



Antoine Bondu, Rebecca Brueder, Chloé Chéronnet,  
Gilles Desplanques, Sibylle Duboc, Stefan Eichhorn,  
Valentin Martre, Sarah del Pino

## Locus solus, mutatis mutandis

Vernissage le vendredi 26 août de 17h à 20h30  
Exposition du 27 août au 8 octobre 2022  
du mardi au samedi de 14h à 18h  
entrée libre - accueil de groupes sur rendez-vous

Vidéochroniques

1 place de Lorette - 13002 Marseille

adresse postale : BP 10181 - 13471 Marseille Cedex 02

Tél : 09 60 44 25 58 - [www.videochroniques.org](http://www.videochroniques.org) - [info@videochroniques.org](mailto:info@videochroniques.org)

Remerciements : Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, Frac Auvergne,  
Fonds Communal d'Art Contemporain de la Ville de Marseille

Vidéochroniques est membre du réseau Provence Art Contemporain



VILLE DE  
MARSEILLE



RÉGION  
SUD  
PROVENCE  
ALPES  
CÔTE D'AZUR



PRÉFET  
DE LA RÉGION  
PROVENCE-ALPES-  
CÔTE D'AZUR



DÉPARTEMENT  
BOUCHES  
DU RHÔNE



# Locus solus mutatis mutandis

Dans sa version initiale, "Locus solus" proposait un récit ancré autour des genres de l'anticipation et d'éléments de science-fiction en faisant cohabiter des temporalités différentes au sein d'une certaine "spirale expographique".

Dans sa seconde occurrence, sous l'intitulé "Locus solus, mutatis mutandis", ce récit est rejoué à la fois par une réorganisation de la mise en espace, par le retrait d'œuvres et l'ajout d'autres tout en conservant les huit protagonistes initiaux.

Cette réédition amène à porter un regard différent sur l'héritage du duo Ballard-Smithson qui sédimente l'exposition. Elle se joue ainsi de familiarités et d'étrangetés, produit des récits parallèles et invite à d'autres confrontations.

L'expérimentation menée dans cette reconfiguration est une tentative inédite pour Vidéochroniques qui vise à inciter le spectateur à réinterroger les œuvres dans leur singularité, entre elles, mais également dans leur rapport à l'espace dans lequel elles se déploient de nouveau.



Montage en cours, Vidéochroniques, août 2022

## Antoine Bondu

Né en 1992 à Talence  
Vit et travaille à Marseille

Il est diplômé d'un DNSEP à l'ESBAN de Nîmes en 2020.

"Antoine Bondu étudie comme un archéologue ses propres maçonneries et bricole des histoires dont le temps est l'acteur principal. Son travail de sculpture fabrique des objets qui compressent des strates temporelles par de nombreux biais, celui du réel, celui de la fiction, celui de la prospective et celui de la rétrospective."

Diego Bustamante

"Il existe au sein de mon travail une dualité thématique. D'une part une réflexion matériologique orientée sur les matériaux communs de construction, leurs altérations et dégradations. D'autre part une question plus "frontale" autour de la fiction et du réel, de l'archéologie, du présent et du futur. Ces deux lignes directrices sont parfois très distinctes, parfois poreuses. Cependant un terme sous-tend ces deux axes : C'est le Temps.

La question de la temporalité (autant sur un plan matériel et matériologique que sur un plan culturel, conceptuel et politique) est au final d'une importance primordiale dans mon travail.

Influencé tant par la puissance du temps et de la nature que par l'architecture et l'impact environnemental de l'espèce humaine il s'agit pour moi de présumer des futurs, apprendre des catastrophes et rejouer le passé."

Il est représenté par la Galerie de la SCEP (Marseille).



*Altérations. Sphères d'altérité.*, 2019, béton de ciment, sel, étain, colle blanche, silicone, acide chlorhydrique

## Rebecca Brueder

Née en 1993 à Suresnes  
Vit et travaille à Marseille

Elle est diplômée d'un DNAP de l'ESBAN de Nîmes en 2016 puis d'un DNSEP de l'ESAD de Tarbes en 2018

Le travail de Rebecca Brueder prend pour point de départ la pierre. La pierre non pas en tant que matériau, mais en tant qu'objet : sa forme, son poids, sa couleur, les courbes qu'elle dessine, ses lignes... L'artiste s'intéresse à ce qu'elle représente, un monde muet, une idée d'un corps qui nous subsiste, qui attend. Une forme poétique reliée à l'idée de quelque chose de pérenne, d'inerte, à l'écoute. Une forme qui subit, qui n'est pas sensée croître et qui pourtant s'est transformé dans la dissolution parfois, par agglomération à d'autres instants ou encore même à la sortie de la bouche des volcans.

"À la croisée des mondes industriels et naturels, elle examine et ré-interprète les agglomérats de matières plastiques qui engorgent nos océans et forment de nouveaux collages hybrides. [...] Aux antipodes d'une recherche de vérité, elle puise dans les références historiques et actuelles, pour mieux s'en dégager et privilégier le récit. Par là, elle réveille une poésie des pierres et s'éloigne du repère réaliste."

Élise Girardot, avril 2020

Elle est représentée par la Galerie Robet-Dantec (Belfort).



*Plastiglomérat*, 2018, brique, mortier, verre, eau, fer, 50 x 50 x 215 cm

## Chloé Chéronnet

Née en 1992 à Bruges  
Vit et travaille à Marseille

Elle est diplômée d'un DNAP à l'ESAD de Pau en 2014, d'un DNSEP à l'ESBA d'Angers en 2016 et d'un DE - Production et régie des oeuvres et des expositions à l'ESBAN de Nîmes en 2020.

Chloé Chéronnet travaille à partir de résidus industriels glanés dans des zones en périphérie des villes, des zones industrielles à l'abandon, dont l'état oscille entre réhabilitation et destruction imminente. Par la destruction des formes évoquant ce processus, elle conçoit des installations *in situ* et mouvantes qui dépendent fondamentalement de leur environnement. Il s'agit alors pour elle de "construire à l'état de ruine", d'imaginer de possibles projections d'architectures entropiques où ses sculptures peuvent devenir de probables maquettes futuristes et où les matériaux mutent en éléments de décors de paysages artificiels.

"Le geste de destruction à l'oeuvre dans mes pièces devient un acte de production. Il s'agit de prélever des traces lors d'explorations de territoires altérés par une économie d'exploitation et ainsi rendre sensible le chaos inhérent à ce système. Inventer de nouveaux modèles d'espaces tridimensionnels à partir de ces matériaux choisis pour leurs capacités à être assemblés. Le spectateur est alors invité à entrer dans un collage où sont mis à mal les apriori qu'on porte aux choses afin de mieux renverser les notions de valeurs qui leurs sont associées."



*La Calade*, février 2019, 12900m<sup>2</sup>  
poudre pour cordeau traceur, colle aérosol, vernis, plaque de plâtre, boulons

## Gilles Desplanques

Né en 1977 à Tourcoing  
Vit et travaille à Marseille

Il est diplômé d'un BTS d'Architecture intérieure à l'ESAAT de Roubaix puis d'un DNSEP à Ecole supérieure des Beaux-arts de Marseille en 2005.

Les œuvres de Gilles Desplanques réagissent pour la plupart à des contextes spécifiques. Son travail, qui s'étend de la sculpture à la vidéo, en passant par l'installation, la photographie ou la performance... s'appuie sur un attrait pour l'architecture, plus généralement sur un intérêt pour le rapport du corps à l'espace et sur un désir de s'en prendre aux modèles normatifs qui organisent les constructions, la société, l'individu.

"La pratique de la sculpture, telle que Gilles Desplanques l'envisage, est indéfectiblement liée à une certaine forme d'expérience de l'espace. [...] De ses déambulations, Gilles Desplanques ramène des images qui sont autant de traces de ses interventions sculpturales éphémères [...] S'il est beaucoup question du corps dans l'oeuvre de Gilles Desplanques, c'est précisément car il est l'outil de cette confrontation à l'environnement. Parfois il s'y dilue, comme dans cette pièce programmatique de 2002 dans laquelle tranche après tranche, au rythme de la marche, les morceaux du corps moulé de l'artiste s'étalent et figurent son enfouissement progressif et séquencé. Mais plus qu'à travers sa représentation c'est souvent à partir de l'acte que le corps survient, faisant alors pencher une pratique artistique résolument transversale du côté de la performance."

Guillaume Mansart



*Le stadium*, 2017  
vidéo, 7min

## Sibylle Duboc

Née en 1995 aux Lilas  
Vit et travaille à Marseille

Elle est diplômée en 2018 d'un Master Pratique et théorie des arts plastiques à l'AMU (Marseille).

Sibylle Duboc est une artiste plasticienne diplômée en 2018 d'un Master pratique et théorie des arts-plastiques de l'Université ALLSH d'Aix-Marseille. Sa pratique mélange expérimentations photographiques et sculpture, elle travaille sur le lien entre l'image virtuelle, l'archéologie et l'anthropocène. Elle mène depuis plusieurs années un projet autour des Fossiles photographiques dont la démarche s'appuie sur une fabrication artisanale des images à partir de photographies numériques, nous conduisant à reconsidérer notre rapport au visible et à notre perception spatio-temporelle du monde sensible.

Elle a réalisé sa première exposition personnelle à la galerie Catherine Bastide Projects en septembre 2019 et a participé à de nombreuses expositions collectives à Marseille et dans sa métropole : au musée d'art contemporain de Châteauneuf-le-Rouge (Mac Arteam), à la galerie Hors-les-Murs, à la Vitrine de la Galerie Art Cade.



*Fossiles photographiques de zones déforestées en forêt amazonienne, 2018, béton et émulsion photosensible*

## Stefan Eichhorn

Né en 1980 à Dresde (Allemagne)  
Vit et travaille à Marseille

Il est diplômé de Hochschule für Bildende Künste de Dresde (Allemagne) en 2009 auprès du professeur Martin Honert.

Grandement influencé par la science, la technologie et leur place et influence dans l'histoire du développement humain, Stefan Eichhorn est un artiste allemand qui interroge les notions de science-fiction et d'utopies futuristes, sur la piste de concepts historiques ou futurs dont la nature se confond parfois entre fiction et réalité.

La science-fiction, la culture populaire et scientifique, ainsi que l'imaginaire de la conquête, de l'exploitation et de l'écologie spatiale nourrissent son travail. Il porte une attention particulière au détail du langage scientifique, de sa vulgarisation à son état le plus rationnel et l'entremêle à une certaine économie de moyens faite de recyclage et de matériaux bon-marchés, appuyant de fait le caractère utopique de l' "ailleurs".



*No Up And Down In Space (détail), 2017*  
Bois, carton, MDF, tissu, roulettes, lumières, câble, verre acrylique, sol PVC, peinture

## Valentin Martre

Né en 1993 à Carcassonne  
Vit et travaille à Marseille

Il est diplômé de l'ESBAN de Nîmes en 2017.

Le travail de Valentin Martre prend forme à travers les éléments tangibles qui nous entourent. Ses sculptures se nourrissent de techniques anciennes et contemporaines qu'il recontextualise à travers des matériaux non conventionnels. Il aborde la matière comme un élément en mouvement, que l'on peut reconstruire et modifier à partir de ce qu'il y a de disponible à la fois dans le présent et dans le passé. Valentin Martre rapporte souvent ses sculptures à des forces fondamentales, aux mouvements de la terre, aux champs magnétiques, à la compression et à l'expansion de la matière. Il ne fait pas de hiérarchie entre ses gestes et des phénomènes naturels mais crée plutôt des parallèles entre eux, ils les fait dialoguer pour ouvrir différents points de vue sur le monde.

"Dans le vocabulaire formel déployé par Valentin Martre, il y a quelque chose qui cloche, il y a "un truc" qui nous fait brutalement dézoomer et prendre du recul. On trébuche sur cet univers quasi-scientifique et policé. À bien y regarder, nous sommes face à des trucages, des inventions. Ses œuvres qui hybrident le biologique au technologique, le "naturel" au culturel, nous invite à mettre en doute l'organisation scientifique du monde qui nous est tant familière, à renégocier notre place dans le monde, en collaboration avec les éléments qui nous entourent et dont nous faisons partie."

Karin Schlageter

Il est représenté par la Galerie de la SCEP (Marseille).



*Formation verticale* (détail), 2021, aimants en ferrite et tube en acier, environ 450 x 7 x 7 cm

## Sarah del Pino

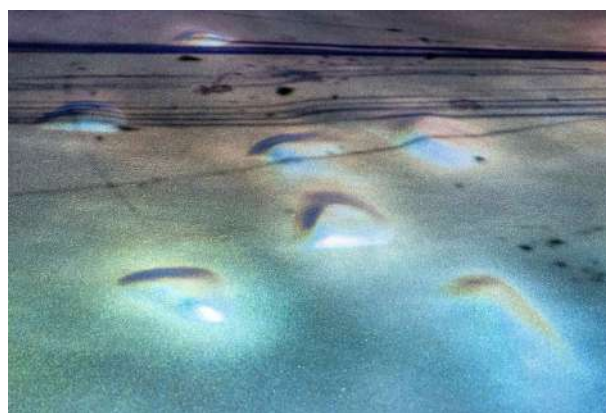
Née en 1992 à Lyon  
Vit et travaille à Lyon

Elle est diplômée de l'ESADSE de Saint-Étienne en 2016.

"Dans mes vidéos comme dans mon œuvre plastique, je m'attache à ce que la philosophe Donna Haraway appelle des "faits sauvages", autrement dit ces microévénements du réel, ces éléments inobservés parce qu'invisibles ou dissimulés qui nécessitent pour être vus d'être "fictionnés". La lumière est centrale dans mon travail. Elle met en mouvement les formes et fait vibrer la couleur, faisant surgir en creux des fictions se jouant entre "hyper-réalité" et ambiance surnaturelle."

"Le travail de Sarah del Pino est sculptural, pictural, mais aussi vidéographique. Par sa sobriété toute géométrique, il évoque le minimalisme américain, notamment dans sa version californienne en raison de son étrangeté. Devant les quatre formes au sol de *Autel des mirages* (2018), on songe à des cercueils, mais aussi à ces protoarchitectures dont s'inspirait John McCracken. Les parallélépipèdes de l'Américain sont très présents chez del Pino, par exemple dans *Tiarradentro* (2017). On songe évidemment aussi au monolithe noir de *2001 l'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick, film Ô combien mythique. La science-fiction est par ailleurs un levier par lequel l'artiste s'efforce de souligner certains faits de société."

Richard Leydier



*M.O.L.P.* (détail), 2021, Installation hybride de peinture et de vidéo, vidéo en boucle 22min, peinture à projection, enduit de rebouchage, micros particules d'aluminium.



## Locus solus

Grâce à Laure, et Jean-François

Haut de deux mètres et large de trois, le monstrueux joyau, arrondi en forme d'ellipse, jetais sous les rayons du plein soleil des feux presque insoutenables qui le paraient d'éclairs dirigés en tous sens.

Raymond Roussel

*Locus solus* est le titre d'un étrange roman paru en 1914, sous la plume de Raymond Roussel. Pionnier d'une littérature mêlant science-fiction et fantastique, l'auteur désigne en ces termes un domaine, constitué d'une villa et d'un parc attenant, au sein duquel se découvrent les improbables et troublantes créations de son propriétaire, qui nous est présenté comme un scientifique et un inventeur. Si l'œuvre fut fondatrice pour nombre d'artistes pendant la première moitié du XXe siècle – Duchamp et les surréalistes y firent explicitement référence –, son écho demeurera longtemps prégnant dans le champ littéraire. C'est ainsi que James Graham Ballard reprendra ce titre en 1969, à l'effet d'intituler plusieurs passages de son ouvrage le plus décousu sans doute, le plus déconcertant peut-être, que son auteur préconise en outre de lire dans le désordre<sup>1</sup>. Mais pour autant que *La Foire aux atrocités* évoque bien le futur et la science, ce texte est absolument dépourvu du merveilleux qui se dégage de l'œuvre de son prédécesseur. Au contraire et dans leur complétude, les visions ou pressentiments de J.G. Ballard révèlent en effet des prédictions dystopiques et autrement préoccupantes, soucieuses de réalisme, dans la continuité de celles qu'Orwell formulait vingt ans auparavant. Elles s'inscrivent à contre-courant des

1. Voir J.G. Ballard, *La Foire aux atrocités*, trad. F. Rivière, Auch, Tristram, coll. "Souple", 2014 [1969] ; dans son introduction à l'édition anglaise de 2001, telle que reproduite et traduite dans cette version, J.G. Ballard nous apporte à ce titre quelques conseils méthodologiques : "Quant aux lecteurs qui se sentiraient quelque peu intrigués par la déconcertante structure narrative de *La Foire aux atrocités* (quoiqu'elle soit beaucoup plus simple qu'il n'y paraît au premier regard), ils devraient tenter une approche différente. Au lieu de commencer chaque chapitre par son début, comme dans tout roman traditionnel, contentez-vous d'en tourner les pages jusqu'à ce qu'un paragraphe retienne votre attention. Si quelque idée ou quelque image vous semble intéressante, balayez alors du regard les paragraphes voisins jusqu'à ce que vous y trouviez quelque chose qui résonne en vous de façon à piquer votre curiosité. Et bientôt, je l'espère, le rideau de brume se déchirera pour permettre au récit sous-jacent d'en émerger. À ce moment, vous lirez enfin ce livre exactement de la façon dont il a été écrit."

utopies futuristes et de l'optimisme technologique, tandis qu'elles agrègent à leurs questionnements la géologie, la psychanalyse, l'urbanisme, la médecine, l'écologie, les mécanismes de perception et bien d'autres choses encore. Dites "d'anticipation" (sociale, politique, sociétale, environnementale), ses œuvres, qu'il qualifie de *realfiction*, tentent "de tracer les contours d'un monde contemporain que beaucoup tendent à placer dans le futur, proche ou non?". En traquant le futur dans le présent, elles sont ainsi fondamentalement critiques d'une "société plus ou moins aimablement liberticide"<sup>3</sup>, d'un modernisme et d'un productivisme qui conduit au dérèglement ou au dysfonctionnement, si ce n'est au désastre.

La formule rédigée par Robert Smithson dans le courrier qu'il adresse à George Lester au début des années 1960 – "Je suis un artiste moderne qui meurt du modernisme"<sup>4</sup> – pourrait tout aussi bien convenir pour qualifier l'état d'esprit de Ballard à la même époque. Paradoxalement d'ailleurs, l'identification simpliste de Smithson à cette queue de la comète avant-gardiste américaine constituée par le *Land Art* ou l'*Earth Art*, a longtemps occulté les ressorts de son œuvre, pourtant largement indexée sur cette science-fiction qui l'inspirait, en tant que "contre-modèle moderniste"<sup>5</sup> justement. Si les figures disparates de monstres, de vaisseaux spatiaux et d'astronautes qui hantent ses dessins et collages de jeunesse constituent un premier témoignage de son inclination à cet égard, "cette imagerie de science-fiction [...] disparaît relativement vite au profit d'un usage plus abstrait de cette culture, qui se met en place vers le milieu des années 1960"<sup>6</sup>. C'est ainsi, par exemple, qu'il introduit plusieurs références cinématographiques et littéraires relevant de ce genre populaire et de cette forme hybride dans "Entropy and the New Monuments", essai théorique dédié à l'art et à l'architecture au sein duquel Damon Knight (*Beyond the Barrier*, 1964), Elio Petri (*La decima vittima*, 1965), George Orwell (1984, 1949) et Hal Roach (*One Million B.C.*, 1940) sont paradoxalement cités. Ce texte séminal à bien des égards fut, pour Smithson, l'occasion de se saisir pour la première fois d'une notion qui traverse l'entièreté d'une démarche éminemment complexe, tandis qu'on la réduit trop souvent à sa portée matériologique. Terme emprunté à la thermodynamique<sup>7</sup>, l'entropie

2. Jérôme Schmidt, "Shepperton 2008. Entretien avec J.G. Ballard", in Émilie Notéris et Jérôme Schmidt (dir.), *J.G. Ballard. Hautes altitudes*, Alfortville, Ère, 2008, p. 19.

3. Thierry Paquot, *James Graham Ballard & le cauchemar consumériste*, Paris, Le Passager clandestin, 2021, p. 13.

4. Cité par Olivier Scheffer, *Sur Robert Smithson. Variations dialectiques*, Bruxelles, La Lettre volée, 2021, p. 3.

5. Olivier Scheffer, "Art et science-fiction chez Robert Smithson", in Jean Pierre Criqui et Céline Flécheux (dir.), *Robert Smithson. Mémoire et entropie*, Dijon, Les Presses du réel, 2018, p. 189.

6. *Ibid.*

7. L'entropie désigne, en thermodynamique, une grandeur permettant de quantifier et de qualifier les effets des échanges d'énergie entre systèmes et leurs changements d'état respectifs et consécutifs. L'étymologie de ce terme, judicieusement choisi par son inventeur Rudolf Clausius, en 1865, provient du grec entropé (ἐντροπή), qui signifie littéralement "action de se retourner" entendue comme



que mobilise l'artiste est un outil critique puissant, à l'œuvre dans le texte lui-même. Le recours à la science-fiction participe de cette opération, puisqu'il transporte du bruit – au sens électronique du terme –, quelque chose qui parasite, qui dérègle et défigure, seule réponse possible à la défiguration à laquelle le système travaille. Il convoque par conséquent une sous-culture qui n'a rien à faire là, ni avec l'illusion d'un progrès technologique émancipateur tandis qu'on le constate inféodant, ni avec un discours linéaire sur l'histoire, ni encore avec la rationalité contraignante de la critique d'art ou le mythe de l'œuvre autonome. Dans la sphère théorique telle que pratiquée par les artistes, l'approche de Smithson se situe donc aux antipodes de l'orthodoxie qui caractérise "la froide concision des textes de Donald Judd ou [...] l'argumentation méthodique de ceux de Robert Morris"<sup>9</sup>. Elle s'apparente ici à celle que promeut Cole Swensen dans un autre domaine, celui de la poésie :

L'entropie m'intéresse [...] surtout dans la façon dont le concept peut être utilisé pour comprendre comment la poésie fonctionne dans des sociétés humaines pour élargir constamment le champ du langage et le potentiel de signification. Écrire de la poésie, c'est introduire intentionnellement du bruit au sein de la communication et perturber à dessein son fonctionnement lisse<sup>9</sup>.

Au mi-temps des années 1960, c'est à cette besogne – l'instauration de désordres – que se livre l'artiste en tout point, autrement dit dans les champs élargis de la sculpture, de la théorie de l'art, et des arts en général.

Il s'agit notamment de contrer la doctrine greenberguienne – dominante, exclusive, univoque et puritaine – "selon laquelle l'histoire de l'art évolue progressivement vers la pureté des médiums par résolution puis transgression des problèmes formels successifs"<sup>10</sup>. Comme le rappelle Valérie Mavridorakis, Smithson est alors armé des théories exposées par George Kubler<sup>11</sup> pour qui "toute œuvre d'art est un fragment d'une unité plus large, d'une séquence temporelle discontinue et indélimitable"<sup>12</sup>. C'est précisément ce que retient l'artiste quand il cite Kubler dans "Ultramoderne" en stipulant que "l'histoire de l'art" [...] ressemble à une "chaîne brisée

---

"action de se transformer". Son acception plus généralement admise caractérise le niveau de désorganisation, ou d'imprédictibilité du contenu en information d'un système. 8. Valérie Mavridorakis, "Les essais de Robert Smithson. Une sédimentation du langage au voisinage du cinéma", in Bertrand Baqué, Cyril Neyrat, Clara Schulmann, Véronique Terrier-Hermann (dir.), *Jeux Sérieux. Cinéma et art contemporain transforment l'essai*, Genève, Mamco, 2015, p. 374.

9. Conversation entre Jean-Patrice Courtois et Stéphane Bouquet, Isabelle Garron, Eleni Sikelianos et Cole Swensen, "Poésie et Land Art", in Jean-Pierre Criqui, Céline Flécheux (dir.), *op. cit.*, p. 92.

10. Valérie Mavridorakis, "Les essais de Robert Smithson", *op. cit.*, p. 376.

11. Voir George Kubler, *Formes du temps. Remarques sur l'histoire des choses*, Paris, Champ libre, 1973 [1962].

12. Valérie Mavridorakis, "Les essais de Robert Smithson", *op. cit.*, p. 376-377.

maintes fois réparée, faite de bouts de ficelle et de fils" qui relie "occasionnellement des joyaux"<sup>13</sup> :

Pour Smithson, ainsi que le suggère encore Valérie Mavridorakis, Kubler est à l'histoire de l'art ce que Herbert George Wells est à la science-fiction. Il lui permet de voyager librement dans le temps, d'explorer la préhistoire tout comme les lointains futurs. Les œuvres ou bien les objets abandonnés [...] peuvent devenir d'étranges machines ou de monstrueux dinosaures : "La pré comme la post-histoire font partie du même type de conscience du même type de conscience du temps et existent sans aucune référence à l'histoire de la Renaissance", écrit-il avec soulagement dans "A Museum of Language in the Vicinity of Art"<sup>14</sup>.

Le *cave-man* peut dès lors côtoyer le *space-man* sous un même toit, en se moquant du qu'en-dira-t-on ! De même que l'anticipation invite à la "rétrocipation", pour reprendre le bon mot d'Arnauld Pierre<sup>15</sup>. Irriguée de paradoxes, de renversements et d'imbrications temporelles, l'ambivalence promise par la science-fiction, et par cette forme d'entropie qui l'accompagne, se manifeste dans les textes de l'artiste bien plus subtilement que dans les figures naïves qu'il représentait à ses débuts. Aux citations de Nabokov ("le futur n'est que l'obsolète à l'envers") ou de Wilie Sypher ("l'entropie est l'évolution à rebours") qui égrènent "Entropy and the New Monuments", répondent ainsi les formules lapidaires qui sous-tendent "A Tour of the Monuments of Passaic"<sup>16</sup>, publié un an plus tard pour rendre compte d'une visite dans la ville de son enfance. À l'opposé de la "ruine romantique" qui figure une altération lente et un projet durable, il y est question d'un "panorama zéro" et d'un "futur abandonné", dépassé et démodé, qui se "perd quelque part dans les dépotoirs du passé non historique". Il ne contient que des "ruines à l'envers" faites de bitume, de béton, de plastique et de néon, bref, de tout ce dont sont constitués les édifices nouvellement bâtis mais déjà ruinés avant même leur construction. L'expérience fut si féconde que Smithson envisagea un temps, non sans ironie, l'organisation d'une visite guidée de cette localité, dont il formula l'annonce en ces termes :

Que pouvez-vous trouver à Passaic que vous ne pouvez trouver à Paris, Londres ou Rome ? Découvrez-le par vous-même. Découvrez (si vous l'osez) l'époustouflante rivière Passaic et les monuments qui sont éternels sur ses berges enchantées. Conduisez une voiture de location jusqu'au pays oublié du temps. À quelques minutes seulement de

---

13. Robert Smithson, "Ultramoderne", *Arts Magazine*, septembre-octobre 1967 ; traduit dans Robert Smithson.

*Le paysage entropique, 1960-1973*, trad. C. Gintz, Bruxelles/Marseille, Palais des Beaux-Arts/MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille, 1994, p. 179.

14. Valérie Mavridorakis, "Les essais de Robert Smithson", *op. cit.*, p. 377. L'autrice nous renvoie ici à un autre texte de Robert Smithson paru dans *Art International* en mars 1968, traduit dans Robert Smithson. *Le paysage entropique*, *op. cit.*, p. 183-191.

15. Voir Arnauld Pierre, *Futur antérieur. Art contemporain et rétrocipation*, Dijon, Les Presses du réel, 2012.

16. Robert Smithson, "A Tour of The Monuments of Passaic, New Jersey", *Artforum*, décembre 1967 ; traduit dans Valérie Mavridorakis (dir.), *Art et science-fiction. La Ballard Connection*, trad. C. Anderes et V. Barras, Genève, Mamco, 2011, p. 207-215.

New York City. Robert Smithson vous guidera à travers cette série légendaire de sites... et n'oubliez pas votre appareil photo<sup>17</sup>.

Smithson y renonça finalement. Il n'en demeure pas moins que l'expérience conduite à Passaic fut singulièrement fertile, puisqu'elle constitue, d'après Valérie Mavridorakis, le précédent le plus frappant de *Spiral Jetty* par son hybridité : "à la fois reportage sur la banlieue natale de l'artiste et récit SF qui voit le temps régresser puis progresser à plusieurs reprises et qui évoque un monde parallèle, dupliqué par l'empreinte photographique<sup>18</sup>". C'est aussi dans ce texte que Smithson mentionne pour la première fois le mot "*earthworks*", l'intitulé du roman post-apocalyptique de Brian Aldis qu'il lit au cours de son trajet en bus.

La postérité de ce terme, employé par l'artiste pour désigner génériquement les travaux qu'il réalise "sur site", confirme l'hypothèse émise par Olivier Scheffer : l'œuvre de Smithson à compter de cette période "peut nous apparaître comme une forme extrêmement élaborée de science-fiction<sup>19</sup>", bien plus que ne l'étaient en effet ses dessins de jeunesse, tout à la fois plus explicites et plus naïfs. Cette complexité se manifeste par une réversibilité du temps (l'artiste parle volontiers de "futur préhistorique<sup>20</sup>") et une confusion des échelles, rhétorique caractéristique de la science-fiction dystopique de Ballard. *Spiral Jetty*<sup>21</sup>, entreprise initialement prévue pour être éphémère, est d'ailleurs exemplaire de cette démarche. Quoique prolongée par un film<sup>22</sup> qui "fonctionne littéralement comme un film fantastique, un voyage dans l'espace-temps" dans lequel la caméra "imite à sa façon le processus de formation du cristal qui croit [...] *clockwise* et *anti-clockwise*<sup>23</sup>", *Spiral Jetty* est d'abord un earthwork que Scheffer commente en ces termes :

*Spiral Jetty* est à la fois l'agrandissement de la forme cubique du cristal et le *microcosme* d'une "immense nébuleuse de spirales, faite d'innombrables soleils", selon l'extrait du roman de science-fiction de John Taine, *Le Flot du temps*, lu par Smithson dans son film<sup>24</sup>.

Force est de constater, du reste, à quel point ces propos résonnent avec la description très smithsonienne que Ballard faisait de sa forêt de

cristal, quatre ans avant la construction du l'immense hiéroglyphe futuriste sur le Grand Lac Salé : "Les arbres de cristal y étaient tendus d'un treillis de mousses semblable à du verre. L'air s'y révélait notablement plus frais, comme si tout avait été gainé de glace, mais un incessant jeu de lumière se déversait sur eux à travers la canopée<sup>25</sup>". Plus loin il ajoutait : "[...] cette forêt illuminée reflète en quelque sorte une période antérieure à nos vies, peut-être le souvenir archaïque inné de quelque paradis ancestral où l'unité de temps était la signature de chaque feuille ou fleur<sup>26</sup>".

\*

Ce long préalable était indispensable, bien qu'il ne mentionne aucun des artistes présentés dans l'exposition. Il suggère pourtant au visiteur des outils nécessaires à sa lecture, puisqu'ils furent fondateurs de sa conception et en suggèrent une éventuelle interprétation. On l'aura compris, le duo Ballard-Smithson constitue l'ancrage de *Locus solus*, ici au centre d'une spirale expographique réunissant Antoine Bondu, Rebecca Brueder, Chloé Chéronnet, Gilles Desplanques, Sibylle Duboc, Stefan Eichhorn, Valentin Martre et Sarah del Pino. Qu'ils l'aient voulu ou non, et qu'ils le revendiquent ou pas, leurs œuvres s'y réfèrent, pour le meilleur !

D'ailleurs, l'association de Ballard et Smithson ne constitue aucunement une première. Au plan scientifique, mais partant d'une intuition féconde d'après ce qu'en dit son autrice, elle fut brillamment signifiée par Valérie Mavridorakis. Elle entreprit ainsi de réunir des textes sur le sujet parmi lesquels, outre les siens et ceux des personnalités incriminées, figurent des propositions de Laurence Alloway, Rayner Braham, Richard Hamilton, Peter Hutchinson, David Springle, Anne Tronche, Eugénie Tsai et Thomas A. Zanielo, sous la forme d'un ouvrage qu'elle dirigea en 2011, intitulé malicieusement *Art et science-fiction. La Ballard Connection*<sup>27</sup>. À cet *opus* répondait en outre, quelques années plus tard, l'exposition accomplie par Tacita Dean à Paris début 2014, dans les locaux de la galerie Marian Goodman. Nommée *J.G.* – un titre *a priori* énigmatique –, elle n'était ni plus ni moins qu'un double hommage : il était adressé à Ballard d'abord, autrement dit à cet écrivain qui avait constitué une source substantielle d'inspiration pour Smithson mais qui, à son tour, rendait la politesse à l'artiste. Le film de vingt-six minutes qui constituait pour l'essentiel l'exposition, augmentée de photographies, d'objets recouverts de cristaux de sel du Grand Lac Salé et d'une gravure monumentale, rend pour partie compte de la correspondance épistolaire entre Dean et Ballard. Il témoigne simultanément de la fascination que vouait l'auteur à la *Spiral Jetty*, enjoignant à la réalisatrice de traiter l'œuvre "comme un mystère que son film

25. J.G. Ballard, *La Forêt de cristal*, trad. M. Pagel, Paris, Gallimard, coll. "Folio Science-fiction", p. 107.

26. *Ibid.*, p. 118.

27. Valérie Mavridorakis (dir.), "Art et science-fiction", *La Ballard Connection*, trad. C. Anderes et V. Barras, Genève, Mamco, 2011, p. 207-215.

17. Jack Flam (dir.), *Robert Smithson. The Collected Writings*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1996, p. 356 ; traduit dans Anaël Lejeune, "Un "Tour des monuments de Passaic" (1967), l'image de la cité selon Robert Smithson", *L'Espace géographique*, vol. 40, n° 4, 2011, p. 369.

18. Valérie Mavridorakis, "Les essais de Robert Smithson", *op. cit.*, p. 382.

19. Olivier Scheffer, "Art et science-fiction chez Robert Smithson", *op. cit.*, p. 189.

20. Cité par Olivier Scheffer, *ibid.*, p. 191.

21. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, Rozel Point, Grand Lac Salé, Utah, avril 1970, boue, cristaux de sel, roche basaltique, 457 x 4,5 m.

22. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, film 16 mm, 35 min, sonore.

23. Olivier Scheffer, "Art et science-fiction chez Robert Smithson", *op. cit.*, p. 199.

24. *Ibid.*, p. 190.

devait résoudre<sup>28</sup>.

*Locus solus* s'inscrit par conséquent dans la continuité de ces démarches consignantes expressément ce double legs, marqué du sceau de la science-fiction et des désordres temporels inhérents au genre.

Il est parfaitement lisible dans les travaux récents de Gilles Desplanques. Les deux vidéos qu'il présente sont ainsi extraites d'une trilogie baptisée *Hétérotopia*, qui renvoie à ces "utopies localisées" disait Foucault, ces lieux absolument autres, ces contre-espaces qui obéissent à des règles déviantes de la norme. Chez l'artiste cependant, il s'agirait plutôt de dystopies localisées. L'allusion à Ballard est d'ailleurs évidente dans *L'Île de Béton* (2016), libre adaptation du récit éponyme livré par l'écrivain anglais en 1973, participant de sa *Urban Disaster Trilogy*<sup>29</sup>. On y croise un homme errant seul dans une architecture abandonnée, sorte de *concrete island*, semblant souvent démunie face aux objets qui jonchent son environnement et dont il semble méconnaître la fonction. Dans *Les Boues rouges* (2017), c'est d'une évocation en creux dont il est question, qui convoquerait plutôt le cycle des "quatre apocalypses"<sup>30</sup>. Vêtu d'une tenue de protection chimique, l'artiste y performe seul dans un paysage désolé composé des résidus déposés là pendant trente ans, produits de l'extraction de l'alumine.

Le dialogue semble s'instaurer tout naturellement entre cette dernière vidéo et *Barricade* (2019-2022), de Chloé Chéronnet. L'installation qu'elle propose est constituée d'un assemblage d'objets hétéroclites (capot de voiture, barrières de sécurité, pneus, matériaux de construction, etc.), recouvert d'une texture argileuse qui l'homogénéise et le fige. Entre la lave qui saisit Pompéi et la boue qui figure des accidents climatiques toujours plus fréquents, on croirait volontiers cet ensemble extrait d'une fouille après la coulée, par des archéologues ou des secouristes. Dans un autre registre, l'artiste s'emploie à dessiner des architectures ambiguës mais existantes. L'exposition en propose un exemple avec *La Porte bleue* (2022), qui montre une bâtisse d'inspiration tout à la fois moderniste et passéiste, une ruine en devenir quoiqu'il en soit, peut-être déjà-là en ce qu'elle la figure. Il est frappant de constater, de surcroît, le caractère réflexif de la méthode utilisée pour représenter ces bâtiments. Le dessin y est réalisé au pochoir, avec du bleu à tracer de maçon. Et puisqu'il n'est pas fixé, intentionnellement cela va de soi, sa disparition est contenue dans sa conception.

28. Cité par Marjorie Micucci, "JG a Film Project By Tacita Dean" [en ligne], Critique d'art. Disponible sur : <<http://journals.openedition.org/critiquedart/13420>>, consulté le 24 mai 2022.

29. Voir J.G. Ballard, *La Trilogie de béton. Crash !, L'Île de Béton, I.G.H.*, trad. G. Fradier et R. Louit, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 2014 [1973, 1975].

30. Le cycle des "quatre apocalypses", dédié aux quatre éléments (air, eau, feu, terre), est constitué des quatre premiers romans de J.G. Ballard : *Le Vent de nulle part* (1961), *Le Monde englouti* (1962), *Sécheresse* (1964) et *La Forêt de cristal* (1966).

On constate encore cette inclination dès la page d'accueil du site de l'artiste, où se lit en bonne place le mot "ruine", typographié en miroir selon un axe de symétrie horizontale, de telle manière qu'il apparaisse "à l'envers". Le même terme était d'ailleurs restitué en l'état à l'effet d'intituler une série d'assemblages réalisée dès 2016, tandis que l'idée sous-tend toujours le travail. C'est le cas avec *Les Îles* (2022), deuxième installation d'envergure déployée par Chloé Chéronnet dans la galerie. Si cette dernière convoque à nouveau l'ouvrage de Ballard précédemment mentionné, par son titre et puisqu'elle est constituée pour partie de ciment fondu, elle est par ailleurs caractérisée par une ambivalence des proportions déterminant les éléments qui la composent, dont on ne sait s'ils relèvent de la maquette ou de fragments à l'échelle 1.

En définitive, Le ciment est peut-être la vedette de l'exposition, à moins que le cristal ne la lui vole, ou plus généralement la minéralogie. La première hypothèse est confirmée par l'accrochage de Sibylle Duboc, organisé à partir de seize formes rectangulaires fixées au mur et réparties orthogonalement par rangées de quatre. Chacune est le moulage d'une coque de smartphone. Pour autant que l'artiste partage avec Chloé Chéronnet un goût pour le ciment – il est blanc cette fois –, elle épouse également son intérêt pour la figure, tel que manifesté dans *La Porte bleue*. À ceci près que Sibylle Duboc, avec ses *Fossiles photographiques* (2020), recourt pour sa part à un procédé désormais "obsolète" : elle applique à la surface de ses contre-moules une émulsion pleine des sels d'argent qui lui permettent paradoxalement de révéler des images on ne peut plus contemporaines, celles de *data centers*, ressemblant à des plans puisque fournies depuis l'espace que parcourent les satellites. Une fois de plus en outre, la confusion des échelles est ici à l'œuvre dans la mesure où ces vues pourraient tout aussi dessiner les circuits imprimés que contient le ventre de nos portables.

L'hypothèse du ciment est pareillement supportée par Antoine Bondu, de même qu'il confirme conjointement celle du cristal. Deux œuvres composent son corpus en la circonstance, qui l'une ou l'autre se réfère à l'une ou l'autre supposition. *Malmener le monolithe* (2022) relève de la première tandis que ce travail constitue, pour l'artiste et ceux qui le suivent, un franchissement significatif. Dernière née de sa série prometteuse intitulée *Malmener le béton*, qu'il entama en 2020, cette pièce témoigne en effet, comparée à celles qui la précédaient, d'une distinction de taille : son format en l'occurrence. Deux commentaires en découlent, l'un concernant son statut, l'autre sa puissance d'évocation. En premier lieu, nous avons désormais à faire à une sculpture et non à un objet qui y ressemble. C'était attendu de la part de quelqu'un qui, lorsqu'il n'est pas un lecteur assidu d'Asimov (parmi d'autres) s'adonne passionnément à la pratique sculpturale. Il est entendu, bien sûr, que ces activités ne sont aucunement incompatibles. En second lieu justement, ce changement de dimension possède

une nouvelle qualité : il remémore les fantasmes science-fictionnel paradoxalement associés à la figure immémoriale du monolithe, qu'elle soit préhistorique chez Kubrick, dans *2001, l'Odyssée de l'espace* (1968), ou géologique chez Spielberg, dans *Rencontres du troisième type* (1977). L'autre vertu de cette œuvre, et de l'ensemble de la série cette fois, nous renvoie à la pensée de Smithson qu'elle semble synthétiser modestement mais très efficacement, parce que la pierre y est plus dense, plus forte et plus résistante que ne l'est le ciment de béton qui se creuse à son contact, parce que la ruine d'hier est en effet plus durable que celle d'aujourd'hui. Le soutien de Smithson semble encore mobilisé dans le discret dispositif (*Jardin isolé. Efflorescences sur supports multiples*, 2019-2022) exposé ailleurs par Antoine Bondu. Croisant le pupitre, l'étagère et la table lumineuse, il a pour objet la présentation d'un assortiment choisi parmi les cultures minérales et cristallines patiemment cultivées puis récoltées par l'artiste, rappelant ainsi le geste commis par Tacita Dean aux abords du Grand Lac Salé. Autrement dit, c'est d'une fleur de sel dont il s'agit, chargée de ce précipité dont il expérimente par ailleurs les capacités destructrices quand il le mêle au béton.

À défaut de cristaux à proprement parler, Valentin Martre partage avec Antoine Bondu une sympathie pour la minéralogie. Lépopée triviale que l'artiste nous propose débute par un couloir (*Crépuscule rocheux*, 2021-2022). Le noir dans lequel il nous plonge est la condition qui permet de voir la prétendue préciosité de ses cailloux luminescents. Elle est aussi la condition pour qu'agisse le pigment phosphorescent, l'aluminate de strontium alternativement exposé à la lumière, qui émerge des sections de pierre présentées. Bizarrement, certaines de ces coupes portent la trace de circuits imprimés, de bouts d'ordinateurs qu'on retrouve en sortant, tandis qu'on tombe dessus nez-à-nez – ou plutôt pied-à-pied compte tenu de la configuration du parcours –. S'y présente au sol une lentille (*Inclusion*, 2022), sorte de loupe d'une vingtaine de centimètres de diamètre. Rien à voir avec les lentilles de contact qui corrigent : celle-ci déforme et, ce faisant, nous informe. Sorte de *time capsule* "ouverte" dont on pourrait "vérifier" le contenu en permanence (os de mammifère, minéraux, éléments d'ordinateur, aimant, magnétite, limaille rouillée, etc.), elle a pour principal intérêt, outre sa forme, les temporalités contradictoires qu'elle confronte, qu'elles soient géologiques, biologiques, anthropologiques ou technologiques. Plus loin une autre pierre, dont on doit faire l'expérience les mains gantées, derrière une vitre, comme des laborantins fondamentalement privés de toute expérience (*Amatractite*, 2022). On en arrive finalement à ce capot de voiture (évoquant au passage celui de Chloé Chéronnet, qu'il jouxte d'ailleurs dans l'espace). Cette forme étrange et problématique ne ressemble à rien, tandis qu'elle ressemble à tout. Encore cette histoire d'échelle. Pourtant concrètement martelée sur un rocher – la minéralogie de nouveau –, on ne peut s'empêcher, par exemple, d'y lire un paysage, de même qu'elle convoque les accidents du *Crash !* de Ballard

dénonçant le cauchemar consumériste et, par voie de conséquence, l'improbable exposition d'automobiles fracassées qu'il réalisa en 1970 sous l'égide du New Arts Laboratory, parodiquement intitulée *New Sculpture*<sup>31</sup>.

Le modèle géologique prend un autre tour chez Rebecca Brueder qui ne nous renvoie plus au temps long que cette science appelle habituellement. Avec *Plastiglomérat* (2018), l'artiste convoque un présent si problématique qu'on préférerait le reporter au lendemain, par déni. L'œuvre se présente sous la forme d'un agglomérat visiblement minéral, flottant dans une cuve en verre remplie d'eau. L'effet est paradoxal compte tenu du poids qu'on projette sur cet amas. Rebecca Brueder se réfère ici métaphoriquement au tournant géologique que constitue le plastiglomérat, cette nouvelle pierre de l'anthropocène, une roche qualifiée de détritique par la pétrographie, constituée pour partie de lave et pour l'autre de nos scories – des matières plastiques notamment – qu'on retrouve dérivant à la surface des océans. C'est aussi au présent que se conjuguaient *Alep 2016* (2016), au moment de sa réalisation. Elle est contemporaine des derniers jours de la sanglante et destructrice bataille d'Alep opposant, pendant la guerre civile syrienne, le camp loyaliste de l'armée à des groupes d'opposition. Les quinze carreaux de faïence assemblés et la multitude d'éléments qui les surmontent figurent un paysage en ruine qui évoque ce funeste épisode. Le basculement d'un plan horizontal à un plan vertical offre au regardeur un point de vue en surplomb, comme le fait une photographie aérienne. Le paradoxe temporel avec lequel l'artiste joue ici tient au fait que les ruines représentées, convoquant à ce titre un passé, sont surtout un fantasme, autrement dit une projection, fondée sur les rares clichés qui circulaient alors sur les réseaux sociaux et sur Internet.

Dans le même ordre d'idée que *Plastiglomérat*, les images données à voir par Sarah del Pino dans *Révent-elles de robots astronautes ?* (2017) semblent si irréaliste, ou plutôt surréelle, qu'on les verrait volontiers provenir du futur. Il n'en est rien cependant puisqu'elles documentent ce présent que Ballard qualifiait de "mariage de la raison et du cauchemar", de dystopie réalisée. Leur sujet est un élevage de vaches laitières qui possède cette particularité d'être géré par des logiciels informatiques et entièrement robotisé. L'effet d'irréalité, délibérément recherché, tient en partie aux conditions de prise de vues, effectuées de nuit, et à l'éclairage artificiel qui confère aux images une singulière teinte jaunâtre. Le site du tournage y apparaît comme un monde parallèle, isolé par le noir qui l'environne, "un microcosme fabriqué par l'homme et pourtant déserté par ce dernier" nous dit l'artiste. Le tour de force de Sarah del Pino est justement d'être parvenue à s'absenter complètement, à se faire oublier des bovins comme des spectateurs. La caméra fut en effet fixée sur les robots en activité qui déterminent en conséquence

---

31. Voir Valérie Mavridorakis, "The Atrocity Exhibition – écrite et réalisée par J.G. Ballard ou la fin tragique des années 1960", 20/27, n° 2, février 2008, p. 56-75.

ses mouvements. Il en résulte des images froides et indifférentes – technologiques aurait dit Farocki – qui concourent pour beaucoup à l'esthétique science-fictionnelle du film.

L'imbrication des temporalités est d'une toute nature dans le travail de Stefan Eichhorn. Elle relève, chez lui, d'une sorte de rétrofuturisme ou d'archéomodernisme, où interagissent, le regard rétrospectif et les visions d'un futur non advenu. En quelque sorte, le futur qu'il nous présente semble tout droit sorti du passé, et des fantaisies de nos aïeux. Il en est ainsi de sa série de cosmonautes (ironiquement intitulée *They Promised Us Flying Cars, But All We've Got Are Solar Powered Parking Meters*, 2019) dont les combinaisons sont essentiellement constituées de déchets récupérés dans la rue et d'autres matériaux trouvés. Quoiqu'elles soient bien imparfaites en regard de leurs modèles, les deux grandes tentes encombrant une partie importante de l'espace d'exposition (*Tent*, 2012 et *Tent*, 2019) évoquent, par leur structure géodésique, les dômes construits par Buckminster Fuller et, plus généralement, l'architecture utopique. C'est d'ailleurs à une autre utopie que s'intéresse l'artiste avec la collection de cartes postales qu'il rassemble depuis 2013. *Greetings From The Future* est ainsi une allusion aux nombreux projets qui ont fleuri dans les années 1960, aux fins de simuler la culture de denrées alimentaires dans la perspective d'une exploitation extraterrestre. C'est ce que Stefan Eichhorn nous laisse croire en tous les cas, aidés en cela par le caractère suranné d'images coïncidant parfaitement avec le souvenir de ces projets périmés.

\*

Malgré les nuances parfois notables qui distinguent les pratiques respectives de ces artistes, dont les traits les plus saillants viennent d'être grossièrement tracés, leur réunion témoigne bien du caractère remarquablement vivace de l'héritage mobilisé. Et puisqu'elle ne concerne qu'un échantillon très localisé, on se prend à imaginer sa puissance à d'autres échelles. Pourtant, la vitalité de ce patrimoine n'est pas sans surprendre au regard de la jeunesse des artistes impliqués, tandis qu'il renvoie plutôt aux années 1960 et 1970. Comme si les intuitions et les pressentiments d'alors devenaient plus prégnants encore aujourd'hui. Sans doute la science-fiction agit-elle dès lors comme une échappatoire permettant d'esquiver une réalité souvent misérable ? Ou peut-être, au contraire, manifeste-t-elle une prise de conscience aiguë, nourrie de l'anxiété sociale, économique, environnementale, climatique et sanitaire qui affecte l'air du temps, celle d'un écart toujours plus resserré entre la prévision et la conclusion, celle d'une faillite imminente ?

Édouard Monnet, mai 2022

# Antoine Bondu



Série *Malmener le béton*. *La Volane, Le Rhony, L'Huveaune*, 2021, béton de ciment, pierres de rivière



*Malmener le béton n°1*, 2020  
béton de ciment, pierre de rivière

Le processus de création de la série *Malmener le béton* résulte d'un constat d'expérimentation. Le conflit formel mis en oeuvre dans *Malmener le béton #1* entre matériau minéral naturel et matière minérale artificielle conduit à un développement sériel. En effet la réaction du béton sous l'influence de la pierre est conditionnée par des facteurs divers : la composition du béton, le temps de prise accordé à celui-ci, les dimensions de la pierre et son poids.

Les rapports de forces mis en scène sont ainsi ordonnés par la nature, la composition même de la roche et son volume jouent sur son poids et de cette manière les déformations du béton sont influencées. Il s'agit là d'un "laisser-faire", d'une variable d'étude qui m'amène à penser une partie de la sculpture comme étant formellement dirigée par ses matériaux. Le principe de prélèvement non-sélectif du rocher amène l'œuvre dans un champ plus intuitif ; la déformation est différente sans pour autant être prévue.

Cette série fonctionne également comme un répertoire non-exhaustif de lieux qui ont croisé mon chemin, comme une cartographie partielle. A l'image de cairns permettant de guider les voyageurs, on peut y voir des stèles rappelant les chemins des cours d'eau. D'où leurs différents noms, issus des lieux d'où ont été prélevés les pierres.



*Signologismes, Colonne de non-signes, depuis 2020*  
bétons variés (ciment, plâtre, argile, terre, fibres naturelles...)

*Signologismes, Colonne de non-signes* est constituée d'un ensemble de briques faisant en premier lieu référence à de multiples gestes. Symbole historique de l'édification du bâti (origine préhistorique de la brique) cet objet est également représentatif de l'évolution sociétale, visible notamment au cours de la révolution industrielle du XVIIIe siècle (on pensera notamment aux usines faites en briques). Enfin, la brique étant utilisée par de nombreuses civilisations, elle devient également symbole du caractère cyclique de celles-ci (*Spolia*, tell, etc.)

En deuxième lieu, chacune se distingue par différentes inscriptions historiques, religieuses, mythologiques, logos contemporains de grandes multinationales et symboles issus de différents univers fictionnels populaires (science-fiction, manga, bande dessinée, jeux vidéo...) Ce mélange de cultures et d'époques conduit la lecture de l'œuvre hors du temps, comme un concentré historique et fictionnel. Il s'en dégage un agglomérat de sens potentiels, unifiables dans l'idée d'une projection future.

De plus, chaque brique est réalisée suivant un principe de réemploi de rebuts d'atelier, geste s'inscrivant dans un souci tant écologique qu'économique. Ces formes font ainsi écho aux pratiques de recyclage déjà employées dans certains pays lors de la construction de bâtiments. Installées de manière à former une colonne, les briques permettent de regrouper une part de la culture anthropologique, cependant dépourvue de la connaissance de sa signification. Elles font également référence au principe même de construction et de colonne antique.

# Rebecca Brueder

“Des ruines apparaissent : celles de la ville d'Alep bombardée en 2016, dont l'assemblage de carrés forme un puzzle cauchemardesque. Rebecca Brueder observe ces images à la résolution imprécise qui souillent les reportages ; elle s'inspire pour reconstituer de manière aléatoire et subjective l'ampleur du désastre en trois dimensions.”

Élise Girardot, avril 2020

“Ce projet relate une frustration, une incompréhension et un désir de visualiser les choses. Comme son nom l'indique ce projet a été réalisé d'après des photographies d'Alep pendant l'année 2016 ; à ce moment là les vidéos de drones survolant la ville n'avaient pas encore été réalisées et c'est d'après les navrantes photographies mal légendées que je découvrais la ville détruite. L'impossibilité de visualiser les lieux m'a amenée à vouloir reconstruire, en 3D et d'après les images que je trouvais sur internet, mon propre Alep.

À partir des photographies j'ai voulu créer un paysage, un paysage fictif inspiré de ces photographies plates que je recomposais maladroitement avec l'envie de les élever en trois dimensions. Je me devais d'occulter certaines parties, isoler des éléments pour arriver à créer des formes qui me semblaient fidèles. Ces ruines je les ai réalisées sur des morceaux de terre plate de 15x15 cm rappelant les carreaux de salle de bains ou de cuisine (me permettant ainsi de ramener Alep dans nos quotidiens, d'où l'on observait alors cette ville). L'assemblage de ces carreaux au mur se fait de manière aléatoire, guidé par les déformations qu'effectue la cuisson de ces pièces en céramique et qui empêche certaines parties de s'imbriquer à côté d'une autre.

Je les ai par la suite assemblées de façon à ce que les frontières puissent s'épouser le plus possible et créer ainsi des modules, des paysages de ruines qui recomposent une ville que je n'ai pas connue et que je n'arrive pas à distinguer.”



*Alep, 2016*

Proposition d'installation E (Il existe 5 propositions (de A à E) allant de 3 à 15 éléments) Faïence, manganèse, 15 éléments, 75 x 45 cm ©Cyril Boixel



*Alep, 2016*

Proposition d'installation C (Il existe 5 propositions (de A à E) allant de 3 à 15 éléments) Faïence, manganèse, 4 éléments, 15 x 60 cm ©Cyril Boixel



“Briquomérat”, est une installation qui s’inspire de la formation du Plastiglomérat, une pierre anthropocène qui résulte de l’union de nos déchets plastiques qui dérivent dans l’océan et de la formation géologique naturelle sous-marine. Comme la plupart des fois où la nature réagit à la trace humaine, le constat est paradoxal : l’océan est contraint de se réappropriier nos déchets pour la création d’amas géologique, on peut percevoir cela comme un bilan de la catastrophe écologique dont nous sommes les acteurs et à la fois cela démontre que la nature possède une capacité d’adaptation incroyable.

Finalement, ce plastique une fois capturé dans la lave n’est plus une menace pour la vie aquatique. Évidemment il n’y a pas assez de plastiglomérats dans les océans pour capturer tous nos déchets flottants, mais je pense que l’on peut tout de même y voir un espoir : la nature trouve toujours une solution.



*Briquomérats 2, 2018*

brique, mortier, sacs plastique, eau, fil nylon, 103 x 67 x 67 cm, “Bim Bam Boum, volet 2”, Briqueterie de Nagen à Saint Marcel Paulel; octobre 2018 ©Rebecca Brueder



*Briquomérats 1 (détail), 2018, brique, mortier, sacs plastique, eau, fil nylon, 103 x 67 x 67 cm, “Bim Bam Boum, volet 1”, Journée du patrimoine, ESAP site de Tarbes, septembre 2018 ©Yohann Gozard*

# Chloé Chéronnet



"Bribes de déchets", septembre 2017, Marseille 3013, matériaux mixtes



"Bribes de déchets", septembre 2017, Marseille 3013, matériaux mixtes



"Bribes de déchets", septembre 2017, Marseille 3013, matériaux mixtes

Interrogeant le devenir du déchet industriel, l'exposition "Bribes de déchets" conçue en collaboration avec Pierre Chaillet donnait à voir des paysages en (dé)construction.

Les mises en scènes découlaient, des "non-sites en deux ou trois dimensions", se présentant sous la forme de signes graphiques, de structures géométriques, de jeux de réflexion et de fragmentation de l'espace. Les espaces de production et d'exposition des oeuvres se mélangeaient afin de rendre compte d'un processus de transformation : celui du recyclage consistant à réintroduire les déchets de l'atelier dans un cycle de production, une archéologie du temps présent.

Pour donner une troisième vie aux matériaux exposés, un finissage a été organisé le dernier jour de l'exposition, les visiteurs étaient invités à prendre possession gratuitement des matériaux jusqu'à une disparition souhaitée totale de l'installation.



"Bribes de déchets", septembre 2017, Marseille 3013, matériaux mixtes



*La Calade*, 2019, poudre pour cordeau traceur, colle aérosol, vernis, plaque de plâtre, boulons

Les images qui sont présentées dans ce projet ont été glanées dans une zone périurbaine, en mutation. La Calade face au port autonome de Marseille et dont l'état oscillait alors entre construction et destruction. Il s'agissait de créer des documents eux-mêmes mouvants, retraçant la finalité incertaine de ces espaces : de ces édifices qui s'érigent grâce à la destruction, créant des formes vouées à y retourner.

Ce sont les négatifs, les ombres, en tout cas les traces de ces paysages industriels qui sont exposés. Ces chantiers à ciel ouvert donnent à voir des économies nouvelles émergeant dans de mystérieux bâtiments. Où les pétroliers et les ferries laissent place aux "date centers" et aux bateaux de croisière. Une iconographie s'y développe, celle des grues et des échafaudages, des sculptures monumentales qui donnent la sensation de se mouvoir sans cesse.



*La facade arrachée*, 2019, poudre pour cordeau traceur, colle aérosol, vernis, plaque de plâtre, panneau de contreplaqué, tasseaux, rails métalliques

# Gilles Desplanques



*Île de béton*, 2016, vidéo, 9min20 (images et son : Seung-Hawn Oh, montage : Matthieu Weil)  
Collection Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur



*Île de béton*, 2016, vidéo, 9min20 (images et son : Seung-Hawn Oh, montage : Matthieu Weil)  
Collection Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur



*Île de béton*, 2016, vidéo, 9min20 (images et son : Seung-Hawn Oh, montage : Matthieu Weil)  
Collection Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur

Dans ces vidéos, Gilles Desplanques évolue dans des espaces périphériques comme dans l'«île de béton», œuvre faisant partie de la trilogie *Hétérotopia* (avec *Les boues rouges* et *Le stadium*) et librement adaptée de la nouvelle éponyme de J.G. Ballard. Malgré un contexte difficile, ce Robinson de l'urbanisme concentrationnaire semble s'adapter malgré lui à sa vie sous les ponts d'une grande métropole. L'artiste y apparaît alors comme la figure loufoque du naufragé moderne.

Dans ces autres vidéos l'artiste montre un intérêt pour ces lieux désertés et ces personnages en marge, qui interrogent notre société, notre animalité, notre réalité.

“Le geste y est parfois aussi absurde que vain (chasser l'eau d'une plage au balai n'est pas une mince affaire, Marée montante...), il semble dire qu'au-delà de la faillite de l'action sur le monde, il y a une envie irraisonnée d'en découdre, de se poser en adversaire d'un état des choses (politiques, architecturales, sociales...). En détournant les usages de l'architecture Gilles Desplanques lui retire l'autorité du contrôle des corps, affirme l'interstice comme un chemin de liberté, sort de la coercition du bâtiment. Le politique du bâti devient une trame à partir de laquelle l'artiste interroge ce qui construit au sens large notre société.”

Guillaume Mansart, *Les constructions massives ou légères de Gilles Desplanques*, 2010



*Les boues rouges*, 2017, vidéo, 10min, 2021 (images : Gilles Desplanques et Matthieu Weil, son, montage et étalonnage : Matthieu Weil, création sonore et mixage : Bertrand Wolff)  
Collection FCAC Marseille

Il y a quelque chose d'absurde dans l'univers de Gilles Desplanques. Une absurdité liée aux effets pervers de notre civilisation : inhumanité des grandes villes, destruction de la nature par certaines entreprises industrielles. "Les boues rouges", deuxième volet de la série *Heterotopia*, nous emmène dans un univers désolé où plus rien ne pousse (il a été filmé au milieu des résidus de bauxite à Gardanne). Dans ce no man's land, seuls quelques vestiges de végétations calcinées subsistent. Un homme en tenue de protection chimique y marche seul. Tel Sisyphe, il achemine des pneus trouvés çà et là, sans véritable but.

Mais ce personnage ne semble pas désespéré. C'est d'ailleurs un des points communs des vidéos de Gilles Desplanques : on se sait jamais ce qui l'emporte : le ludique ou le tragique. "Il faut imaginer Sisyphe heureux" écrivait Camus auquel Gilles Desplanques fait référence quand il parle de son film.



*Les boues rouges*, 2017, vidéo, 10min, 2021  
Collection FCAC Marseille



*Les boues rouges*, 2017, vidéo, 10min, 2021  
Collection FCAC Marseille

# Sibylle Duboc

Ces géodes photographiques semblent appartenir à un même bloc de béton, brisé en deux. L'intérieur de la "pierre" laisse apparaître une image, comme un minéral enfermé dans la roche. Si chaque image devrait être le miroir de l'autre, on remarque que leur forme, leur teinte, leurs contours ne correspondent plus. En effet, elles sont chacune la vue aérienne d'un même archipel, mais à quarante ans d'écart : la première est une vue datant de 1979 et la seconde de 2019. Il s'agit des îles Kerguelen, dans l'océan Antarctique, le plus important archipel des Terres Australes et Antarctiques Françaises (TAAF). Terres françaises, inscrites au patrimoine de l'Unesco, dont la biodiversité est d'une immense richesse, on observe pourtant sur la vue de 2019 la disparition presque intégrale

de la neige, censée recouvrir l'île tout l'année. Il ne reste de la neige que sur l'extrémité est de l'archipel, condamnée à fondre elle aussi d'ici quelques années. Cette géode photographique est donc constituée de deux morceaux qui ne pourront plus jamais être réunis, séparées par un écart chronologique marquant une des conséquences directes de notre ère anthropocène.



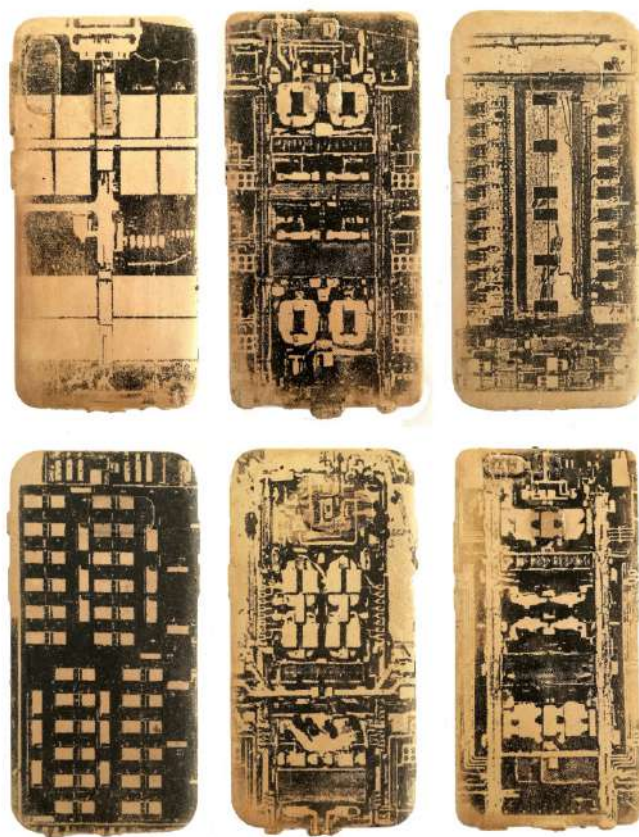
*Géode photographique des îles Kerguelen 1979-2019, 2019*  
émulsion photosensible, mortier, enduit, plâtre, grillage, polystyrène, 91 x 75 x 83 cm et 90 x 78 x 73 cm  
Collection FCAC Marseille

Les *Fossiles photographiques* que je crée, façonnent leur dimension archéologique sous le regard du visiteur grâce à l'invention d'une nouvelle matérialité photographique, mélange de technique traditionnelle en chambre noire et d'images satellites virtuelles récupérées sur Google Maps. Le terme de « fossile » pour désigner ces sculptures induit une valeur paléontologique des œuvres, comme s'il s'agissait d'objets naturels dont l'image gravée sur leur surface témoignait d'une civilisation ou d'un milieu disparu.

Reflets de paysages transformés par l'Homme, les *Fossiles photographiques* sont l'écho des dommages infligés de toutes parts à l'environnement, autour de l'homme et par lui-même. Ainsi, ils évoquent les conséquences de notre ère anthropocène dans laquelle les ressources naturelles puisées quotidiennement viendront inévitablement à disparaître un jour. Dans cette course technologique dans laquelle notre siècle est plongé, cherchant à faciliter nos actions, simplifier nos gestes, accélérer nos déplacements, les *Fossiles photographiques* dans leur aspect archaïque, brut, aux antipodes des objets industriels et manufacturés, cherchent à interroger nos actes, nos consommations, nos modes de vie et notre rapport au visible.

Afin de créer un trouble dans la réception de leurs images, la surface de ces œuvres joue de sa porosité, de sa texture bosselée pour déformer la photographie transformant une représentation topographique en fossile. Il en ressort la formation d'une nouvelle matérialité où la carte et son support d'impression dialoguent et créent une confusion ; il semble en effet que le matériau de fabrication se rejoue dans le lieu de provenance de l'image. L'œuvre se renverse sur elle-même, aboutit à l'image de son milieu d'origine,

révélaient l'omniscience du lieu dans l'œuvre. Espace naturel ou espace d'interprétation, le lieu est multiple et enveloppe la sculpture, mais sa pluralité empêche son identification exacte ouvrant la voie à l'imagination. Ainsi les *Fossiles photographiques*, héritiers de la pensée de Bachelard mais aussi profondément duchampiens, façonnent leur dimension archéologique sous le regard du visiteur et permettent, grâce à la création d'une nouvelle matérialité photographique, le surgissement du "fossile contemporain".



*Impressions de vues aériennes de Data Center (Google Maps), 2020, émulsion photosensible au nitrate d'argent sur moulages de smartphones en ciment  
Collection FCAC Marseille*

# Stefan Eichhorn



*No Up And Down In Space*, 2017, élément 1 (rectiligne)  
160 x 105 x 240 cm



*No Up And Down In Space*, 2017, élément 2 (en courbe)  
226 x 121 x 240 cm



*No Up And Down In Space*, 2017, élément 3 (angulaire)  
217 x 133 x 240 cm

Cette installation, composée d'éléments mobiles, s'inspire des coulisses d'un studio de cinéma ou d'un plateau de télévision. Trois éléments, de formes différentes - rectiligne, en courbe et angulaire - s'assemblent de différentes manières. L'intérieur de chaque module se réfère aux stéréotypes des couloirs des décors des films de science-fiction tandis que l'extérieur laisse apparaître la construction, sans fioritures, visible.

En dévoilant la face extérieure de ces éléments - bien souvent réalisés en matériaux basse qualité - Stefan Eichhorn nous offre un nouveau point de vue sur ce que nous pensons comprendre de la technologie des vaisseaux spatiaux sur laquelle se fonde l'esthétique cinématographique de la science-fiction. Ainsi entièrement révélée, ce fragment de (faux) vaisseau spatial aborde avec un certain humour le leurre en jeu entre fait de fiction.

Avec cette installation praticable, Stefan Eichhorn attire l'attention sur les spécificités esthétiques, sociales et politiques de notre environnement - et crée un subtil sentiment de doute sur ce que nous croyons être réel ou construit.



*No Up And Down In Space* (détail), 2017  
bois, carton, MDF, tissu, roulettes, lumières, câble, verre acrylique, sol PVC, peinture



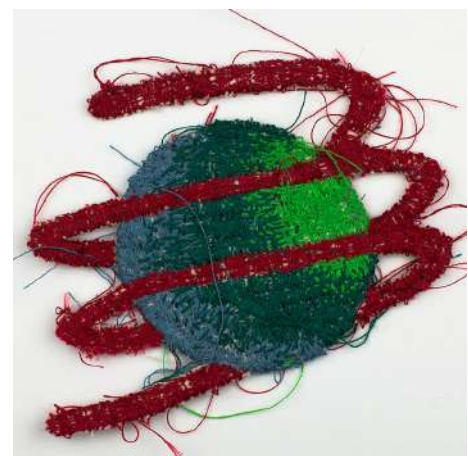
Alors qu'au XXe siècle les voyages spatiaux étaient presque exclusivement gérés par des institutions gouvernementales, le nouveau millénaire a notamment vu l'arrivée d'une génération de passionnés de l'espace qui s'efforçaient d'aller dans l'espace avec des entreprises privées. Est alors créé le terme *NewSpace* utilisé pour résumer toutes les initiatives privées et décrivant avant tout leur intérêt pour la réduction des coûts et l'efficacité économique. Parmi la multitude de ces entreprises, il existait bon nombre d'approches différentes, des producteurs privés de satellites au tourisme spatial, en passant par la conquête des planètes voisines ou l'exploitation des astéroïdes. Certains de ces concepts, avec leur folie, rappellent la science-fiction et pourtant, surtout au vu des missions déjà réussies de ces dernières années, font naître des espoirs de succès.

*A Monument For Fallen Stars* est une sélection de reproductions de logos d'entreprises de ses initiatives spatiales privées qui ont échoué dans leurs tentatives, mais dont les histoires et les technologies respectives méritent une place dans les livres d'histoire du voyage spatial.



*A Monument for Fallen Stars*, 2020  
Neuf patches, broderie à la main, tissu, fil, Approx. 6 cm Ø chacun, 50 x 50 cm, 5 ex.

De gauche à droite : *Space Island Group*, *Otrac*, *XCOR Aerospace*, *Starseed Inc*, *Swiss Space Systems*, *Rotary Rocket*, *MirCorp*, *MarsOne*, *Armadillo Aerospace*



# Valentin Martre

De la pierre, de la terre, du goudron, du charbon, des aimants. Cet ensemble de matériaux récupérés au sol est broyé puis mélangé à une résine époxy. Le mortier noir produit est ensuite coulé dans le fond d'un sac en plastique pour devenir la forme rocheuse et grenue que l'on retrouve dans *Les forces invisibles*.

Invitant le spectateur à manipuler cette pierre, Valentin Martre propose un dispositif rappelant la boîte à gants utilisée en laboratoire. Les gants à travers lesquels la pierre est ressentie sont agrémentés d'aimants rendant alors difficile la manipulation. La pierre aux propriétés magnétiques, devenu curiosité géologique, joue alors de différentes forces invisibles (répulsion/attraction).



*Les forces invisibles*, 2021  
aimant de ferrite, bitume, terre, goudron, résine époux, charbon, Display : acier, contreplaqué, plexiglass, gants caoutchouc et aimants néodyme, 30 x 50 x 110 cm



*Les forces invisibles*, 2021  
aimant de ferrite, bitume, terre, goudron, résine époux, charbon, Display : acier, contreplaqué, plexiglas, gants caoutchouc et aimants néodyme, 30 x 50 x 110 cm

"Globe écumeux est un travail qui a débuté par la récupération d'un filtre de piscine usagé sur lequel j'ai décidé de percer des trous. J'ai beaucoup réfléchi devant cette sphère, jusqu'à y voir une bulle, j'ai alors ajouté d'autres cercles à cette rondeur en y formant des trous à l'aide d'une perceuse : une façon de convoquer plusieurs dimensions pour une seule et même forme. Cette intervention inverse le caractère hermétique du filtre en le saturant de brèches et en le fragilisant, il devient alors complètement inutilisable. Après des milliers de troués, la sphère n'avait toujours pas éclatée et c'était même allégé de la moitié de sa masse, se délaissant de centaines de copeaux de pvc.

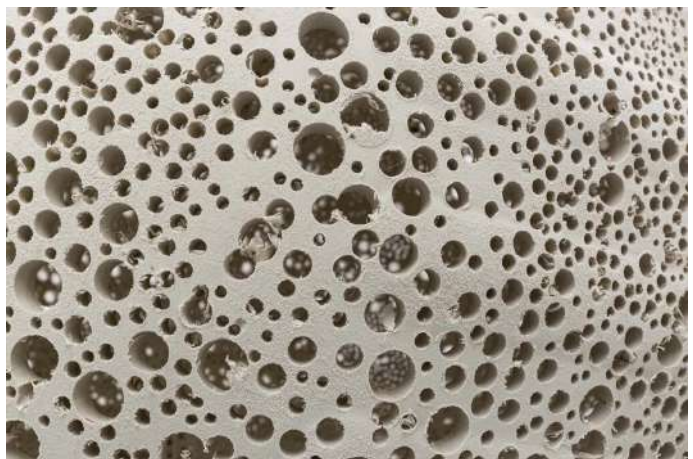
À l'aide d'un découpeur thermique, j'ai donc travaillé les rebuts de mon action. La chaleur a permis d'amalgamer cette sciure plastique en créant une étendue souple semblable à une écume blanchâtre. Ainsi d'un ensemble solide est né une multitude, et cette multitude fit éclore un ensemble souple. Cette sculpture fonctionne comme une possible application du principe théorique "d'échange équivalent" que l'on retrouve dans l'alchimie et que j'utilise ici au travers d'un recyclage de plastique (basé sur l'équilibre et l'échange ce principe peut être expliquer par : la création d'un nouvel objet demande un sacrifice d'une valeur équivalente)."



*Globe écumeux*, 2020  
acier et pvc, dimensions variables ©Nassimo Berthomme



*Globe écumeux*, 2020  
acier et pvc, dimensions variables ©Nassimo Berthomme



*Globe écumeux*, 2020  
acier et pvc, dimensions variables ©Nassimo Berthomme

# Sarah del Pino

“Tout commence par une vidéo qui, en quelques images, nous fait perdre tout repère. Un silo isolé vu en contre-plongée, les allées d’une ferme sans fermier, des robots qui circulent avec des mouvements millimétrés, le tout filmé entre chien et loup : dans la vidéo *Révent-elles de robots astronautes ?* (2017), Sarah del Pino propose un détour par la science-fiction pour explorer une ferme bien réelle, située dans l’Ain. À partir d’un dispositif précis, elle décrit ce lieu sur un mode qui relève aussi bien de la fiction que du documentaire. La caméra, installée sur les robots qui nourrissent et nettoient les bêtes, voit la ferme à hauteur de machines et restitue les mouvements lents et saccadés de celles-ci. Tel ce laser qui cherche longuement à repérer les pis sur lesquels se brancher ou ce robot qui semble avancer à l’aveugle décrivant un maladroit ballet entre les animaux. Un des paradoxes de ce dispositif mécanique est la manière dont il donne à

voir les vaches de près, comme ce gros plan, poignant, sur l’œil de l’une d’entre elles. En contre-champ de cette ferme entièrement automatisée, l’artiste dévoile, dans un dernier plan, un lotissement. Pas de trace d’humain ici non plus ; la seule chose que l’on aperçoit, derrière des rideaux, est un large écran plasma qui diffuse une lumière bleue semblable à la lumière artificielle dans laquelle vivent les bêtes, de jour comme de nuit.”

Géraldine Sfez, extrait de “Sarah del Pino - Les “Faits sauvages”, des éclats de réel”, La belle revue, 2018



*Révent-elles de robots astronautes ?*, 2017, vidéo HD, 25 minutes, composition musicale : Agnès Noël  
Collection Frac Auvergne

Depuis plusieurs années, Sarah del Pino travaille à la réalisation d'un film lié à la question de l'amiante. Celui-ci s'attachera à "raconter le cycle d'une roche et les histoires des hommes et des femmes qu'elle croise sur son passage". En introduction de ce projet, qu'elle présentera lors de la biennale de Lyon 2022, elle introduit dans son exposition "Acide" (Ateliers Vortex, Dijon, automne 2021) le matériau sous une forme physique stable que sont les cofalits.

Ce déchet minéral, rendu inerte par vitrification et dont la noirceur brillante n'est pas sans rappeler l'aspect de l'obsidienne, est présenté telle une collection de pierre aux couleurs et formes diverses. Encerclée de charbon noir, l'installation fait un clin d'œil à l'industrie de ce dernier et aux ouvriers qui travaillent avec ces matériaux.



*COFALITS©* (détail), 2021  
Installation de charbon de bois et de déchets d'amiante vitrifié par la société Inertam à Morcenx



*COFALITS©*, 2021  
Installation de charbon de bois et de déchets d'amiante vitrifié par la société Inertam à Morcenx. Musique *NARCOSE*, 2021, 20 min, musique drone, installation en quadriphonie, Musique Agnès Kracht Noël. En collaboration avec Inertam et La société du sensible.

## Quelques liens

### **Antoine Bondu**

Instagram de l'artiste @bondux

### **Rebecca Brueder**

Site de l'artiste <https://rebeccabrueder.com/>

Instagram de l'artiste @rebecca.brueder

Galerie Robet Dantec (Belfort) <https://galerierobetdantec.com/artistes/rebecca-brueder/>

### **Chloé Chéronnet**

Site de l'artiste <https://www.chloecheronnet.fr/>

Instagram de l'artiste @chloe\_cheronnet

### **Gilles Desplanques**

Page Documents d'artistes <http://www.documentsdartistes.org/artistes/desplanques/repro.html>

Instagram de l'artiste @desplanquesgilles

### **Sibylle Duboc**

Site de l'artiste <https://sibylleduboc.com/>

Instagram de l'artiste @sibylleduboc

### **Stefan Eichhorn**

Site de l'artiste <https://stefaneichhorn.de/fr/>

Page Documents d'artistes <http://www.documentsdartistes.org/artistes/eichhorn/repro.html>

Instagram de l'artiste @stefan\_eichhorn\_

### **Valentin Martre**

Site de l'artiste <https://valentinmartre.com/>

Instagram de l'artiste @valentinmartre

### **Sarah del Pino**

Site de l'artiste <https://www.sarahdelpino.com/>

VidéoChroniques est une association sans but lucratif créée en 1989, implantée à Marseille. Elle organise des expositions et des projections, accueille des artistes en résidence et dispose d'importantes ressources documentaires dans le domaine de la vidéo d'artistes et plus largement dans celui de l'art contemporain. Elle travaille avec un réseau local, national et international de partenaires : associations, festivals, distributeurs, diffuseurs, galeries, lieux d'exposition institutionnels, écoles d'art, etc.

L'association avait initialement pour vocation de promouvoir les divers usages d'un médium spécifique – la vidéo – encore émergents à l'époque de sa création, dans le contexte de l'art et de la culture. À partir de la fin des années quatre-vingt-dix, sous l'impulsion d'une partie de ses membres et d'une nouvelle direction, l'objet éditorial de la structure s'est ancré plus explicitement dans le champ de l'art contemporain. Depuis 2008 elle dispose d'un espace de monstration de 400m<sup>2</sup> dans le quartier historique du Panier qui a donné lieu à la réalisation d'une trentaine d'expositions (individuelles et collectives), le plus souvent accompagnées de résidences préalables.

La réflexion aujourd'hui poursuivie par VidéoChroniques, basée sur une démarche prospective, s'appuie sur des éléments de programmation divers par leur nature et leur forme, qui témoignent de la pluralité des propositions formulées par les artistes et de la diversité des supports, médiums et outils dont ils font désormais usage. L'association s'attache plus précisément à mettre en lumière des œuvres exigeantes, rares ou méconnues, qu'elles soient émergentes ou accomplies, dont les qualités échappent aujourd'hui aux repérages des systèmes marchand et institutionnel. Hormis les expositions personnelles et collectives, d'autres propositions, comme des concerts, des performances, ou des séances de projection (vidéos d'artistes, films expérimentaux, documentaires de création, cinéma underground)... complètent occasionnellement l'éventail des formes mises en œuvre.

Présidé par l'historien d'art Fabien Faure, le conseil d'administration de l'association est constitué de personnalités diverses, aux activités et compétences complémentaires (artiste, programmateur cinéma, juriste, enseignant, chercheur...). Elle est dirigée depuis 1999 par Édouard Monnet. Artiste et musicien, commissaire d'exposition et programmateur dans le cadre de ses activités à VidéoChroniques, il enseigne par ailleurs à l'École Supérieure d'Art de Toulon.

L'association VidéoChroniques bénéficie du soutien de la Ville de Marseille, la Région Sud, le Ministère de la Culture et de la Communication – Direction Régionale des Affaires Culturelles de Provence-Alpes-Côte d'Azur, le Conseil Départemental des Bouches-du-Rhône

Elle est membre du réseau Provence Art Contemporain.

#### Pour plus de renseignements

Thibaut Aymonin  
chargé de la communication,  
des publics et de la médiation

Tél. : 09 60 44 25 58 / 06 29 06 36 16  
[info@videochroniques.org](mailto:info@videochroniques.org)

Ouvert du mardi au samedi de 14h à 18h  
Entrée libre / Accueil des groupes sur  
réservation

