cette pièce était assez évocatrice.

Jérémy Liron Il s'agit d'une commande ?

Jean-Marc Bustamante Non. C'est une pièce que j'ai vue à Turin l'année dernière lors de la biennale. Une pièce spectaculaire, à la fois efficace et grand public, apte à toucher les gens.

Jérémy Liron Donc entourée de Lawrence Weiner et de Rodney Graham...

Jean-Marc Bustamante Rodney Graham parce que l'on voit surtout ses films et que j'avais envie de montrer ses objets. Il s'agit d'une salle un peu particulière où l'on voit le monde extrêmement sophistiqué de

Avec ça, Jean-Marc Bustamante se souvient de vingt années d'adolescence passées dans la ville rose à distance d'un monde qu'il reconnaîtra plus tard comme le sien mais qui lui était alors étranger : « Il n'y avait rien à voir en matière d'art contemporain. » Et ceci n'est pas pour rien dans son envie particulière de voir se développer un vrai festival de création contemporaine attractif pour le public comme pour les grands acteurs de l'art contemporain.

Alors, malgré tout, il y met toujours un peu plus que ce qu'il confesse et, lors d'un entretien avec Eckhard Schneider en février dernier à l'occasion d'une importante exposition personnelle au Kunsthaus de Bregenz, Jean-Marc Bustamante confiait : « J'ai accepté pour trois ans la direction artistique du festival du Printemps de septembre à Toulouse, feuilletiez les catalogues, mes interrogations sont toutes là. »

Propos recueillis par Jérémy Liron auprès de Jean-Marc Bustamante, octobre 2006.

## FABRICE GYGI

Projet d'installation au Mac, Marseille



*Chèvres*, 2006, Magasin 3, Stockholm, acier thermolaqué, cuire, inox, nylon, 300 x 415 x 200 cm



*Vigie*, 2002, biennale de São Paulo, Brésil, béton, aluminium peint, moteur électrique, lampes, 12/17 x 5 x 5 m. Courtesy galerie Chantal Crousel, Paris



# VIDEO-VIDEOR

---

Serge Margel

---

Au bord, au seuil, à la limite. Le bord, c'est toujours le lieu du regard, le lieu depuis lequel je regarde, le lieu depuis lequel on me regarde. C'est le même lieu, le même bord, la même limite.

Rien ne défile devant moi sans que mon regard ne s'y perde – comme on peut se perdre dans une forêt, égaré, affolé de ne plus retrouver son chemin, sa voie, sa maison, mais aussi comme on peut perdre quelqu'un, l'ami, l'amour, la passion, ce qui nous est le plus cher. Perdu, entre l'égarément et le deuil, le regard cherche un refuge. Mais par là, il se cherche. Il veut garder quelque chose de ce qu'il perd, lorsqu'il regarde. En somme, le regard perd et garde quelque chose, tout à la fois, en même temps. Mais ce qu'il perd et ce qu'il garde, ce n'est pas la même chose. Plus jamais la même chose. Ce qui se perd est perdu, à jamais, et ce qui se garde, se re-garde, justement. En ce sens, lorsque je regarde quelque chose, je suis toujours en retard, en arrière, en retrait. Je viens toujours après l'événement, la manifestation, l'apparition. Je suis un peu de la « revue », comme on disait naguère.

Je viens ou j'arrive, lorsque tout est fini, presque achevé, lorsque tout est en train de disparaître. On est déjà en train de démonter le décor, et moi je regarde comme si c'était la première fois, ou pour la première fois. Je vois ce qui n'est déjà plus comme si quelque chose surgissait à l'instant. Je vois le vide comme s'il était plein, je vois le blanc noir, le noir blanc, le vivant mort, le mort vivant. Mais il n'y a rien d'autre à voir. C'est mon regard, c'est le regard qui est comme ça. Toujours perdu. Gardien malheureux de sa propre perte.

Il va tout faire cependant pour parer sa perte. Comme dans les cités idéales de l'Antiquité, il va inventer des gardiens de gardiens, des super-gardiens, à l'infini. Il va inventer des gardiens pour se protéger contre ses propres gardiens. Il va produire une stratégie pour se protéger contre sa propre protection, pour se défendre contre son propre système de défense.

Sans trop de difficulté, on peut dire que le regard est une protection. Regarder, c'est déjà se défendre. C'est déjà défendre l'horizon de sa perte. Mais pour le regard, se défendre, c'est non seulement défendre un lieu, un territoire, un bien, comme une armée peut le faire, ou comme on parle de « défense » dans certains sports d'équipe, mais c'est aussi défendre de faire quelque chose. C'est interdire ou s'interdire. C'est donc poser une règle, une loi, parfois sacrée, parfois profane. Une règle du jeu, pour jouer bien entendu, mais aussi pour construire, pour bâtir, pour édifier. Pour habiter. Je veux bâtir ma propre demeure. Je veux construire un lieu pour vivre et pour mourir, un berceau-tombeau, mais selon les règles du jeu. Mes règles à moi sont mes défenses. À la fois, par là, je me défends d'en avoir d'autres et je me défends contre les autres. Je m'invente un gardien juste pour moi. Le gardien de ma perte, en somme. Celui qui veille sur ma perte, mais aussi qui veille à ma perte. Je lui fais confiance. Aveuglement.

Encore une fois, je bâtis ma propre demeure, pour vivre certes, mais surtout pour survivre. Un bâtiment de survie. Un abri de survie à ma propre perte. Non pour être immortel, comme un dieu parmi les hommes, mais pour n'être que mortel, pour être le mortel que je suis. Pour être déjà celui qui un jour tombera. Ma demeure est un abri. Un abri anti-perte, où je me perds, où mon regard se perd. Mais aussi où mon regard se voit déjà perdu. *Video-videor*. Par cet abri, dans cet abri, je peux me voir depuis le lieu où je me perds. Je peux me voir, je peux m'y voir perdu – égaré et endeuillé, tout à la fois. Mon abri, c'est le lieu depuis lequel je me vois déjà mort. Mais ce lieu n'existe pas, pas plus que n'existe le montage d'un château de cartes. Il n'existe pas, mais il se construit, se monte et s'assemble. Il n'existe que le temps d'un montage. Il n'est que du montage. Du montage démontable. Mais il y a là tout ce qu'il faut. Il y en a trop, toujours trop. C'est toujours trop ou trop peu, toujours trop tôt ou trop tard.

# MARCEL MIRACLE

Galerie du Jour Agnès B.,  
Paris, du 16 septembre au 21 octobre 2006



Les pylônes et autres points stratégiques sur lesquels les chiens pissent doivent naître au monde avec des séductions comparables à celles qu'offrent gommages, rebuts, bleus-du-ciel et autres menus caprices aux doigts pétillants de Marcel Miracle. La Flaque, quand elle est belle, ne fait que spécifier le caractère vertical de celui qui – pylône ou poteau –, le pied mouillé, reflète ses plus fous rêves d'étirement. Comme Marcel Miracle s'offre en porte-voix aux facettes de la gomme ou du bout de tissu avachi dans une pose émouvante et drôle. *Continuer inlassablement de retourner le champ invisible* est un programme qui nous place en toute proximité de Dubuffet et de Breton : Le doigt gratouille comme du bout de l'ongle, fouinant de petits débris – une fourmi passe – qu'avec un peu d'attention il identifie comme un microcosme fertile, alors rien d'étonnant à ce que l'homme perdu soit fait de kraft, que l'accident d'amour ait l'apparence d'un feu stop brisé, et que le réveille-matin malmené ne camoufle qu'imparfaitement son visage de femme éméchée. Petites émotions se succèdent et, en file indienne, *Transformation d'un homme en nuage*, *Découverte de deux sarcophages dans une boîte en plastique*, *Enfant ne voulant plus enlever son matériel de plongée*, *Piège à pluie d'après une chaise cannée*, comme autant de cristallisations du réel de celles que les enfants manipulent impunément sans même y prendre garde et qui finissent par gagner la fenêtre avec nos rêveries échevelées. *Jérémy Liron*

Marcel Miracle,  
*Transformation d'un homme en nuage*, 2005,  
38x35cm, de la série *Les anges du pas-grand-chose*, 1993-2005,  
dessins encre, crayon de papier,  
collages et matériaux divers.  
© Marcel Miracle, courtesy  
galerie du Jour Agnès B,  
photo M. Lachaise.

# JONATHAN MEESE

Galerie Daniel Templon,  
Paris, du 9 septembre au 14 octobre 2006

Étant entendu que l'art désigne l'arme de l'homme contre la matière qui cherche à engloutir son sujet, on ne saurait manquer de reconnaître qu'il a quelque chose à voir avec l'instinct du corps que l'on jette à l'eau et qui lutte pour ne pas sombrer. Lorsqu'un artiste affolant les boussoles obstinées au nord abandonne le sérieux ustensile du navigateur à la jubilation, on a coutume d'entendre des extravagances hirsutes qu'il produit : « un enfant pourrait en faire autant ». Et c'est bien là dans tous les sens du terme un expédient. Palliatif peu honnête. Outre que cette liberté ne soit pas même donnée aux enfants aussi largement qu'on le voudrait croire, je veux penser des œuvres de Jonathan Meese exposées dernièrement à la galerie Daniel Templon que, si elles « tiennent », c'est au moins en partie pour ce qu'elles disposent encore de la souplesse infantile dont le temps a d'ordinaire tendance à corrompre les charmes. Comme certains paysages font affleurer témoignage des mouvements telluriques qui les ont façonnés, tableaux et sculptures de Jonathan Meese portent trace, immobiles et en silence, et ceci un peu à la manière d'une chambre d'adolescent, de l'hétéroclite et du contradictoire qui l'habitent et dont il accuse le surplomb. Héritage collectif et histoire intime, mythes de l'histoire et enfance de l'art se mêlent et semblent s'induire d'une manière qui n'est pas sans évoquer l'ambiguë hypochondrie mise en évidence par un certain Dr Hartley voyant dans le rire du jeune enfant « des pleurs naissants causés par la douleur ou par une sensation douloureuse subitement inhibée et répétée à de très courts intervalles ». Bien sûr que tout cela a à voir avec la mort, et que les élans vers la vie soient irrésistibles. *Jérémy Liron*



Jonathan Meese,  
*DR. NO (Meesaint Just II)*, 2006,  
bronze, 182 x 76 x 60 cm.  
Courtesy Galerie Daniel  
Templon, Paris