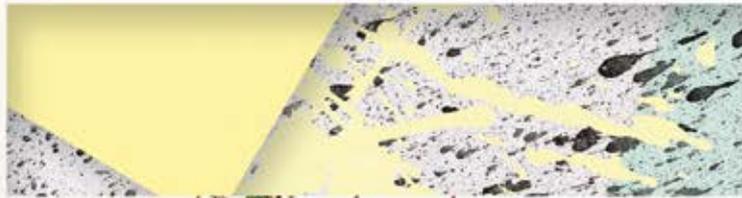


CAMILLE HENROT



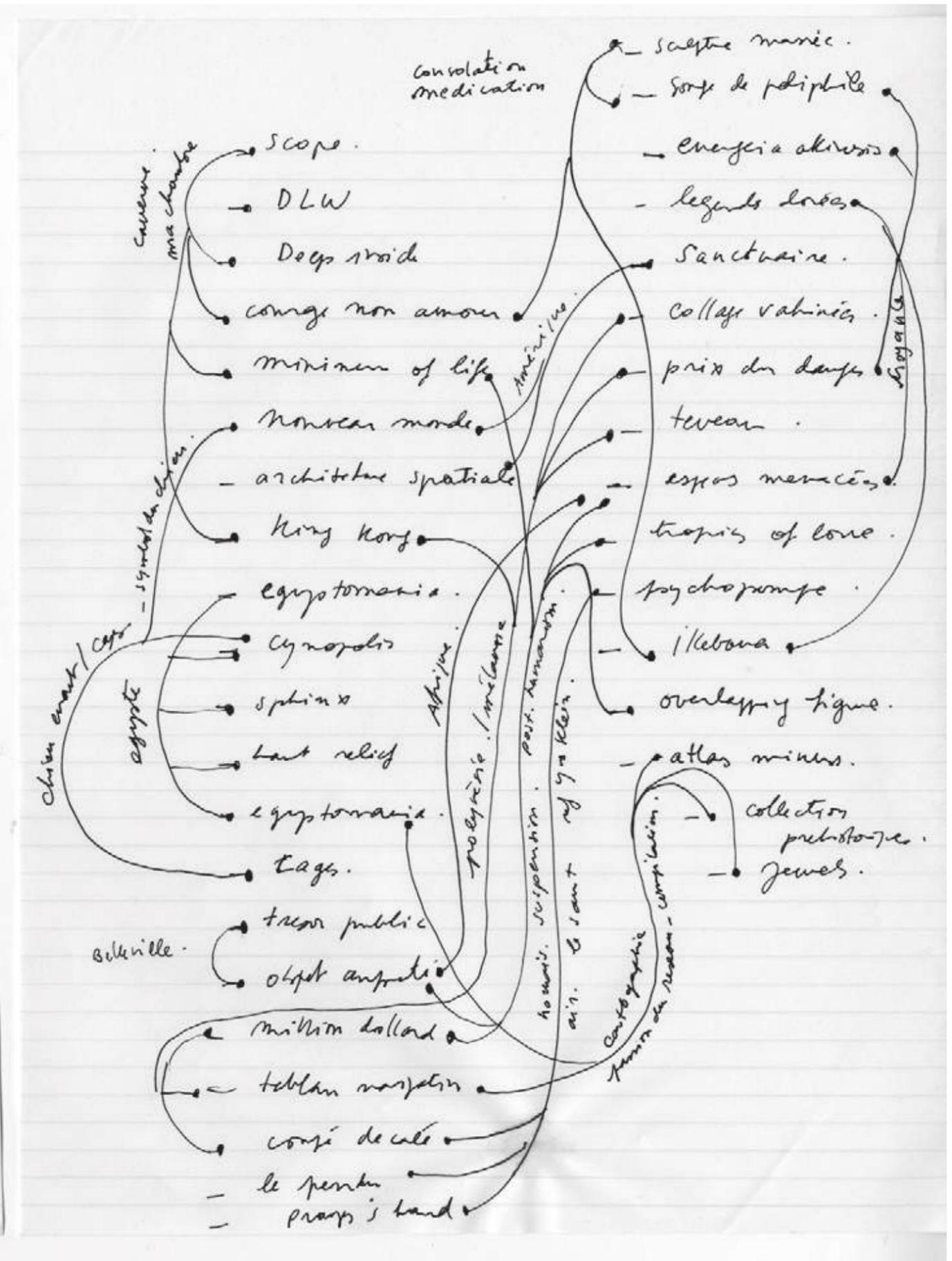
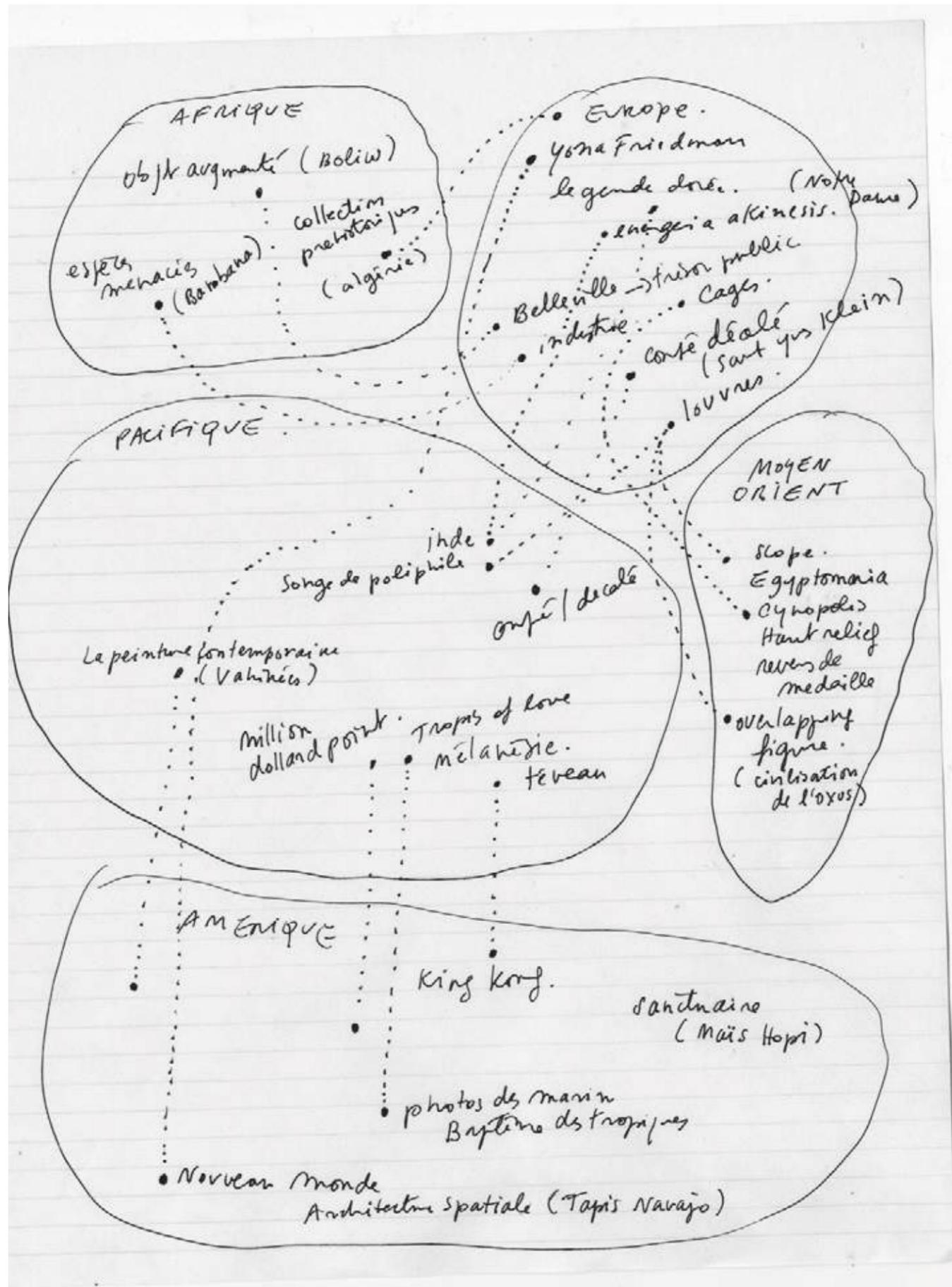
CAMILLE HENROT

Ce livre est publié à l'occasion des expositions de Camille Henrot :
« Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs ? »
du 6 septembre au 6 octobre 2012 ;
et « Égyptomania » du 11 mars au 25 avril 2009,
à la galerie kamel mennour, Paris.

This book is published on the occasion of Camille Henrot's exhibitions:
"Is It Possible to be a Revolutionary and Like Flowers?"
from 6th September to 6th October, 2012 ;
and "Egyptomania" from 11th March to 25th April, 2009
at kamel mennour gallery, Paris.

SOMMAIRE

8	TEXTES / <i>TEXTS</i>	
	8	« Le Langage des fleurs » / "The Language of Flowers", Cecilia Alemani
	16	« A Savage Mind: les pensées sauvages de Camille Henrot » / "A Savage Mind: Camille Henrot's Primitive Thinking", Anna Watkins Fisher
	28	« Conversation avec Camille Henrot » / "Camille Henrot in conversation", Mathieu Copeland
42	ICONOGRAPHIE DES ŒUVRES / <i>ICONOGRAPHY OF THE WORKS</i>	
		Vues des expositions / <i>Exhibitions views</i> , kamel mennour, Paris
	42	« Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs ? », 2012
	84	« Égyptomania », 2009
	114	Œuvres / <i>Works</i> 2013 - 2005
290	CHRONOLOGIE SÉLECTIVE / <i>SELECTIVE CHRONOLOGY</i>	



Croyance / religion = legends d'nés
 → apaisement
 rôle thérapeutique
 chamanique de l'art
 ↓
 religion = reliés.

songe de poliphile
 schryta massée.
 ikebana
 enajcia akinesis.
 tevean
 le perdu
 prayer's hand.
 le prix du danger.

reseaux cartographie
Compilation de savoirs
encyclopedique

= Jewels.
 = tableau de navigation
 atlas minus
 egyptomania
 Nouveau monde
 architecture spatiale
 Collection préhistorique
 psychopompe.

le chien
 contre modèle de
 l'humain
 passage entre les concepts
 ontol conceptuel du désordre
 (destruction de concepts
 humain / non humain).

= cynopolis.
 film spatial.
 sphinx
 (nous ne partions pas)
 Wolf Eyes

Post Humanism.
 hybridité - porosité catégories
 naturelles.
 continuité des choses.

= Tropes of love
 minimum of life
 courage mon amour
 espèces menagés
 million dollar point
 objet augmentés
 Sphinx
 Cages
 overlapping figure
 Jewels

anthropologie le regard sur l'autre = confi / decalé
fantôme - déjectivité impossible
orientalisme - worn from the
outside - feminine

→ Collage peinture
 Contemporaine.
 Collections préhistoriques
 Tropes of love
 → Scope
 Sanctuaire
 → Songe de poliphile
 → ikebana.
 → Million dollar Point

cinéma expérimental.
le rôle de la technologie de
constructions du regard sur le
monde.

= courage mon amour
 scope
 dying long women.
 deep inside
 confi / decalé
 egyptomania.
 psychopompe.

langage, traduction = minimum of life.
échange compensation
les choses muettes
et non réciprocity

→ ikebana.
 Jewels
 comment nous ensemble.
 → psychopompe.
 Cages.
 Sanctuaire



CECILIA ALEMANI est la directrice du High Line Art, organisation en charge de la programmation artistique sur ou autour de la célèbre promenade plantée new-yorkaise, elle en assure par ailleurs les commissariats. Elle collabore également avec la Frieze Art Fair, où elle s'occupe plus spécialement des projets de la foire londonienne sur New York. Avant cela, Cecilia Alemani a multiplié les collaborations avec des musées, des institutions et des fondations diverses, tout en s'investissant dans des projets moins conventionnels pour des associations à but non lucratif. En 2011, elle est commissaire invitée pour Performa. Elle est la cofondatrice de *No Soul For Sale*, festival de lieux indépendants et d'associations d'artistes autogérées, c'est à ce titre qu'elle se trouve à la source de X Initiative en juin 2009, et aux événements organisés en mai 2010 dans le Turbine Hall de la Tate Modern pour le dixième anniversaire du musée. De janvier 2009 à février 2010, elle assure la direction générale du commissariat de X Initiative New York, où pendant une année, dans un lieu gracieusement offert à Chelsea, se succèdent les interventions d'artistes, et notamment des expositions personnelles de Keren Cytter, Luke Fowler, Hans Haacke, Christian Holstad, Derek Jarman, Mika Tajima, Tris Vonna-Michell et Artur Zmijewski.



Illustrations de l'article de Georges Bataille « Le Langage des fleurs », paru dans la revue *Documents*, n° 3, 1929. © Bibliothèque nationale de France

Ci-contre : « Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs ? », 2012. Vue d'atelier.

Dans la revue qu'il dirigea à la fin des années 1920 à Paris, *Documents*, Georges Bataille publia des articles sur l'art, la culture et l'anthropologie, où il développait les bases de sa pensée philosophique, fondée principalement sur la notion d'*informe*. Derrière la vitrine convenue d'un magazine de plus consacré à l'art, Bataille se livrait à une expérience révolutionnaire, mêlant les contenus traditionnels de la discipline avec des détours par les sujets les plus divers, de la musique noire des music-halls américains au cinéma hollywoodien, du jazz aux monnaies anciennes. Si l'on feuillette les pages en noir et blanc des quelque quinze numéros sortis entre 1929 et 1930, on ne peut qu'être frappé par l'aspect innovant de *Documents*; Bataille sut porter cette approche multidisciplinaire jusqu'à l'incandescence, chacune des pages de la revue bénéficiant d'extraordinaires montages visuels où la juxtaposition de photographies ou d'illustrations sans liens apparents créent à chaque instant de lecture une tension subliminale. La combinaison d'images disparates et de sujets hétérogènes débouche sur un réseau de références croisées tantôt risquées tantôt obscures, qui se révèlent à chacun des numéros et finissent par tisser une trame d'analogies surprenantes et d'affinités inattendues illustrant à merveille le concept originel d'*informe*.

Pour le numéro trois, Bataille écrit « Le Langage des fleurs », curieux article sur les fleurs donc, et sur la perception que nous en avons. Il commence par développer les lieux communs, fleurs synonymes de beauté et d'amour, puis explique qu'elles ne sont pas belles dans l'absolu, mais qu'on les considère comme telles car, dans notre imaginaire collectif, elles « semblent se conformer à ce qui doit être, en d'autres termes elles représentent, en tant que fleurs, l'idéal de l'homme ». Il suffit d'ôter ses pétales à n'importe quelle fleur, « et ce qui subsiste n'est finalement qu'un pauvre plumeau ». Dans la pensée de Bataille cet article peut se lire comme une première attaque frontale en direction des surréalistes, et en même temps comme une critique

de l'héritage hégélien, celui de l'idéalisme absolu. C'est dans ce texte que Bataille pose les bases de son refus des catégories formelles et des philosophies monistes, leur préférant une remise en cause radicale des systèmes et des ordres taxonomiques.

Il y a dans la pratique artistique de Camille Henrot un même désir de remettre en question les catégories et les hiérarchies structurant notre compréhension du monde. Son travail a en effet recours à une vaste palette de médiums — de la vidéo à l'art floral en passant par le documentaire fictionnel et la performance. Il refuse de se cantonner à une esthétique ou à un programme en particulier.

Dans une récente série, intitulée « Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs ? », Camille Henrot semble se faire l'écho de Georges Bataille et des questions critiques qu'il posait il y a maintenant presque un siècle. Depuis 2011, l'artiste travaille à des compositions florales inspirées de la tradition japonaise multiséculaire de l'*ikebana*. Chacune des sculptures florales de Camille Henrot est mise en relation avec un des ouvrages de sa bibliothèque, dont elle constitue en quelque sorte la traduction visuelle (cette transposition du livre en sculpture botanique, l'artiste appelle cela le « devenir fleur » de la littérature, en référence au « devenir animal » de Jacques Derrida). Les fleurs, de leur côté, sont considérées comme des véhicules destinés à communiquer l'état d'esprit de l'arrangeur — définition d'ailleurs classique de l'*ikebana*, considéré par la tradition comme un réceptacle de l'humeur du compositeur. Toutefois, à l'instar d'un Bataille ne voyant rien dans les fleurs de si particulièrement précieux, Camille Henrot se place à une distance critique de ses sculptures florales; elle y voit, sinon l'imminence du déclin, en tout cas la collision de temporalités adverses. Les fleurs sont saisonnières et éphémères. L'œuvre d'art, bien au contraire, est censée défier le temps, viser l'éternité, entrer dans l'Histoire en échappant à ses remous. Les sculptures fleurs de Camille Henrot sont tendues,

tiraillées entre la brièveté cyclique du végétal et la destinée pérenne de l’œuvre d’art. Selon l’artiste elle-même, le titre de la série renvoie précisément à cette tension : ses fragiles constructions se réfèrent à la fois au renouveau et aux changements, aux *révolutions* ; mais avec une parfaite conscience de la précarité de toute chose — elles savent aussi que leur vie est courte.

Les fleurs de Camille Henrot révèlent également son intérêt pour les catégories et les formes du discours structurant notre perception du monde. Ses arrangements floraux déploient des systèmes multiples d’organisation de l’information, du savoir et, plus généralement, de l’espace lui-même. En premier lieu, ses *ikebana* suggèrent une appréhension de l’espace radicalement différente de celle définie par l’usage occidental de la perspective. Comme le faisait observer Roland Barthes, l’*ikebana* est un art du geste et de l’inscription dans l’espace. Il s’agit d’habiter cet espace, et non de l’observer. Les arrangements de Camille Henrot font immédiatement songer aux taxonomies implacables de la botanique. De surcroît, en surimposant les titres de sa bibliothèque personnelle sur les sculptures, l’artiste évoque par là même bien d’autres systèmes d’organisation du savoir. Avec sa litanie de noms d’auteurs aussi divers que Louis-Ferdinand Céline, Maurice Merleau-Ponty et Daniel Defoe, cette statuaire finit par constituer un microcosme imaginaire, ressemblant aux espaces piranésiens imaginés par Borges pour sa *Bibliothèque de Babel*.

On retrouve de semblables incursions dans la taxonomie et dans la perception de l’Histoire et du temps dans une autre œuvre de Camille Henrot intitulée *Jewels from the Personal Collection of Princess Salimah Aga Khan* [Bijoux provenant de la collection personnelle de la princesse Salimah Aga Khan]. Pour ce projet l’artiste a créé un herbier de 135 plantes différentes, dont des fleurs, délicatement étalées sur les pages du catalogue de vente aux enchères, chez Christie’s, des bijoux de la princesse

à la suite de son divorce avec l’Aga Khan. Camille Henrot a collecté les spécimens végétaux dans les plates bandes qui délimitent l’entrée des immeubles chics de l’Upper East Side à New York, afin de les apparier avec les images de précieux bijoux du catalogue. Elle semble en cela faire référence à un autre concept cher à Bataille — la notion de *dépense*, conçue comme une forme d’activité accentuant encore l’emprise toujours grandissante des déchets inutiles et de la consommation sur les forces de l’économie productive.

Brièvement évoquée dans les pages de *Documents*, cette notion de *dépense* est théorisée plus en profondeur vingt années plus tard dans *la Part maudite*. Bataille y trace les grandes lignes d’une économie de la consommation alternative dans laquelle la dépense, c’est-à-dire la part maudite, représente cet excès de production destiné à partir en fumée, à être dépensé sans gain véritable : que ce soit luxueusement dans les arts, ou tragiquement dans un potlatch somptueux ou encore une guerre. Cette notion de dépense improductive résultant du système de production capitaliste se fonde sur les concepts de la perte et du don tels qu’ils furent théorisés par l’anthropologue Marcel Mauss — l’art, le jeu, le sacrifice et le bijou sont parmi les exemples récurrents de cette part maudite dont l’usage ne peut se concevoir que dans l’irrationnel. Bataille a souvent recours à l’image du joyau, parfait exemple selon lui d’une forme improductive de l’activité économique, qui ne peut s’accomplir que dans la dilapidation. Dans *Jewels of the Personal Collection of Princess Salimah Aga Khan*, les fleurs, fragiles et éphémères, sont la métaphore des bijoux, précieux et symboliques ; celles-là et ceux-ci sont la marque de cet étalage de richesses, de cette part excessive, irrationnelle, que nous nous sentons obligés de consommer de manière improductive.

L’intérêt pour l’anthropologie et les relations Orient-Occident sont à l’œuvre dans bon nombre d’autres pièces de Camille Henrot. Une des plus connues certainement, *Le Songe de Poliphile*, est une vidéo dans laquelle l’artiste joue des stéréotypes

Traduit de l'anglais par Michel Pencréac'h

orientalistes et de la perception de l’Inde comme un pays de rêve, comme la part inconsciente de l’Occident. Le film est construit autour de la figure ambivalente du serpent, tout à la fois archétype de l’effroi face à la mort et symbole de fertilité et de renaissance. Mêlant des scènes de pèlerinage religieux avec des images tournées dans les usines pharmaceutiques où sont produites les tablettes de l’anxiolytique Atarax, *Le Songe de Poliphile* se déploie comme une hallucination onirique, refusant une dichotomie Orient-Occident par trop rhétorique au profit d’une ambiguïté synonyme d’ouverture.

Dans *Coupé/Décalé*, Camille Henrot pousse encore plus loin son amour de l’ethnologie et de l’anthropologie, puisqu’elle se penche sur un rituel ayant évolué avec le temps, et dont les changements mêmes autorisent un questionnement nouveau sur l’authenticité, l’altérité ou l’exotisme. Le film a été tourné dans le Pacifique Sud, sur l’île Pentecôte de l’archipel du Vanuatu ; les tribus locales y pratiquent un rite de passage à l’âge adulte qui consiste pour le jeune homme à sauter dans le vide du haut d’une tour faite de branchages, avec pour seule protection deux lianes attachées aux chevilles. En filmant cette cérémonie, Camille Henrot nous fait d’abord croire à une authentique initiation ; quelques indices, ça et là, laissent toutefois entrevoir qu’il pourrait bien s’agir d’une attraction proposée aux touristes. Cette dualité entre réalité et simulacre — entre tradition « authentiquement » historique et reconstitution « fictionnelle » spectaculaire — se retrouve dans le titre de la vidéo ; elle est également développée formellement tout au long du film : l’image est scindée par une ligne blanche verticale, matérialisant une distance entre la droite et la gauche, effet d’autant plus accentué que l’image reconstituée est elle-même brouillée par un dédoublement. C’est dans cet espace éclaté, dans cette proximité imposée que le travail de Camille Henrot s’épanouit, lorsqu’elle investit cet espace distancié entre la représentation de soi et l’altérité absolue.

C’est dans ce hiatus, dans ce va-et-vient constant entre l’authentique et le montage, entre la forme brute et l’élaboration complexe que Camille Henrot a ancré sa pratique artistique. Son étude de la différence — son hétérologie aurait dit Bataille — refuse l’opposition binaire et statique au profit d’un mouvement plus fluide : le défi est de parvenir à montrer le chatoitement du monde dans son extrême diversité, d’autoriser la folie de la différence à émerger, plutôt que de l’émasculer ou de l’étouffer sous le poids d’un système taxonomique.

Dans un de ses projets les plus récents, *Psychopompe*, Camille Henrot s’est assuré la collaboration du musicien Joakim pour une performance accompagnée d’un montage de séquences filmiques. Il s’agit d’une composition visuelle en roue libre, mêlant références et associations multiples issues de champs culturels variés, dans laquelle des images fixes et animées s’ordonnent — ou se désordonnent — en séquences séparées par des citations du *Frankenstein* de Mary Shelley. Extraits de documentaires existants, d’imagerie scientifique et de vidéos amateurs, les enchaînements filmés de Camille Henrot rappellent les montages visuels composés par Bataille pour son *Documents*, et plus généralement la technique du collage à l’honneur chez les artistes d’avant-garde du début du vingtième siècle. Avec sa bande-son jouée en direct, *Psychopompe* semble même faire un clin d’œil appuyé aux surréalistes et aux numéros du cabaret dadaïste. Sauf que la pratique visuelle est ici plus mélancolique que provocatrice ; dans l’encyclopédie visuelle que *Psychopompe* déroule sous nos yeux, on peut suivre à la trace la principale préoccupation de Camille Henrot : faire en sorte que son art parvienne à se saisir de la connaissance et à en diffuser des images. Ses plus belles œuvres sont toutes emplies de ce désir impossible : voir et connaître toujours plus de choses ; et dans cette quête on devine de manière sous-jacente ce que l’artiste, citant John Cowper Powys, appelle « une philosophie personnelle de la solitude ».

THE LANGUAGE OF FLOWERS

CECILIA ALEMANI

13



In *Documents*, the journal he directed at the end of the 1920s in Paris, Georges Bataille wrote about art, popular culture, and anthropology, outlining the foundations of his philosophical thought based on the notion of the *informe*. Under the official cover of an art magazine, Bataille ran a revolutionary and experimental project which paired more traditional art content with articles on the most disparate subjects, from African American music halls to Hollywood cinema and from jazz to ancient coins. Flipping through the black and white pages of the magazine's fifteen issues published between 1929 and 1930, one can easily grasp the innovative power *Documents* had at the time: Bataille heightened the multidisciplinary approach of the journal through an extraordinary visual montage based on juxtapositions of heterogeneous photographs and seemingly disconnected illustrations, producing a subliminal tension that permeates every page. The combination of utterly different kinds of images and subjects highlighted a network of excessive, at times obscure cross-references, which unraveled through each issue of the magazine, creating a plot of surprising analogies and unexpected affinities to illustrate the generative path of the *informe*.

In the third issue of the magazine, Bataille published "The Language of Flowers", a curious article about flowers and our perception of them. He begins by acknowledging the common and symbolic meaning of flowers as signifiers of beauty and love, and then goes on to say that they are not beautiful in their own right, but are considered to be so because in our collective imagination, they "seem to conform to what must be, in other words they represent, as flowers, the human *ideal*." As soon as you remove the petals from any flower, "all that remains is a rather sordid tuft". In Bataille's philosophical thinking, this article can be read as one of the first direct attacks against the Surrealists and, by extension, as a criticism of the legacy of

Hegelian absolute idealism. It is with this article that Bataille lays the foundations of his refusal of formal categories and monistic philosophies in favor of the disruption of taxonomical orders and systems.

A similar desire to question the categories and hierarchies that structure the understanding of the world is at the base of Camille Henrot's artistic practice. Just as her work spans a wide variety of mediums — from videos to floral sculptures, by way of fictional documentaries and live performances — so it refuses to adhere to a specific aesthetic or program.

In a recent series of works entitled *Is It Possible to be a Revolutionary and Like Flowers?*, Henrot seems to echo Georges Bataille's critical questions posed nearly one hundred years ago. Since 2011, the artist has been composing floral arrangements inspired by the centuries-long Japanese tradition of *Ikebana*. Each of Henrot's floral sculptures is meant to function as a visual translation of the content of one of the books in her library. Henrot refers to this transposition of books into botanical sculptures as literature "becoming flower". Flowers, in turn, are meant to act as vehicles that communicate the mindset of the arrangement's maker: in fact, *ikebana* are traditionally intended to function as reflections of their composer's state of mind.

But just like Bataille looked at flowers and saw only rubbish, so Henrot looks at her floral sculptures and sees in them, if not a sense of imminent decay, at least the clash of different temporalities. Flowers are seasonal and they are ephemeral. Artworks, on the other hand, are supposed to engage with history while defying time, becoming eternal, placing themselves outside the current of history. Henrot's flower sculptures are suspended and torn between the cyclical and ephemeral life of flowers and the perennial destiny of artworks. According to the

CECILIA ALEMANI is the Curator and Director of High Line Art, the program of public art that takes place on and around the High Line in New York. She also collaborates with the Frieze Art Fair, where she is in charge of Frieze Projects for the fair in New York. Prior to that, Alemani has collaborated with many museums, institutions and foundations, while also pursuing more unconventional projects with non-profits and informal organizations. In 2011 Alemani worked as guest curator for Performa. She is the co-founder of *No Soul For Sale*, a festival of independent spaces, non-profit organizations and artists collectives which took place at X Initiative in June 2009 and at Tate Modern — Turbine Hall in May 2010 as the main event for the museum's tenth anniversary. From January 2009 to February 2010, she served as Curatorial Director of X Initiative, New York, a year-long experimental non-profit space in Chelsea, where she has curated numerous exhibitions including solo shows by Keren Cytter, Luke Fowler, Hans Haacke, Christian Holstad, Derek Jarman, Mika Tajima, Tris Vonna-Michell and Artur Zmijewski.



Illustrations of the article by Georges Bataille "The Language of Flowers", published in *Documents*, issue n°3, 1929 © Bibliothèque nationale de France

Opposite: "Is It Possible to be a Revolutionary and Like Flowers?", 2012. Studio view.

artist, the title of this series refers precisely to this tension: her fragile sculptures allude to both renewal and change, to *revolutions*, but they are also perfectly aware of their short life — they know they are destined to die rather quickly.

Henrot's flowers also reveal her preoccupation with the categories and discursive formations that structure our perception of the world. Her floral arrangements display multiple systems of organizing information, knowledge, and, more generally, space itself. First of all, her *ikebana* suggest an understanding of space that is radically different from the Western model of perspective. As Roland Barthes observed, *Ikebana* is an art of gestures and of the mobilization of space. It is based on an occupation, not an observation, of space. Henrot's floral arrangements also immediately call to mind the rigid taxonomies of botany. And, by superimposing the titles of books from her personal collection on the sculptures, Henrot evokes many other systems of organizing knowledge. With their litanies of titles borrowed from authors as diverse as Ferdinand Céline, Maurice Merleau-Ponty, and Daniel Defoe, her sculptures build an imaginary microcosm that resembles the Piranesian spaces of Borges's infinite library of Babel.

A similar investigation into taxonomy and the perception of history and time also animates another work, entitled *Jewels from the Personal Collection of Princess Salimah Aga Khan*. For this project, Henrot created a herbarium with 135 different plants and flowers delicately attached to reproductions of the pages of a Christie's auction catalogue of the jewelry collection belonging to Princess Salimah Aga Kahn following her divorce from the Aga Khan. Henrot collected herbs and plants from the ornamental gardens that adorn the buildings in the wealthy neighborhood of the Upper East Side in New York City and paired them with individual images of the precious jewels depicted in the catalogue.

Here, Henrot seems to reference yet another concept dear to Bataille — the notion of expenditure, conceived as a form of activity that emphasizes the power of useless waste and excessive consumption over that of economically productive forces.

Already briefly outlined and referred to in the pages of *Documents*, the notion of *la dépense*, or the useless expenditure, is fully theorized twenty years later in *The Accursed Share*. Here, Bataille sketches out the principles of an alternative economy of consumption in which the *dépense*, or the accursed share, is that excess of production destined to be wasted, to be spent without gain, either luxuriously in the arts or catastrophically in ruinous acts of giving or war. This notion of unproductive expenditure which exceeds the capitalist system of production is based on the concepts of loss and the gift, as theorized by French anthropologist Marcel Mauss; art, games, sacrifices, and jewels are some of the recurrent examples of this accursed share that needs to be consumed irrationally. Bataille has often used the image of the jewel as a perfect example of the result of an unproductive form of economic activity, an activity that necessitates the dilapidation of a fortune. In *Jewels from the Personal Collection of Princess Salimah Aga Khan*, the fragile and ephemeral flowers become metaphors for the precious and symbolic jewels, and stand as an inventory of wealth and of that excessive, irrational share that we must consume in unproductive ways.

The interest in anthropology and the relationships between East and West are present in many other works by Camille Henrot. Perhaps one of her best-known works is *The Strife of Love in a Dream*, a video in which the artist plays with Orientalist stereotypes and with the perception of India as both a land of dreams and as the unconscious of the West. The video is constructed around the ambivalent symbol of the snake, which in the film appears as both a

lethal archetypal image of fear and as a symbol of fertility and rebirth. Intertwining scenes from a religious pilgrimage with footage shot in a pharmaceutical company where the anti-anxiety medication Atarax is produced, *The Strife of Love in a Dream* unfolds as an oneiric hallucination, refuting the theoretical separation between East and West in favor of openness and ambiguity.

In *Coupé/Décalé*, Henrot pushes her interest in anthropology and ethnology even further, investigating another ritual that has metamorphosed over time, in a series of shifts that raise new questions regarding issues of authenticity, foreignness, and exoticism. The film was shot on Pentecost Island, in the Vanuatu archipelago of the South Pacific Ocean, where local tribes perform a rite of passage into adulthood in which young men jump into the void from a tall wooden structure, secured by nothing but liana vines tied around their ankles. While filming the action, Henrot leads us to believe we are witnessing an authentic rite of passage, but a few hints suggest that the ritual is in fact nothing but a performance staged for tourists. This duality between what is real and what is staged — between historical, “authentic” tradition and staged, “fictional” reconstruction — is also suggested by the title of the video (*Cut/Delayed*) and it further stressed by the visual construction of the film: a white line cuts the screen in two along the vertical axis, separating and creating a distance between left and right, further emphasized by one of the two sides of the image being delayed by a second. It is in this very split space, in this forced proximity, that Henrot's work dwells, inhabiting the distance between self-representation and estrangement.

It is in this hiatus, in this constant movement between the authentic and the constructed, between the genuine and the sophisticated, that Henrot situates her practice. Her study of

difference — her heterology, as Bataille would have said — refuses static binary oppositions in favor of more fluid movements: the challenge is figuring how to let the world shine in its extreme diversity, allowing the madness of difference emerge rather than cutting it off and suffocating it within a taxonomic system.

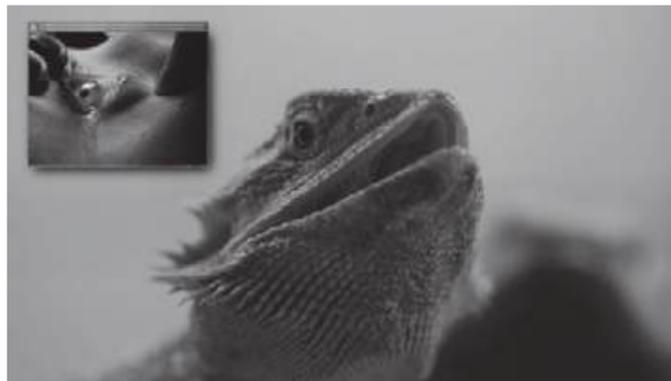
In one of her recent projects, *Psychopompe*, Henrot collaborated with the musician Joakim to stage a live performance accompanied by a montage of cinematic fragments. *Psychopompe* is a free-flowing visual composition of multiple references and associations from different cultural fields, in which footage and images from a variety of sources are mixed in sequences intercut with textual quotations from Mary Shelley's *Frankenstein*. Combining found documentaries, scientific imagery, and amateur videos, Henrot's film assemblage echoes the visual montage that characterized Bataille's *Documents* and more generally the tradition of the early twentieth century's avant-garde collages. With its live musical component, *Psychopompe* even seems to make explicit reference to the surrealist and Dadaist cabaret tradition. But Henrot's associative visual practice is more melancholic than it is irreverent: in the visual encyclopedia that unfolds in *Psychopompe*, one can trace Henrot's ongoing preoccupation with art's ability to capture and inform knowledge through images. Her best works always seem animated by this impossible desire to see more and know more, but in this quest, they also seem verge onto what the artist, quoting John Cowper Powys, calls “a personal philosophy of solitude”.

A SAVAGE MIND: LES PENSÉES SAUVAGES DE CAMILLE HENROT

ANNA
WATKINS FISHER

16

17



ANNA WATKINS FISHER est chercheuse et critique d'art, spécialiste de l'art contemporain et de la performance. Installée aux États-Unis et titulaire d'un doctorat de l'université de Brown, elle poursuit actuellement ses recherches postdoctorales à l'université de Cornell. Son champ d'étude comprend les médias, la performance et la théorie critique. Elle prépare en ce moment un ouvrage traitant de l'émergence du parasitisme comme paradigme féministe dans l'art numérique et la performance contemporaine.

Il y a quelque chose d'un peu « hors du temps » dans l'univers de Camille Henrot, et l'artiste en convient d'ailleurs volontiers. « J'ai toujours eu des références relativement traditionnelles, désolée! », dit-elle, ajoutant avec une pointe d'ironie latourienne : « Je devrais être plus moderne. »

L'œuvre de Henrot traduit visuellement un sens acéré et splendidement ingénieux de la dislocation historique; son esthétique syncopée s'exprime à travers un ensemble de représentations paradoxales qu'elle anime au moyen d'une large palette de médiums : film, sculpture, photographie, performance et dessin. Ce travail est marqué par sa volonté d'embrasser les savoir-faire traditionnels tout en employant des matériaux sophistiqués et en accordant une attention quasi chirurgicale au détail. L'effet de disjonction qui en découle vient avant tout de ce que l'artiste aborde des sujets en majorité non occidentaux dans une optique cosmopolite très raffinée.

Sa fascination pour les projets expressément utopiques tels que l'esperanto ou l'*anthropogénie* de Henri Van Lier transparait dans ses films récents (*Psychopompe* surtout, mais aussi *Le Songe de Poliphile*), lesquels s'inspirent des réalisateurs français Germaine Dulac, Jean Epstein et Abel Gance, adeptes d'un cinéma expérimental pensé comme un « art total ». Il n'est donc pas surprenant que Henrot ait consacré sa résidence au Smithsonian de Washington à ce qu'elle qualifie de « projet sur tout ». Le résultat de son

travail fut *Grosse Fatigue*, un court métrage de 13 minutes, qu'elle a présenté à la Biennale de Venise en 2013.

« Mashup » métissant différents médiums — films, diaporamas et films en images de synthèse —, le projet puise son inspiration dans les recherches inlassables de l'artiste sur les différentes stratégies adoptées par les cultures africaine, occidentale, mélanésienne et asiatique pour raconter rien moins que l'histoire de l'Univers. *Grosse Fatigue* met en images cette tâche impossible par le truchement d'un défilement psychotique de stimuli rétiniens. Le film entremêle des représentations extraites des collections du Smithsonian et des objets familiers (comme par exemple des nuanciers, d'anciens modèles d'ordinateurs personnels, des éponges, un œil de verre) avec des images sursaturées évoquant divers procédés d'archivage, de classification et d'exposition (bases de données numériques, captures d'écrans, images de recherches internet)¹. En affranchissant le catalogue historique de ses ambitions totalisantes, Henrot nous offre ainsi un aperçu du « sublime » archivage à l'ère extatique du numérique.

Son intérêt pour « l'œuvre d'art totale » doit pourtant se lire moins comme une référence au *Gesamtkunstwerk* wagnérien — la prétention de tout appréhender, de tout résumer en une seule œuvre —, que comme un attachement inventif à la notion de système perçue comme une fantaisie utopique qui, parce que dégagée de toute

Ci-contre : Camille Henrot, *Grosse Fatigue*, 2013.

Stills de la vidéo couleur, 13 min. Musique originale de Joakim.
Producteur : kamel mennour, Paris ; avec le soutien du Fonds de dotation Famille Moulin, Paris.
Production : Sillex Films.
Projet développé dans le cadre du Smithsonian Artist Research Fellowship Program Washington, D.C.

1. Camille Henrot, *Email de l'auteur*, 30 avril 2013.

contrainte temporelle et spatiale, serait capable de rendre compte de phénomènes relevant de l'incommensurable. Ses préoccupations esthétiques sont aisément perceptibles dans des œuvres comme *Arrivals/Departures* ou *Tevau*, où le redoublement à la Janus figure cette zone de contact, ce réseau de réciprocité. Son questionnement malicieux, sa remise en question des limites épistémologiques, transparaissent davantage encore dans *Tropics of Love* et *Collection préhistorique*. Dans ces deux séries, l'artiste isole puis réassemble des images tirées d'archives ethnographiques et pornographiques — des marqueurs renvoyant à la géographie, au genre, à la sexualité, à l'ethnicité et à la différence d'espèce — en les intégrant à ses dessins et à ses collages multimédia ou en les consignnant au sein de nature-mortes photographiques. Ces œuvres traduisent visuellement la préoccupation de Henrot pour la dichotomie nature/culture, d'autant plus prégnante que ladite nature possède un statut de plus en plus ambivalent à mesure que notre monde hypertechnologique en rend la définition toujours plus incertaine.

Il faut bien comprendre cette approche déconstructiviste des systèmes classificatoires si l'on veut appréhender au plus juste la problématique postcolonialiste de son travail. Sa pratique explore le désir douloureux d'établir des relations capables de passer outre les différences géopolitiques, les clichés communautaristes et les découpages historiques. L'artiste a souvent répété qu'elle trouvait les méthodes de production du savoir fondées sur la généralisation ou

l'universalité « à la fois absurdes et émouvantes »². Gardant cela à l'esprit, sa pratique artistique apparaît indissociable de ce qu'elle nomme elle-même un attachement forcené aux objets. Camille Henrot ne jette pratiquement rien³.

Extrêmement documentées, ambitieuses, et malgré tout abouties, ces œuvres rendent bien compte du mode opératoire de Henrot. Chercheuse obsessionnelle, collectionneuse et bibliophile, elle parvient à trouver le juste milieu entre son amour des savoirs et sa manie de l'archivage. Ouvert et sans prétention, son travail se loge à la charnière entre érudition et naïveté. Pour chaque œuvre nouvelle Henrot produit une masse infinie de notes : diagrammes sur l'histoire des idées et généalogies des thèmes mythologiques, historiques, littéraires et philosophiques qu'elle a décidé d'explorer. Bien qu'elles restent cachées, ces « pensées en dessin » qui se développent à la manière d'un rhizome constituent des archives importantes pour comprendre ses œuvres.

Étant donné son penchant pour l'esthétique de l'abondance et de la sérialité, il n'est pas étonnant que la seule pièce unique réalisée par la collectionneuse assumée qu'est Camille Henrot soit une copie. En découvrant lors d'une visite au Louvre la statuette anthropomorphe du *Balafre*, elle raconte qu'elle fut saisie par l'envie de la posséder. Sachant que c'était là chose impossible, elle décida donc d'en faire une reproduction. Le résultat était décevant car la copie ne ressemblait que de très loin à l'original. C'est en



2 Camille Henrot, *Notes sur mon travail*, 30 mars 2011.

3 Camille Henrot, *Entretien avec l'auteur*, Skype, 3 avril 2013

CI-contre :

- Camille Henrot, *Tropics of Love*, 2011. Encre de Chine sur papier, 21 x 29,5 cm

- Pablo Picasso, *Minotaur's Repose, from the "Vollard Suite"*, 17 mai 1933, imprimée en 1939. Gravure à l'eau-forte. Plaque : 19,3 x 26,9 cm / Papier : 34 x 44,4 cm. New York, Museum of Modern Art (MoMA). Abby Aldrich Rockefeller Fund. Acc. n. : 225.1949 © 2013. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence. © Succession Picasso 2013.

- Hosoda Eishi, *Courtesanes aux heures de loisir* (Série : *Les quatre saisons du plaisir au Yoshiwara*), 1790-1800. Estampe japonaise. © Bibliothèque nationale de France.



Henri Matisse sculptant un nu féminin, assis sur son lit dans son appartement, vers 1951. Photographie noir et blanc.

© Photo Dmitri Kessel / Time & Life Pictures/Getty Images
Courtesy Time & Life Pictures/Getty Images

la manipulant avec agacement, en imprimant avec plus de force ses doigts sur la figure et le torse de la statuette, qu'elle se rendit compte que ces empreintes lui restituaient son élan original : « Comme son nom l'indique, le Balafre a une cicatrice sur le visage [...]. Cette cicatrice lui vient d'une blessure infligée par une déesse puissante [qui avait décidé] non pas de le tuer mais de l'affaiblir pour lui apprendre à être moins puissant. [...] J'aime assez ce genre de « compromis », de solution en demi-teinte, dit-elle. J'aime que cet homme soit de petite taille. Cela me rappelle une photographie que j'adore, de Matisse dans son lit en train de sculpter une toute petite femme. »

Concernées par les pratiques épistémologiques, les œuvres de Henrot attestent une relation au savoir caractérisée par une soif inextinguible de connaissances. D'une certaine manière, son intérêt pour l'accumulation sert de rempart contre sa fascination pour les expériences totalisantes. C'est que le chemin vers l'œuvre totale n'est jamais parcouru dans son entier, et en cela il reflète peut-être plus précisément encore son attachement à des projets impossibles et voués d'emblée à l'échec. Selon l'artiste, pour être bonne une œuvre doit être extrêmement difficile, quasiment impossible ; elle est « peut-être même meilleure si elle est impossible ». « J'aime aborder l'anthropologie de manière critique, » écrit Henrot, « précisément parce que la pensée anthropologique, dans son aspiration tenace à relier entre eux des systèmes ou des pans de la connaissance différents, me

semble relever de la *pensée sauvage* ».⁴

Le concept de *pensée sauvage*, clef de voûte de son esthétique, lui vient des écrits de Claude Lévi-Strauss, le fondateur de l'anthropologie moderne ; pour celui-ci, au contraire de ce que théorisaient la *doxa* des tenants du progrès, la « pensée primitive » ne se situait pas à un stade prélogique mais faisait à l'inverse preuve d'un profond rationalisme.⁵ Ce qu'il y a de plus frappant dans sa nostalgie pour les potentialités mythiques de l'entreprise totalisante — des tendances à la généralisation que les critiques postcolonialistes ont dénoncé dans certaines pratiques anthropologiques —, c'est que Henrot semble avoir trouvé, dans l'esthétisation qu'elle leur fait subir, un point d'accès original pour aborder la question majeure des forces ambivalentes à l'œuvre dans l'imaginaire postcolonial — une question développée, pour rester dans le contexte français, par des penseurs comme Frantz Fanon et Édouard Glissant. À cheval entre Paris et New York, Henrot n'ignore pas les différences culturelles qui jouent sur la réception de son œuvre, et, plus significativement encore, qui ont favorisé la plus grande diffusion de la critique postcolonialiste dans les institutions américaines.

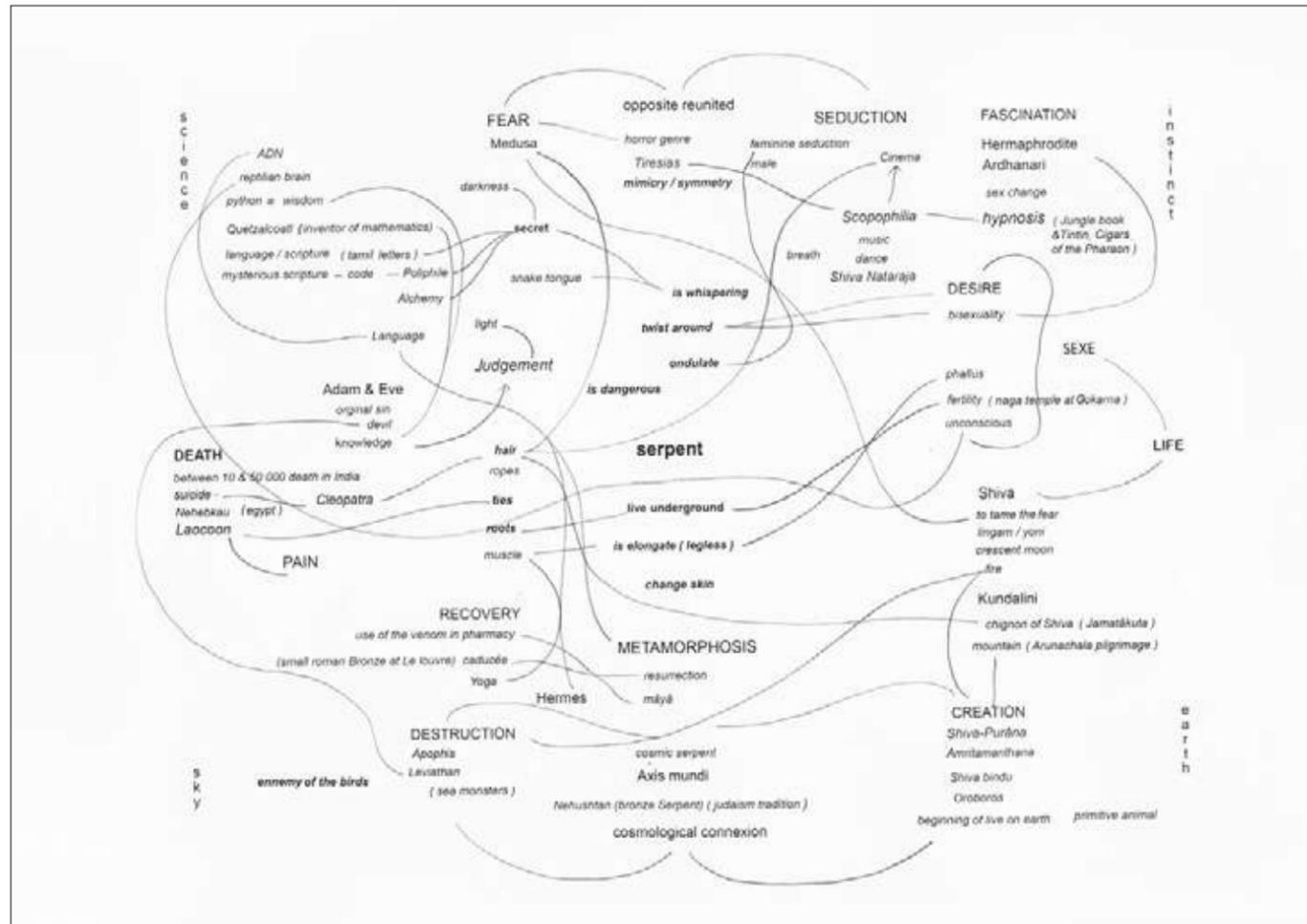
« Lorsque j'ai montré [Coupé/Décalé en France] pour la première fois, peu de gens ont compris de quoi il s'agissait. On me disait : « Quelle belle musique ! », « Quelles belles images ! », « C'est bien, ton film sur l'Afrique ! ». Le film n'a même pas été tourné en Afrique mais en Océanie. Cette idée d'une vision du monde vue de l'extérieur, de la construction de

4. *Ibid*

5. Alan Barnard, Jonathan Spencer, « Claude Lévi-Strauss », *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*, Routledge, p. 335, 1996.

A SAVAGE MIND: CAMILLE HENROT'S PRIMITIVE THINKING

ANNA
WATKINS FISHER



There is something ‘out of time’ about the world of Camille Henrot, something the artist readily admits. “My relationship with reference has always been very traditional. I’m sorry!” she says, adding with Latourian irony: “I should be more modern.”

The artist’s œuvre visualizes an acute and resplendently beautiful sense of historical dislocation, her syncopated aesthetic conveyed through a set of representational paradoxes that repeat across her intermedial recombinations of film, sculpture, photography, performance, and drawing. Such work formalizes Henrot’s steadfast embrace of old-world craftsmanship recast with high production value and a cool attention to detail. Its disjunctive effect is also largely the result of her persistent examination of non-Western subject matter through an optic of polished cosmopolitanism.

Her soft spot for expressly utopian projects, like Esperanto or Henri Van Lier’s anthropogénie, is apparent in her recent films (especially *Psychopompe* and *The Strife of Love in a Dream*), which were inspired by French experimental filmmakers like Germaine Dulac, Jean Epstein and Abel Gance and the idea of cinema as a ‘total art.’ It should come as no surprise then that Henrot spent her tenure as a Smithsonian Artist Research Fellow in Washington, D.C. working on what she describes as “a project about everything.” The result was *Grosse Fatigue*, a 13-minute short film the artist made for the 2013 Venice Biennale International Exhibition.

A mashup of cross-medial forms — part film, part slideshow, part computer animation — the project draws on her extensive research into the various strategies that African, Western, Melanesian, and Asian cultures have sought to tell nothing less than the history of the universe. *Grosse Fatigue* visualizes this impossible task in its explicit enactment of screenal psychosis. The film intercuts images of artifacts from the Smithsonian collection and everyday objects (e.g. chromatic scales, early personal computers, sponges, a glass eye) with oversaturated images that highlight procedures of archiving, systematizing, and exhibiting (online databases, screenshots, image searches)¹. Unleashing the infinite capaciousness of the historical catalogue, Henrot gives us a taste of the archival sublime in the ecstatic age of digital media.

Her engrossment with the “total work of art,” however, should be read less as an interest in the Wagnerian *Gesamtkunstwerk* (the comprehensive or all-encompassing capacity of the work), than an imaginative attachment to systematicity as utopian fantasy, as a “timelessness” and “spacelessness” that could accommodate incommensurable orders. One perceives her aesthetic preoccupation with such zones of contact or sites of mutual attachment in works like the Janus-headed *Arrivals/Departures* or *Tevau*. Her mischievous testing and breaching of epistemological boundaries may be most apparent in *Tropics of Love* and *Collection préhistorique*. In both

ANNA WATKINS FISHER is a US.-based critic and scholar of contemporary art and performance. She received her doctorate from Brown University and is currently a postdoctoral fellow at Cornell University. Her research spans the fields of media studies, performance studies, and critical theory. She is currently completing a book that foregrounds parasitism’s emergence as a feminist paradigm in contemporary digital and performance art.

Opposite: Snake schema for *Le Songe de Poliphile*

1. Camille Henrot, *Email to author*, 30 April 2013.



Composite statue: scarred genius, Early second millennium B.C. AO21104. Location: Paris, musée du Louvre © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda

2. Camille Henrot, *Notes sur mon travail*, 30 Mars 2011

3. Camille Henrot, *Interview with author*, Skype, 3 April 2013

series, the artist splices up and reassembles images from ethnographic archival imagery and pornography — signifiers of geography, gender, sexuality, ethnicity and special difference — for her drawings, multimedia collages, and photographic still-lives. These works visualize Henrot's preoccupation with the nature/culture divide, particularly with the increasingly ambivalent status of nature in our hypertecnologized moment as what we mean by 'natural' has become ever more uncertain.

Some grappling with her deconstructive approach to totalizing systems is crucial for resolving the postcolonial politics of her work. Her practice explores an aching desire for cross-cultural connection, across geopolitical differences and platitudes, historical epochs and orders. The artist has said that she finds methods of knowledge acquisition that tend toward globalizing or universalizing "both absurd and moving"². With this in mind, her art practice would seem to be indistinguishable from what she has described as her abiding attachment to objects. Camille Henrot doesn't like to throw anything in the trash³.

These works are typical of her process: research-intensive and ambitious, yet winning. Henrot — an obsessive researcher, collector, and bibliophile — strikes a balance between the epistemophilia and archival inclination that drives her. Approachable and

unaffected, her work rests at the interstice of erudition and naïveté. For each new work, she produces copious notes — diagrams of intellectual histories and genealogies of the mythological, historical, literary, and philosophical themes she sets out to explore. These rhizomatic "thought drawings" constitute an important, if undisclosed, archive of her artworks.

Given her inclination toward aesthetics of abundance and forms of seriality, it is fitting that the only stand-alone piece that Henrot, a self-described accumulator, has made is nevertheless a replica. Upon seeing a small anthropomorphic sculpture of *Le Balafré* in the Louvre, the artist felt a strong urge to possess it. Knowing this was not possible, she decided to make one for herself, only to find that she was disappointed by the result because it looked nothing like the original. Touching it more forcefully, she began making marks with her fingers on his face and torso, only to realize that these imprints captured what the original sculpture was about in the first place: "*Balafré* means 'the scarred,' a person who has a scar on the face... The scar has been made by a very important goddess [who decided] not to kill him but just to make him weaker, to teach him to be less powerful...I kind of like this kind of 'in-between' solution," she says. "I like that it is a small man. It reminds me of a photograph of Matisse in his bed that I love. He is in his bed, and he is making a very small woman."

Concerned with epistemological practices, Henrot's works attest to a relationship to knowledge that is characterized by an unquenchable desire for more. Her interest in accumulation is, in many ways, a countervailing force to her fascination with totality. The drive toward a total work is never finished and perhaps more accurately reflects her investment in the work of failure in impossible projects. For the artist, a good work has to be extremely difficult, close to impossible, "or maybe even better if it's impossible." "I like approaching anthropology in a critical way precisely because tenacious aspiration to connect different cultural spheres or knowledges seems to me to index a '*pensée sauvage*...'" she has said⁴.

The keystone to Henrot's aesthetic philosophy, the concept of *pensée sauvage* is one she imports from the writings of Claude Lévi-Strauss, the founder of modern anthropology, who argued, contra progressivist dogma, that "primitive thinking," rather than a pre-logical stage, is profoundly rationalist. What is most striking about her yearning for the mythical potentialities of totalizing endeavors — such as those exemplified in postcolonial critiques of the discipline of anthropology — is how the artist seems to have found, in her aestheticization of these, a counterintuitive point of entry into an important conversation about the ambivalent forces of postcolonial fantasy (developed by figures like Frantz

Fanon and Édouard Glissant with respect to the French context). Moving between Paris and New York City, Henrot is attuned to the cultural differences that have marked the reception of her work and most significantly, the relatively wider institutionalization of postcolonial critique in the United States.

When I first showed [Coupé/Décalé in France] few people really understood what it was about. People were telling me 'Oh the music is good,' 'Oh the images are beautiful,' 'It's a nice film you shot of Africa.' The film was not shot in Africa but in Oceania. This idea of the vision from the outside and the construction of the identity of the other... I was thinking it was a little too obvious.

Her practice may thus be described as one of recontextualizing and disseminating Lévi-Strauss' insights into a contemporary visual vocabulary — *coupage et décalage*. Her appropriation of *pensée sauvage* from the anthropological lexicon encapsulates the artist's conceptual stake in the interdependence between man and things and compulsion to explore the structuring causality that links actions and events in the world⁶. Anthropology is thus the structuring ethos of her artistic praxis, and "primitive thinking," or the idea that everything has a meaning, is the ethical imperative of her work (one that remains consonant with her interests in Eastern philosophy and the posthumanist turn).

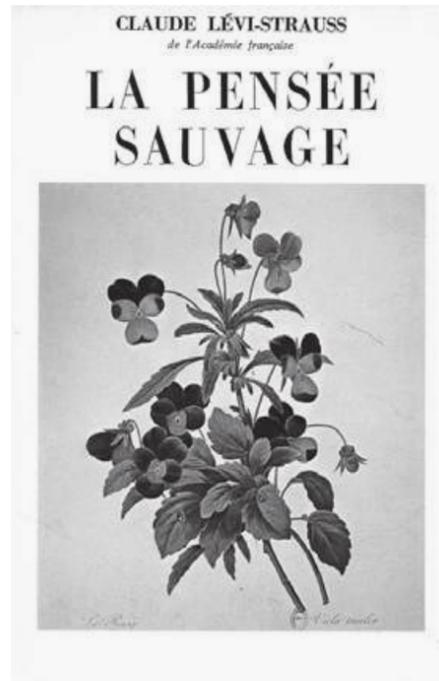


Henri Matisse sculpting nude female figure while sitting in bed in his apartment, Circa 1951. Black and white photograph © Photo Dmitri Kessel / Time & Life Pictures / Getty Images Courtesy Time & Life Pictures / Getty Images

4. *Ibid*

5. Alan Barnard, Jonathan Spencer, "Claude Lévi-Strauss," *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology* Routledge, p. 335, 1996

6. Camille Henrot, *Notes sur mon travail*, 30 March 2011



Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, 1962 Book Éditions Plon, Paris. Engraving by Pierre-Joseph Redouté / © AKG-IMAGES

The French title of Lévi-Strauss's *La Pensée sauvage* (1962), which many consider to be his most important work, contains a pun that is untranslatable in English. *The Savage Mind* fails to capture the polysemy of the French *pensée*, which means both 'thought' and 'pansy,' the flower, whereas *sauvage* translates less equivocally as 'wild,' 'savage' or 'primitive.' The French edition still retains a flower on the cover, and Lévi-Strauss is said to have suggested *Pansies for Thought* for the English title, a reference to a speech by Ophelia in *Hamlet*. The problem of failed translation offers an insight into an artist who appears to thrive in the space of the untranslatable. Henrot has said, "I think it is always good not to be understood very well. Especially for people like me who have a tendency to complication, *it's better*."

In 2011, Henrot began *Is It Possible to be a Revolutionary and Like Flowers?*, a two-year-long intensive period of making *ikebana*, a virtuosic Japanese practice of meditative and studied floral arrangement. Henrot describes the project as an elegiac ritual that she invented in response to the deaths of several loved ones. The artist, who claims she is a bad cook, was tasked instead with organizing flowers for the bereavement. As a result, she grew to feel revolted by what she calls "the consoling power of flowers." "They are consoling you," she explains, "but why should we be consoled? Maybe we should just be angry, you know?" The project's

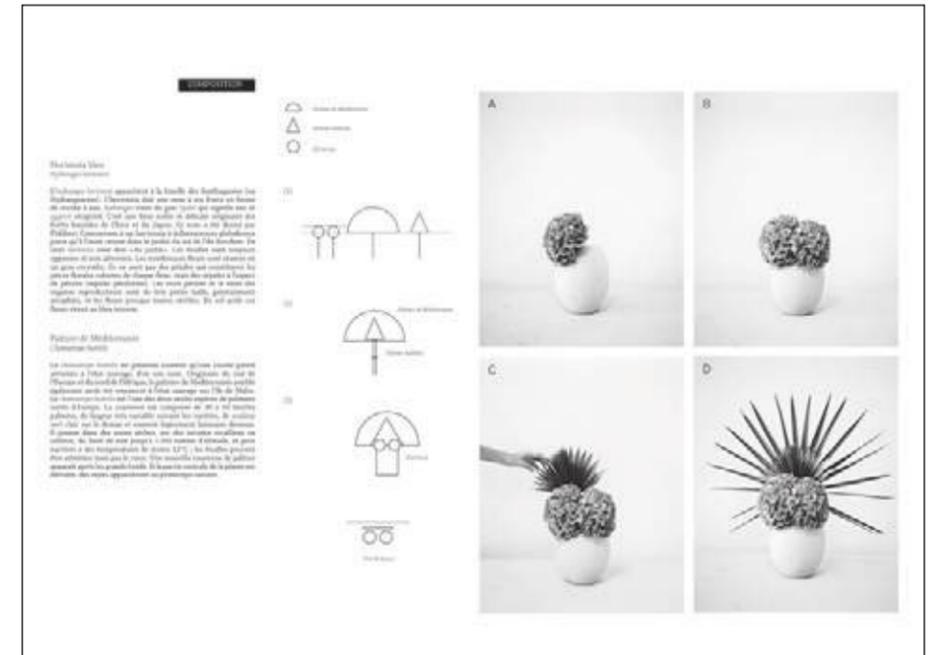
title — a reference to Marcel Liebman's book *Leninism Under Lenin* in which one of Lenin's lieutenants asks, "Is it possible to be a revolutionary and like flowers?" — alludes to this compensatory promise of flowers.

Around the same time as the funeral, Henrot became interested in *ikebana*. She had just moved to New York and *ikebana* seemed a way for her to remain connected to the books from her personal library still in Paris. Over the course of two years, she composed 150 *ikebana* arrangements, paying tribute to volumes such as Roland Barthes' *Fragments d'un discours amoureux*, Gustave Flaubert's *Salammô*, André Gide's *L'immoraliste*, and Charles Schultz's *Peanuts*. She also made *ikebana* inspired by books that she hadn't yet read, such as Louis-Ferdinand Céline's *Voyage au bout de la nuit*.

For Henrot, the flower — with its manifold signficatory power (as a symbol for *vanitas*, revolution, beauty, mystery, and so on) — symbolizes the ambiguity of aesthetics, as subversive potential and/or apolitical consolation prize. "I don't mean I want to do revolution and stop making bouquets," she explains. "I just want people to be aware also that beauty has this perverse effect. You think it is nice, but maybe it's not nice. Maybe you should just not look at art or flowers and you should just be acting against something." For the artist, a good work of art resembles a flower in that it "has to be like a prism, like

a fan. It has to be as open as possible." *Is It Possible to be a Revolutionary and Like Flowers?* thus maintains the ambivalence that the project explores as an open question: "You can think it is ironical and you can think it's not and this is good because flowers can be seen as a luxury, a capitalist symbol, but they can also be seen as a symbol of revolution..." she says alluding to a number of civil resistance movements that have adopted the flower as their symbol (e.g. the Jasmine Revolution, the Carnation Revolution, the Rose Revolution, the Tulip Revolution, etc.).

"One *ikebana* is consoling (it is the sacred ritual to do one *ikebana* in the house), but what happens if you have many *ikebana* in just one single room?" Taking Lévi-Strauss at his word, Henrot literalizes *pensée sauvage* in her intensification of the elegiac dimension of *ikebana*, turning it into something else, "something more obsessive." Not interested in just one *ikebana*, she creates rooms full of them. Her manic accumulation actualizes the pun of Lévi-Strauss' title. Bringing together flowers and thoughts (*ikebana* and her personal library, the intimate ritual of mourning and the public practice of art making, nature and culture, East and West), she engages in primitive thinking as an exquisite work of untranslatability.



Camille Henrot, *Instructions for «Salammô»*, Gustave Flaubert - serie "Is it possible to be a revolutionary and like flowers?", 2012. Poster, 29,7 x 42 cm.

CONVERSATION AVEC CAMILLE HENROT

MATHIEU
COPELAND

Pour commencer, je souhaitais que nous envisagions ensemble l'idée d'exposition. Dans « Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs? », tu dis faire des objets en « deux dimensions » avec les *ikebana*. Pourtant, ce qui est beau dans l'ensemble de tes pièces est ta conscience de leur exposition dans le temps, et leur mise en espace.

La spatialisation des expositions est quelque chose qui me terrifiait. J'ai commencé en faisant des films que je voulais hypnotiques, viscéraux. Je voulais que ces derniers soient vécus comme une expérience. Un de mes premiers films, *Courage mon amour!*, consiste en des milliers de cheveux collés sur de la pellicule transparente, un film joué avec une musique baroque composée par la chef d'orchestre uruguayenne Florencia Di Concilio. Ce film rappelle que le cinéma a remplacé la mèche de cheveux comme serment de la vie après la mort, que le cinéma est l'art de faire « revivre les morts »¹ et d'offrir ainsi la vie éternelle.

La mèche de cheveux est aussi ce motif fortuit dans nombre de films, cette cicatrice du présent du tournage, une marque du réel sur la pellicule.

Le pire en effet, un grain de poussière peut être effacé, alors qu'une ligne qui court sur plusieurs images...

La présence du vivant contre l'objet filmé.

Pour permettre au film d'être une expérience viscérale, l'environnement doit disparaître. Quand j'ai rencontré Yona Friedman, cela a été le déclencheur de mon envie de faire une exposition dans l'espace. « Le Nouveau Monde », c'était ma première exposition en tant que telle, une reconstitution fantasmée et ordonnée de son appartement. Yona Friedman

est un architecte qui a une pratique de l'espace pictogramatique. Il ne représente pas l'espace par des plans ou des volumes, mais par des signes. Voir ses maquettes fondées sur le principe de la ligne m'a complètement décontractée par rapport à la question de l'espace, et nous avons fait cette exposition qui intégrait autant des images photographiques que des sérigraphies aux formes géométriques qui se déployaient sur le plafond, sur le mur, sur le sol, comme un principe de négation de l'espace lui-même, ou la verticalité et l'horizontalité ne sont plus respectées.

Et ce qui est fascinant chez Yona Friedman est la manière dont il travaille son intérieur sur le modèle classique, où chacun des pans de murs devient partie d'une frise narrative. Ce moment où l'architecture raconte une histoire. Yona Friedman adore la mythologie, et sa bibliothèque regorge des grands récits religieux.

Et aussi un autel païen sur la cheminée.

Ou encore l'arche de Noé en bronze... Pour moi, l'appartement de Yona Friedman est vraiment la maison cosmique.

Une encyclopédie de son langage, où tout se retrouve.

En faisant mes recherches sur les objets totalisants dans le cadre du Smithsonian Research Artist Fellowship, j'en suis venue à écrire un texte qui s'articulait ainsi : la première partie envisageait une stratégie visant à séparer l'Univers pour le représenter, ce qui est lié au pouvoir et pose la question de l'ethnocentrisme et de l'énergie nucléaire, comme avec le Manhattan Project ; la deuxième partie portait sur l'organisation et la manière dont on classe, sur la connectivité et sur l'hypertexte, tous les

MATHIEU COPELAND (né en 1977, basé à Londres) cultive une pratique cherchant à subvertir le rôle traditionnel des expositions et à en renouveler la perception. Il a notamment été co-commissaire de l'exposition « Vides, une rétrospective » au Centre Pompidou à Paris et à la Kunsthalle de Berne, et a organisé de nombreuses expositions dont « Soundtrack for an Exhibition », « Alan Vega » et « Gustav Metzger » au Musée d'art contemporain de Lyon, « Une exposition chorégraphiée » à la Kunsthalle de Saint-Gall et à la Ferme du Buisson à Noisiel. Il a initié les séries d'« expositions parlées », et d'« expositions à être lues » présentées au MoMA-NY en Avril 2013.

Il enseigne à la Haute école d'art et de design de Genève et intervient dans de nombreuses universités et écoles d'arts. Il prépare l'anthologie des écrits de Gustav Metzger, à paraître courant 2013, aux presses du réel, et l'ouvrage « Chorégrapheur l'exposition », fin 2013.



Len Lye, *Free Radicals*, 1958. Agrandissement d'un segment de pellicule de film. Courtesy of The New Zealand Film Archive Ngā Kaitiaki O Ngā Taonga Whitiāhua, The Len Lye Foundation, Govett-Brewster Art Gallery.

¹ Slogan pour vendre les premiers cinématographes.



Yves Klein, *Le Saut dans le vide*, 5, rue Gentil-Bernard, Fontenay-aux-Roses, octobre 1960. Le titre de cette œuvre d'Yves Klein, d'après son journal *Dimanche* 27 novembre 1960, est : *Un homme dans l'espace! Le peintre de l'espace se jette dans le vide!*, 1960. Action artistique d'Yves Klein. Photo Harry Shunk — John Kender. © Yves Klein, ADACP, Paris (pour l'œuvre) © Harry Shunk — John Kender (pour la photographie) Photographie Shunk-Kender © Roy Lichtenstein Foundation

métalangages et l'informatique; la troisième partie envisageait l'univers ramené à l'échelle humaine, donc à la main, à la famille, à la maison.

Ou ce complexe et fascinant espace privé, un monde intérieur à sculpter.

Oui, c'est l'idée de l'espace intérieur comme espace absolu. Dans le cadre d'« Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs? » je ne souhaitais pas les murs de la galerie blancs, mais crème, une couleur très douce. Cela fait partie de l'installation cette couleur domestique, et elle n'est pas appliquée de manière uniforme sur le mur, elle révèle les traces du rouleau, on sent que c'est quelque chose de rajouté.

Tout comme Yves Klein avait travaillé son exposition, « La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, le Vide », à la galerie Iris Clert en 1958, ou encore la salle *Raum der Leere* réalisée pour « Yves Klein : Monochrome und Feuer » au Museum Haus Lange de Krefeld, en 1961. Deux expériences du vide, des salles aux murs repeints en blanc et sur lesquels apparaissaient visiblement les traces de la brosse.

Yves Klein est effectivement un artiste qui au travers de quelques pièces m'a beaucoup inspirée, notamment avec son *Saut dans le vide*. La ressemblance de cette photographie de Klein avec ce rituel de l'île Pentecôte appelé *naghol* ou *land diving* m'a encouragée à me rendre au Vanuatu pour y réaliser mon film *Coupé/Décalé*. La contamination des artistes occidentaux par la pensée orientale est un grand sujet.

Cela me rappelle cette phrase de Morton Feldman, qui en écho indirect à John Cage, proclame que la seule chose qu'il doit à

l'Orient est la cuisine chinoise! Et sans commun rapport, dans une dimension plus profonde, il n'y a pas Fluxus sans Yoko Ono, Nam June Paik, Mieko Shiomi...

Oui, la pensée zen devient encore plus pertinente — voire nécessaire aujourd'hui dès lors qu'on a accès à la globalité du monde ; c'est la pensée qui fait le mieux face à ce qui peut effrayer dans le trop-plein d'informations, les contacts rapprochés des cultures lointaines et la conscience du monde comme fragmenté.

En écho à cette dimension spirituelle et asiatique, je souhaiterais revenir à ton exposition « Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs? » ; certains ont été réalisés en dialogue avec Rica Arai — maître *ikebana* de l'école Sogetsu. En regard du temps de vie limité et saisonnier des fleurs, ce qui perdure est la forme de l'exposition elle-même, et de manière formelle le cartel qui fait œuvre.

Oui, je tiens à préciser que les fleurs sont remplacées au fur et à mesure, c'est une exposition dont il faut s'occuper. Les *ikebana* fonctionnent comme des partitions écrites, qu'il faut rejouer. Au départ, j'avais quelques hésitations quant à la présence du cartel. Plusieurs lectures vont inspirer une pièce, puis je commence par écrire un texte et ensuite j'imagine un objet. Je souhaite alors que ce soit un objet « immédiat », dont on puisse se saisir dans une approche naïve, sensorielle. Je voulais que les cartels et les fleurs s'articulent ensemble de manière ludique et non didactique. Je voulais qu'il y ait une signification dans le choix des fleurs par rapport au livre, et cela ne pouvait être communiqué comme information que sous cette forme-là. J'avais besoin qu'il y ait ensemble dans un même cadre le titre du livre, la phrase qui le résume comme un haïku, et la

CAMILLE HENROT IN CONVERSATION

MATHIEU
COPELAND

35



MATHIEU COPELAND (born in 1977 and based in London) cultivates a *modus operandi* that seeks to subvert the traditional role of exhibitions and to renew the perception of them. Most notably, he was co-commissioner of the exhibition “Voids, a retrospective” at the Centre Pompidou in Paris and at the Kunsthalle in Berne, and has organised numerous exhibitions, including “Soundtrack for an Exhibition”, “Alan Vega” and “Gustav Metzger” at the Musée d’art contemporain in Lyon, “A choreographed exhibition” at the Kunsthalle in Saint-Gallen and the Ferme du Buisson in Noisiel. He also initiated the series of “spoken exhibitions” and “exhibitions to be read” presented at MoMA-NY in April 2013.

He teaches at the Haute école d’art et de design in Geneva and lectures at numerous universities and art schools. He is preparing an anthology of Gustav Metzger’s writings, to be published by presses du réel during 2013, and “Chorégrapheur l’exposition”, due at the end of 2013.

Stan Brakhage, *Mothlight*, 1963.
Film 16mm, color, silent, 4 min.
View of the film roll.
Courtesy of the Estate of Stan Brakhage and Fred Camper
(www.fredcamper.com)

1 Slogan to sell the first cinematographs

To start, I’d like for us to talk about the idea behind the exhibition. In “Is It Possible to be a Revolutionary and Like Flowers?”, you say you make “two-dimensional” objects with the *ikebana*, and yet what’s beautiful in the ensemble of your pieces is your consciousness of their exhibition in time and their placement in space.

The spatialization of exhibitions is something that terrified me. I started off making films that I wanted to be hypnotic and visceral. I wanted them to be lived like an experience. One of my first films, *Courage mon amour!* [Be Brave, My Love!], is made of thousands of hairs glued onto transparent film stock and baroque music composed by the Uruguayan conductor Florencia Di Concilio. The film points out that cinema has replaced the lock of hair as a promise of life after death — that cinema is the art of “reviving the dead”¹ and thus of granting eternal life.

The lock of hair is a fortuitous motif in a number of other films — a scar of the present, a trace of the real on the film stock. The worst, really. A speck of dust can be erased, but a line that runs over several images...

The presence of the living against the filmed object.

To allow the film to be a visceral experience, the surroundings have to disappear. Meeting Yona Friedman is what triggered my desire to do an exhibition in space. *Le Nouveau Monde* [The New World] was my first exhibition as such — a fantasized and organized reconstitution of his apartment. Yona Friedman is an architect who has a pictogrammatic practice of space; he doesn’t represent space in planes or volumes, but in signs. Seeing these models based on the principle of the line completely relaxed my

relationship to the issue of space, and we did this exhibition which included as many photographic images as it did silk screens of geometric forms arranged on the ceiling, the walls, and the ground, like a principle of negation of the space itself, where verticality and horizontality are no longer respected.

And what’s fascinating about Yona Friedman is his way of working on his interiors along classical lines, where each section of a wall becomes part of a narrative frieze.

That moment when architecture tells a story. Yona Friedman loves mythology, and his library is brimming with the great religious narratives.

And there’s the pagan altar on the mantelpiece.

And a bronze of Noah’s Ark... For me, Yona Friedman’s apartment is really the cosmic house.

An encyclopedia of his language, where everything comes together.

Doing my research on totalizing objects as part of the Smithsonian Research Artist Fellowship, I came to write a text that was structured as follows: the first part considered a strategy of dividing the Universe in order to represent it, which is related to power and raises the question of ethnocentrism and nuclear energy, as with the Manhattan Project; the second part focused on organization and the way in which we classify things, on connectivity and hypertext, on all the metalanguages and on information technology; the third part addressed the universe brought to a human scale — to that of the hand, the family, and the home.

Or this complex and fascinating private space, an interior world to be sculpted.

Yes, it’s the idea of interior space as absolute

space. To show “Is It Possible to be a Revolutionary and Like Flowers?”, I didn’t want the gallery walls to be white, but rather cream, a very soft color. This domestic color was part of the installation, and it isn’t uniformly applied to the wall — you see traces of the roller, you feel that it’s something added.

Just like Yves Klein worked on his exhibition “La spécialisation de la sensibilité à l’état matière première en sensibilité picturale stabilisée, *le Vide*” [The Specialization of Sensitivity in the Raw Material State into Stabilized Pictorial Sensibility, *The Void*] at the Iris Clert Gallery in 1958, or the *Raum der Leere* [Void Room] created in 1961 for “t: Monochrome und Feuer” [Yves Klein: Monochrome and Fire] at the Museum Haus Lange in Krefeld. Two experiments with emptiness, rooms repainted in white where the brushstrokes are visible.

Yves Klein is actually an artist who has inspired me quite a lot through certain pieces, especially with his *Saut dans le vide* [Leap into the Void]. The photograph’s resemblance to the ritual on Pentecost Island called *nanghol* or *land diving* encouraged me to travel to Vanuatu to make my film *Coupé/Décalé* [Cut/Delayed]. The contamination of Western artists by Eastern thought is a big subject.

That reminds me of Morton Feldman’s statement, which indirectly echoes John Cage, that the only thing he owed to the East was Chinese food! And, unrelated, in a deeper sense, there’s no Fluxus without Yoko Ono, Nam June Paik, Mieko Shiomi, and so on.

Yes, Zen thought is more pertinent — necessary, even — now that we have access to the whole world; it’s the way of thinking that best confronts

the frightening aspects of information overflow, close contact between disparate cultures, and conscience of the world as fragmented.

I’d like to come back to your *ikebana* exhibition as regards this spiritual and Asian dimension. Some of the pieces were created in dialogue with Rica Arai, an *ikebana* master of the Sogetsu School. Given the limited and seasonal lifespan of flowers, what endures is the form of the exhibition itself and, formally speaking, the label that occasions the work.

Yes, but I want to make clear that the flowers are replaced over time — it’s an exhibition that requires upkeep. The *ikebana* function like musical scores that have to be replayed. In the beginning, I was a little hesitant about the presence of the labels. Several books would sometimes inspire a single piece, and then I started by writing a text, following which I would imagine an object. I wanted them to be “immediate” objects which could be apprehended in a naïve, sensual way; I wanted the labels and the flowers to work together in a playful, non-didactic way. I wanted the choice of flowers in relation to the book to be meaningful, and the necessary information couldn’t be communicated without the use of labels. I needed to present the book’s title, the quote that encapsulates it like a haiku, and the list of flowers all together. It came to be a sort of sub-text that feeds into and gives another perspective on the text itself.

Would you remind me of some of the compositions?

For Perrault’s fairy tales, I used “mother-in-law’s tongue”; for Genet, I used broom (*genêt* in French), but since broom isn’t always available and I wanted to do an *ikebana* for *The Thief’s Journal* — one of my favorite books — at all cost,



Yves Klein, *Leap into the Void*, 5, rue Centil-Bernard, Fontenay-aux-Roses, France, October 1960. The title of this work by Yves Klein, according to his newspaper *Dimanche 27 novembre 1960*, is “A man in the Space! The painter of the Space throws himself into the Void!”, 1960.

Artistic action by Yves Klein. Photo Harry Shunk — John Kender.
© Yves Klein, ADACP, Paris (for the work).
© Harry Shunk — John Kender (for the photograph).
Photograph Shunk-Kender © Roy Lichtenstein Foundation.

I thought of an alternative with goldenrod. For *Paul and Virginie*, I chose a rose named “Lovely Incest” and leaves from a banana plant with the Latin name *Musa paradisiaca*. Latin names given to nature often have mythological sources and reflect man’s projection onto nature. In the same line of thought, I’ve spent a lot of time since I’ve been working on my new project — on the history of the universe, and the heaviness and weariness that this project entails — looking at these moths called Atlas moths (*Attacus atlas*)...

Like how John Armleder names his paintings. He takes a list of scientific names of a given variety of a plant or animal species and exhausts the entire list. You get some fantastic titles from this, like *Inocybe pataouillardii* or *Entoloma sinuatum* — totally arbitrary names without metaphorical or formal connection to the created object, to the painting he has painted.

Jean-Christophe Bailly writes in *Le Propre du langage* of taxonomy as a literary activity: “Naming has always been the first act of botany. If, on one hand, this act concerns only science, where it precedes description and organizes categorization, on the other hand, it takes on the dimension of a Baptism scene. In order to fully exist, the difference that sets each plant apart must receive an often bizarrely formed name, but always in the Latin idiom.”

We keep coming back to that Atlas, and in so doing, we move closer to Aby Warburg’s philosophy and the lectures given by Philippe-Alain Michaud and Georges Didi-Huberman.

When I think of “Le Nouveau Monde” exhibition, I was reading Philippe-Alain Michaud’s text on “serpent ritual” and Didi-Huberman’s *The Surviving Image* at the time. I imagined Yona

Friedman’s apartment as the Hopi cosmic house, a home that houses the universe. That’s why there were these image units in the exhibition — they’re miniatures of Yona Friedman’s dream architecture, an architecture that exists only in the form of small-scale models piled up around his apartment; made from cardboard toilet paper rolls or empty pill bottles, these spatial cities pieced together with the left-overs of hybrid worlds hang in the windows of his apartment in the 15th arrondissement. I rather like that the windows give onto the elevated railway.

The world of the present and his dream world in equal parts.

The presence of the scratched ladders in the exhibition was as much related to the serpents as to the recurrent objects of the Hopi house. The encounter with Yona Friedman corresponds to my interest in anthropology and in modes of thought that distance themselves somewhat from Western classicism. I’m interested in the question of contamination and alteration, in the way in which we can no longer talk of “first culture” without it being problematic. This relationship of reciprocal cannibalization and fascination was at the origin of my “Perspectives” exhibition at the Louis Vuitton Foundation. The exhibition was organized around the idea of the cargo cult as a founding principle of all innovation. I think it’s no longer possible to think of the contemporary world’s relationship to traditional cultures in the same way they did in the 19th century; I know it seems like I’m pushing an open door by saying that, but still... The fetishization of alterity as radical alterity is still very much present. It’s impossible to do otherwise than to consider this question of impurity as a cultural situation — the

only one we can describe and the only one with which we can create — and so in this situation, we can examine relationships, differences, connections, and feelings of guilt. Augmented objects, for example, are really guilty objects — disagreeable objects, to use the title of a Giacometti piece, which is the also title of an exhibition curated by Ruba Katrib at the SculptureCenter in New York. They are stolen, cumbersome, mishmash objects. They’re cumbersome because they don’t have any use, yet they take up space, and because they allude to misery. They’re covered in tar and make reference to African *boli*, the guilty object *par excellence*, the object that Michel Leiris stole, about which he writes in his *L’Afrique fantôme* [Phantom Africa]. Leiris is one of my favorite figures: he completely assimilated the deep conflict between ethics and the artistic gesture.

Do you consider *Le Prix du danger* [The Price of Danger], that wing from a Falcon airplane with an openwork design, to be a cumbersome object too? Not just as a monumental object, but also in relation to culture, technology, and presence?

I started from Maori tattoos and their strong resemblance to Celtic patterns. I was interested in the pattern and the way it could become a sign of non-identity, or at least of mixed identity. The designs on the wings intermix the patterns of two geographically distant peoples, two temporally distant civilizations. I’m quite aware that all of my artistic work proceeds from a savage mindset, from a kind of intuitive association and a desire to make ultra-rational grids that verges on madness. To paraphrase Claude Lévi-Strauss, the savage mind is rational because it desires to encompass the totality of the real and refuses to admit that anything might be lacking. And

yet what would be reasonable would be to admit that you can’t know everything. Science, the savage mind, and art are not reasonable — as with nearly everything humans produce, for that matter.

That brings us back to Balkis’ experience of the world — Balkis being Yona Friedman’s dog and the referent of your collaboration *Réception/Transmission* [Reception/Transmission].

In Yona Friedman’s eyes, dogs have a holistic mind! It’s what eludes us as we grow up, in the sense that the first stages of perception take in all the aspects of the real together. The real is then fragmented, circumscribed, and divided up in order to be mastered. Reason’s work is that of the division of the world.

And as such, that of naming things.

That’s why I like taxonomy. The film I made for the Venice Biennale, and which I began during the fellowship at the Smithsonian Institute in Washington, D.C., is rather close to the *ikebana* project. What interests me is to bring knowledge to life as a physical experience, not as a thing to be acquired.

The world brought to a human scale.

I find it interesting to incorporate elements from cultures of the written word and others from oral cultures in relation to the creation of the universe, with characters like Hama, Heart-of-Sky, the great god Bumba, Obassi Osaw and Obassi Nsi, Damballah the rainbow serpent, etc. I liked the idea that they be invoked to accompany my images filmed in the Smithsonian museums, which are images where the universe is “flattened”. This flattening performed by big scientific complexes like the Smithsonian in Washington is fascinating: pink flamingos are folded in four, Venus and Jupiter are rolled up in a drawer.



Alberto Giacometti, *Disagreeable Object*, 1931. Unnumbered cast 1961 (proof of the Fondation Alberto et Annette Giacometti). Collection Fondation Giacometti, Paris, inv. 1994-0018 (AGD 286). © Succession Alberto Giacometti (Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris & ADACP, Paris) 2013.



Kirk Sheppard, *endless*, 2007. Colored tattoo. © Kirk Sheppard.

What a violent image!

Writing an exhaustive history of the world is a violent way of taking hold of it, too. Stocking and conservation are paradoxically acts of destruction, and this classification anticipates the end of the world as we know it... And that really resonates with Lévi-Strauss' idea that at the root of anthropology is the idea of the end of mankind. The collection may allow certain species and certain cultures to survive... but to what extent does this perspective of being saved by science not precipitate destruction? The *Encyclopedia's* project of mapping the world is a pretty terrifying one; it has to do with strategies of power and struggles against death anxiety, but it's also what kills by naming, by flattening the world. And at the same time, it possesses a certain beauty. Which is why the Smithsonian, this gargantuan institution, fascinates me.

That brings us to another aspect of your work, such as you have been able to develop it through your *Espèces menacées* [Endangered Species] series, for example, which is composed of a collection of used hoses removed from cars named after wild animals (Opel, Tigra, Ford Mustang, etc.) and which are no longer in production.

It has to do with the names given to objects. The use of the names of wild animals alludes to the way the automobile industry resorts to a totemic system to name its products.

It's an idea reminiscent of Jérôme Bel's work on how to name things and the issue of the author. Everything is synthesized in a name — everything is summed up and everything opens up.

I've often tried naming a piece *Sans titre* [Untitled], but it always feels like a failure. It

would be like giving up a freedom, a choice. There's a distance between the title and the work that allows room for interpretation by the viewer discovering the piece; it's an indirect role — a direction given from the margins and from which the field of interpretation opens.

Untitled is one of the basic elements of the titles Félix González-Torres gave to his works — *Untitled* and then a qualification between parentheses.

Untitled has obviously become a title with a history and connected to a tradition... *Untitled* can no longer be untitled.

Not Yet Titled, To Be Titled, Untitled, or just nothing at all... and there's an echo of this in Laurie Parsons' empty exposition at the Lorence-Monk Gallery in New York, in 1990. The invitation to the exhibition didn't have anything other than the gallery's address on it, not even the artist's name or the exhibition dates. That sums it all up! And Laurie Parsons continued this afterward with the even more radical gesture of omitting all mention of the exhibition in her biography.

I'm not quite sure how to situate myself in regards to the question of the archive. From the moment things are archived and conserved, it's like they have the right to disappear. That is why there is a relationship to death in the acts of conservation, archiving, and collecting. The archive anticipates oblivion, the collection anticipates disappearance... and thus begins the mourning. The presence in museums of objects that have a sacred value for certain peoples when they are in a certain context raises some serious questions. That's why I like making fake fetish objects, they could take the place of the real objects in the museums... it's

a way of encouraging their restitution! What interests me most in this extremely complex question is the elasticity of culture. Everything is revisited at one point or another: Basquiat drawing on a poster of a Picasso exhibition, the Ivorian Coupé-Décalé musical genre taking its inspiration from American hip-hop, and so on.

It plays on history and its return.

There's no simple answer, but the question is essential. You'd need a whole exhibition on the problematic objects at the Musée du quai Branly for an answer! Leiris is interesting in this regard. *L'Afrique fantôme* is a plea for decolonization and at the same time he goes and steals the object, the *boli*, which creates excitement and a revelation. He doesn't paint himself as glorious or fair. Everywhere he goes, the embarrassment of being a white man sticks to his skin... Personally, I had a powerfully similar experience on Pentecost Island in Vanuatu. I even felt like I lost my gender as a woman, because they would say *white man* when they talked about me.

I wanted to finish by coming back to your relationship to anthropology, and especially to the way you go about extracting forms and recycling codes.

As for the figure described by *L'Artiste en ethnographe* [The Artist as Ethnographer], I don't identify with the ethnographer and his position of scientific authority. What interests me are the problems the ethnographer faces and how he is given a tailored discourse. It's a little like the ethnographer Marcel Appenzell in Perec's *La Vie mode d'emploi*, who is at his wit's end because the people he wants to study run themselves ragged fleeing him. The way anthropology and contemporary art can enter into relationship with one another is

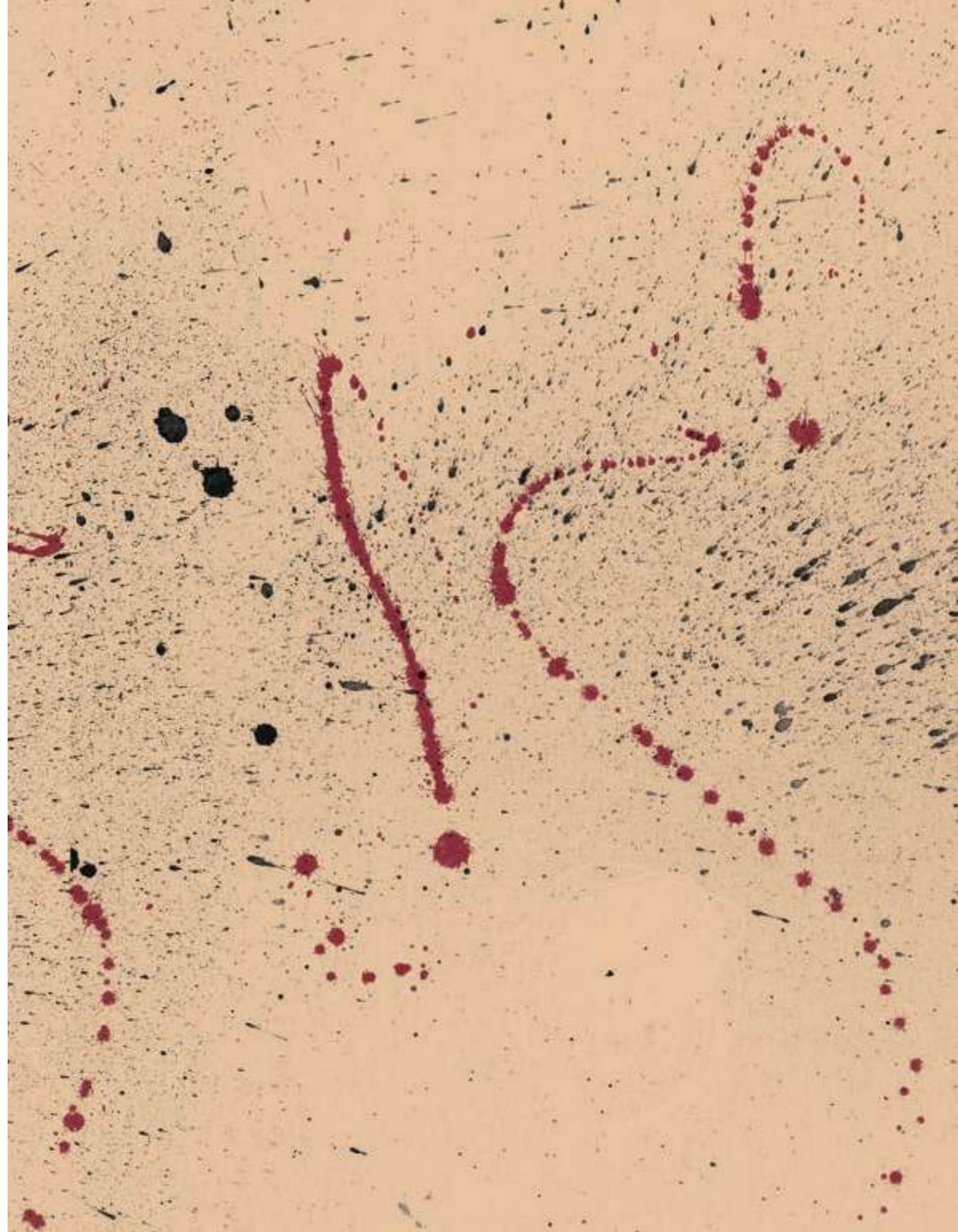
above all through the question of alteration. Anthropology today has taken the notion of impurity deeply to heart, which is something art criticism is overdue in integrating into its relationship to the art object.

Paris, 11 March 2013

Translated from the French by Jacob Bromberg



Marcel Criaule, *Objet Bambara recueilli par la mission à Dyabougou dans une case « Kono » dénommé « cochon de lait »*. Dyabougou (Ségou, Mali, Afrique occidentale), 1931. Dakar-Djibouti mission 1931-1933. Baryta paper print. Print : 12,3 x 15,2 cm / Montage : 22,5 x 29,5 cm. Photographed object: clay mixed with bees' wax, coagulated blood, wood 44 x 59 x 24 cm Musée du quai Branly, Paris. Image Library Inv. PP0031830. Donor: Marcel Criaule. All rights reserved. © 2013 Musée du quai Branly, Photo Marcel Criaule/Scala, Florence.



EST-IL POSSIBLE D'ÊTRE RÉVOLUTIONNAIRE ET D'AIMER LES FLEURS ? *

2012

Vues de l'exposition, kamel mennour, Paris

Exhibition views, kamel mennour, Paris

* IS IT POSSIBLE TO BE A REVOLUTIONARY AND LIKE FLOWERS?





«Robinson Crusô», Daniel Defoe - série «Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs?», 2012

Ikebana : bois flotté, aubépine (*Crataegus*), palmier de Méditerranée (*Chamaerops humilis*), palmier d'arc (*Dyopsis lutescens*), conifère (*Thujaopsis dolabrata variegata*), châtaigner (*Castanea sativa*), marronnier (*Aesculus hippocastanum L.*), papier journa et éléments de construction Leroy Merlin
Dimensions variables













« Le Seigneur des anneaux », John Ronald Reuel Tolkien - série
« Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs ? », 2012

Ikebana mural : gingembre rouge, alpine ou galanga (*Alpinia purpurata*)
Dimensions variables





« L'Entretien infini », Maurice Blanchot - série « Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs ? », 2012

Ikebana : plume du Kansas séchée (*Liatrix spicata*), chou commun (*Brassica oleracea*), pétales de roses jaunes et roses (*Rosa*) et tuyau de machine à laver
Dimensions variables

Ci-contre : « Essai sur l'exotisme », Victor Segalen - série « Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs ? », 2012

Ikebana : renoncule à feuilles d'aconit « Flore Pleno » (*Ranunculus aconitifolius*), tournesol à fleur de chrysanthème (*Helianthus annuus* série *chrysanthemum-flowered*), carthame des teinturiers (*Carthamus tinctorius*), statice « Happy Wings » (*Statice limonium*), coton (*Cossypium herbaceum*), palmier d'arec (*Dyopsis lutescens*), palmier éventail stabilisé (*Livistona chinensis*) et vase en céramique
Dimensions variables

SPINOSA DEL 1988
L'ARTISTA HA
USATO
MATERIE
PRIME
E
TECNICHE
AVANZATE
PER
REALIZZARE
QUESTA
OPERA
ARTISTICA.



LA SPINOSA
È UN
CATTOLICO
E
IL
SUO
NOME
È
MOLTO
SIMBOLICO.



LA SPINOSA
È UN
CATTOLICO
E
IL
SUO
NOME
È
MOLTO
SIMBOLICO.

LA SPINOSA
È UN
CATTOLICO
E
IL
SUO
NOME
È
MOLTO
SIMBOLICO.





« Le Mont analogue, Roman d'aventures alpines, non euclidiennes et symboliquement authentiques », René Daumal - série « Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs ? », 2012

Ikebana : boule azurée ou chardon boule « Veitch's Blue » (*Echinops ritro*), guzmania torch (*Guzmania lingulata* L. Mez), bûches de mousse, plâtre et vases en céramique
Dimensions variables

Page précédente, en haut à gauche : « Apologie des sens », John Cowper Powys - série « Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs ? », 2012

Ikebana : eulalie sinensis « Rotfuchs » (*Miscanthus sinensis* « Rotfuchs »), campanule bleue (*Campanula carpatica*), scabieuse « Two Dwarf » (*Scabiosa Atropurpurea* Double Nain), astilbe superbe de Chine (*Astilbe chinensis taquetii* *superba*) et vase
Dimensions variables

Page précédente, à gauche, au sol : « L'Immoraliste », André Gide - série « Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs ? », 2012

Ikebana : pivoine herbacée « Felix Crousse » (*Paeonia lactiflora*), alche émille (*Alchemilla xanthochlora*) et vase en céramique
Dimensions variables



« Au Cœur des ténèbres », Joseph Conrad - série « Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs ? », 2012

Ikebana : lin de Nouvelle-Zélande (*Phormium tenax*), aspidistre élevé (*Aspidistra eliator* Blume) et veste militaire
Dimensions variables





UNIVERSITY
OF CALIFORNIA, BERKELEY



« The Black Book », Lawrence Durrell - série « Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs ? », 2012

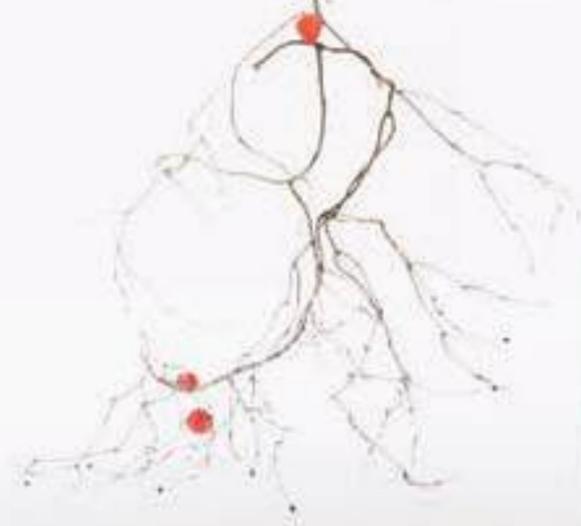
Ikebana : genêt à balais (*Cytisus scoparius*), orchidée papillon (*Orchidaceae phalaenopsis*) et vase en céramique
Dimensions variables

Ci-contre : « Fragments d'un discours amoureux », Roland Barthes - série « Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs ? », 2012

Ikebana : ananas requin (*Ananas bracteatus*), amarante crête-de-coq (*Celosia argentea*), tendeur de vélo et vase en céramique
Dimensions variables

Page précédente, à gauche : « L'Adieu au voyage », Vincent Debaene - série « Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs ? », 2012

Ikebana : haricot géant de Madagascar (*Phaseolus vulgaris L.*) et fleur d'artichaut (*Cynara scolymus L.*)
Dimensions variables





«Contes», Charles Perrault - série «Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs?», 2012

Ikebana : langue de belle-mère (*Sansevieria trifasciata*) et vase en céramique
Dimensions variables



«Épingle de femme sous le bonnet viril», recueil écrit au XVII^e siècle, auteur anonyme, traduit du chinois par André Levy - série «Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs?», 2012

Ikebana : herbe aux écouvillons orientale « Tall Tails » (*Pennisetum*) et vases en céramique
Dimensions variables

Page précédente, au centre : «Journal : Comment rendre le monde meilleur (on ne fait qu'aggraver les choses)», John Cage - série «Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs?», 2012

Ikebana : endive rouge (*Endivia*), freesias (*Freesia*) et kenzan
Dimensions variables

Collection SAM Art Projects

«Un Barrage contre le Pacifique», Marguerite Duras - série «Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs?», 2012

Ikebana : buddleia de David (*Buddleja davidii*), bambou (*Phyllostachys aurea*), lanterne japonaise (*Physalis alkekengi*), orchidée papillon (*Orchidaceae phalaenopsis*) et chaînes
Dimensions variables





«Magellan», *Stephan Zweig* - série «Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs?», 2012

Ikebana : cycas du Japon (*Cycas revoluta*) et vase en céramique
Dimensions variables



«Salammbô», *Gustave Flaubert* - série «Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs?», 2012

Ikebana : hortensia bleu (*Hydrangea hortensis*), palmier de Méditerranée (*Chamaerops humilis*) et vase en céramique
Dimensions variables

Page précédente, à gauche : «Ma mère», *Georges Bataille* - série «Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs?», 2012

Ikebana : datura officinal (*Datura stramonium L.*), agapanthe «Black Pantha» (*Agapanthus*) et vase en céramique peint
Dimensions variables

Page précédente, au centre : «L'heure de s'enivrer : L'univers a-t-il un sens?», *Hubert Reeves* - série «Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs?», 2012

Ikebana : ail d'ornement teinté (*Allium schubertii*), citron quatre saisons (*Citrus limon eureka*) et chêne vert «Holly Oak» (*Quercus ilex*)
Dimensions variables

Collection du Fonds régional d'art contemporain Ile-de-France



«Le Léninisme sous Lénine, la conquête du pouvoir», Marcel Liebman - série «Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs?», 2012

Ikebana : laitue (*Lactuca sativa* L.), palmier fontaine (*Livistona chinensis*), pandanus (*Pandanus amaryllifolius*), camomille vraie (*Matricaria recutita*), eucalyptus (*Eucalyptus regnans*), palmier de Chine (*Trachycarpus fortunei* (Hook) Wendl), panic érigé (*Panicum virgatum*), saule pleureur (*Salix babylonica* L.), bâche plastique peinte et sauts en plastique
Dimensions variables

«La Vie agitée des eaux dormantes», Georges Barbarin - série «Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs?», 2012

Ikebana : roseau commun (*Phragmites australis* (Cav) Trinex Steud) et vase en céramique
Dimensions variables

«L'Arachnée», Fernand Deligny - série «Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs?», 2012

Ikebana : molinie élevée (*Molinia caerulea*), cœur de banksia (*Banksia baxteri*) et vase en céramique
Dimensions variables



Au centre : « L'Enracinement », Simone Weil - série « Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs ? », 2012

Ci-contre : « Machine molle », William Burroughs - série « Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs ? », 2012

Ikebana : citronnier gelé déraciné (*Citrus limon* Burm), « Purple Stick » ou canne à sucre (*Saccharum officinarum*) et vase en céramique peint
Dimensions variables

Ikebana : amarante queue-de-renard fraîche (*Amaranthus caudatus*), amarante queue-de-renard stabilisée (*Amaranthus caudatus*), dahlia « Wine & Roses », dahlia « Phil Ledgard » (*Dahlia excelsa*) et vase en céramique
Dimensions variables



Ci-dessus, à gauche : « *Travailler fatigüe* », Cesare Pavese - série « *Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs ?* », 2012

Ikebana : marronnier d'Inde (*Aesculus hippocastanum*), millet des oiseaux (*Setaria italica*) et vase en céramique
Dimensions variables

Ci-contre : « *Traité sur l'origine des langues* », Johann Gottfried Herder - série « *Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs ?* », 2012

Ikebana : scolopendre (*Phyllitis scolopendrium* - anciennement *Asplenium scolopendrium*) et vases en céramique
Dimensions variables



ÉGYPPTOMANIA 2009

Vues de l'exposition, kamel mennour, Paris

Exhibition views, kamel mennour, Paris





Hauts-reliefs, 2009

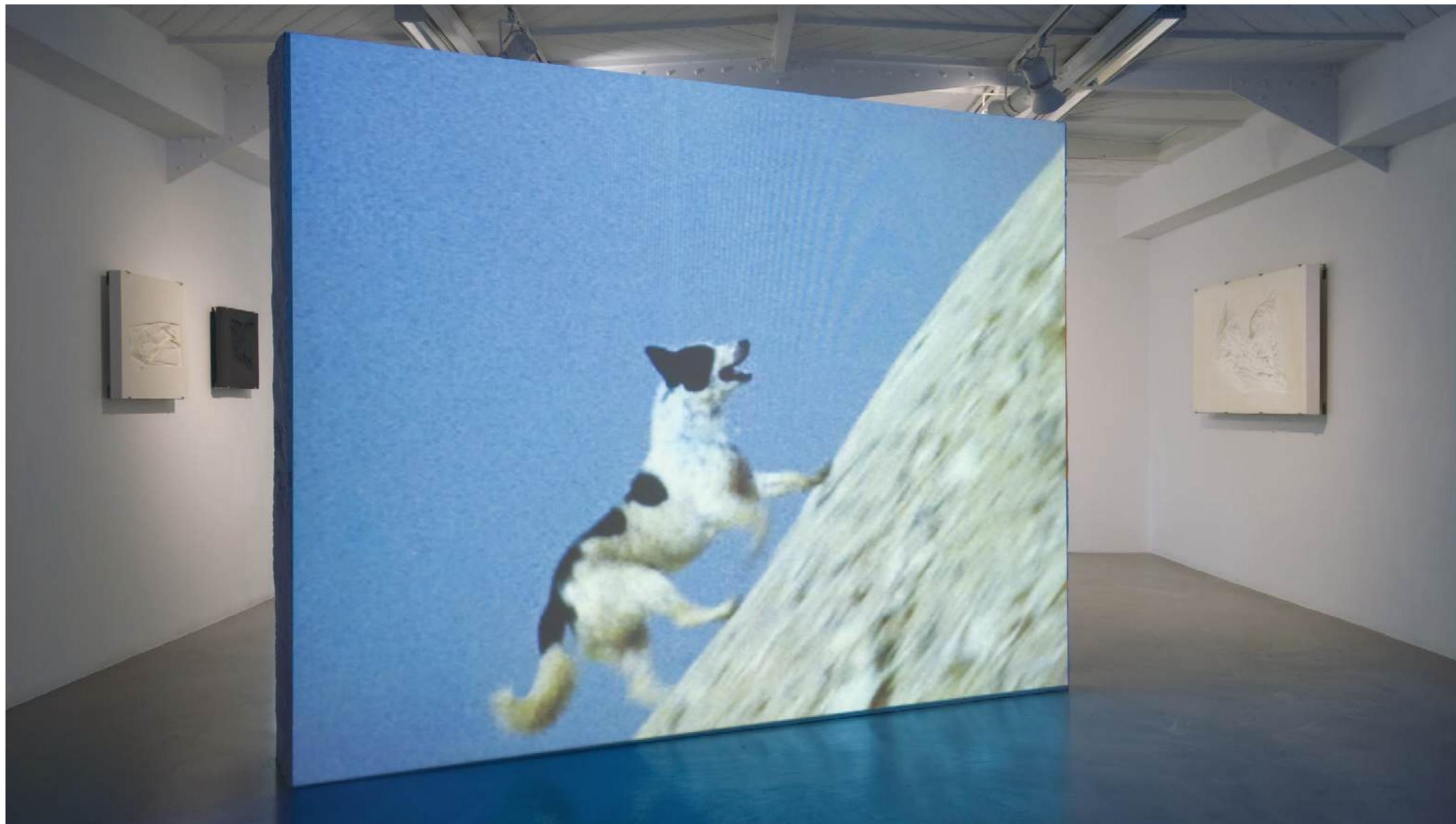
Moulages en grès et en plâtre de sacs plastiques récupérés
sur le site de Saqqarah au sud du Caire, Égypte
Dimensions variables











Cynopolis, 2007-2009

Vidéo
Film super 8 et DVDCAM
10 min

Collection Centre national des arts plastiques, ministère de la
Culture et de la Communication, Paris



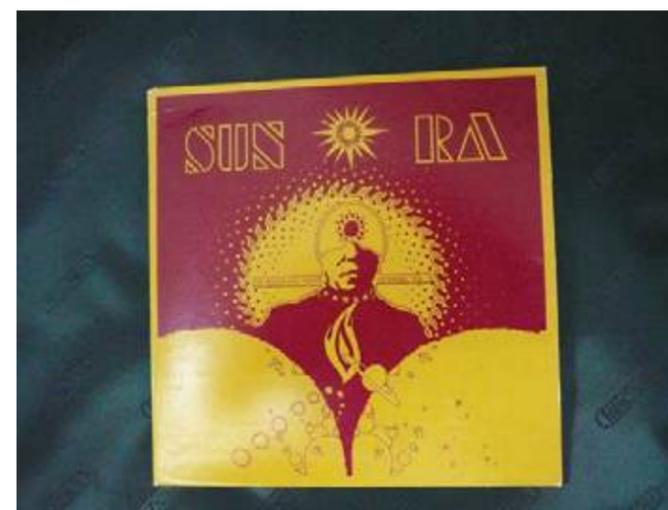


Tevau, 2009

Lance incendie, bois, corde et métal
120 x 150 x 50 cm

Collection François Pinault Foundation





Égyptomania, 2009

Diaporama (DVD) sur moniteur posé sur socle
20 min (en boucle)



Le Revers de la médaille, 2009

Gravures anciennes et pièces de monnaies
Dimensions variables



Sans titre, Rupture de la digue du Nil - série «Le Revers de la médaille», 2009

Gravure ancienne et pièces de monnaies
56,7 x 40,4 cm



Sans titre, Mamelucs - série « Le Revers de la médaille », 2009

Gravure ancienne et pièces de monnaies
26,8 x 17,7 cm

Ci-contre : Sans titre, Soutt - série « Le Revers de la médaille », 2009

Gravure ancienne et pièces de monnaies
29,7 x 21,3 cm

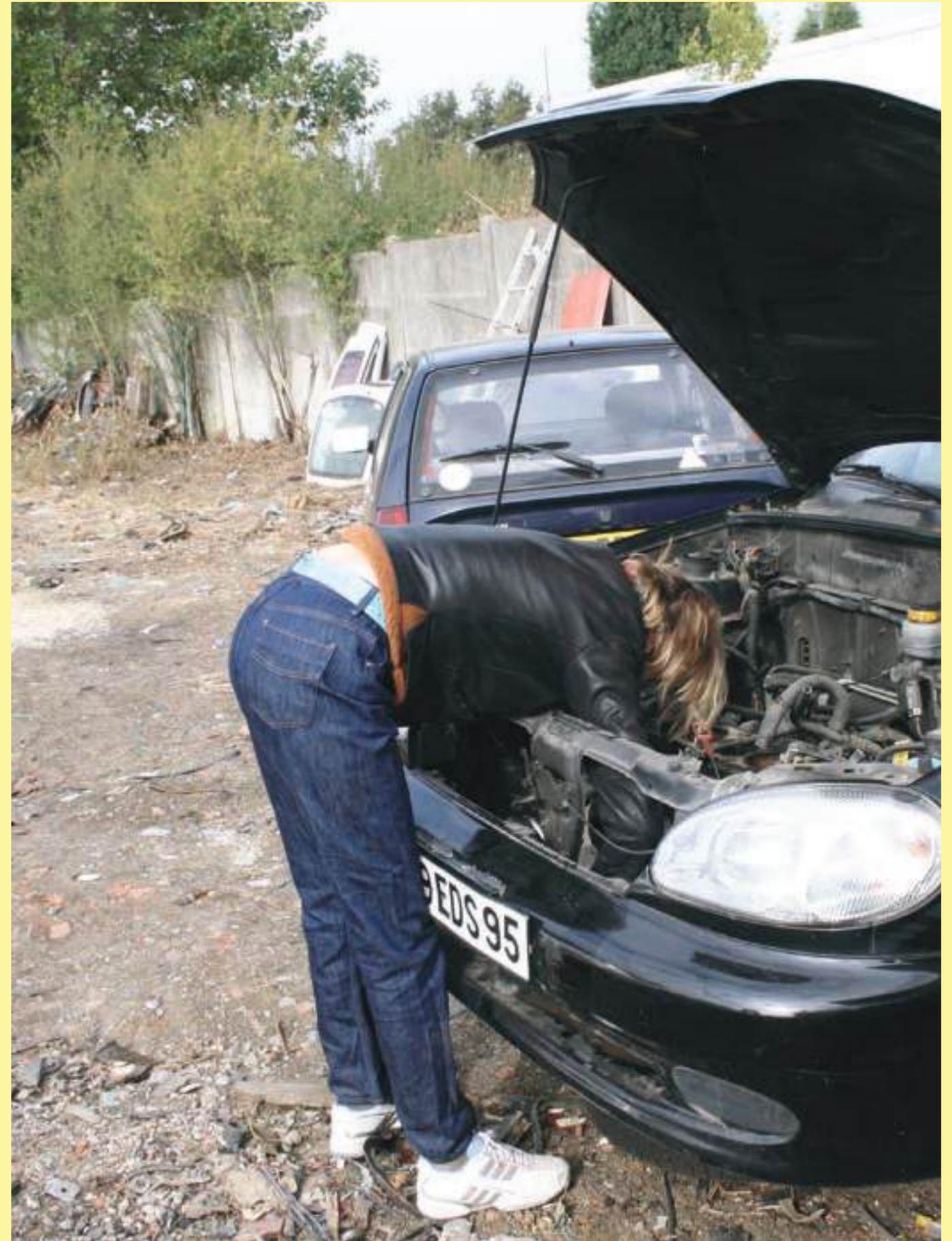


RÉVOLTE DU CAIRE.
1879-1880.





ŒUVRES
2013-2005

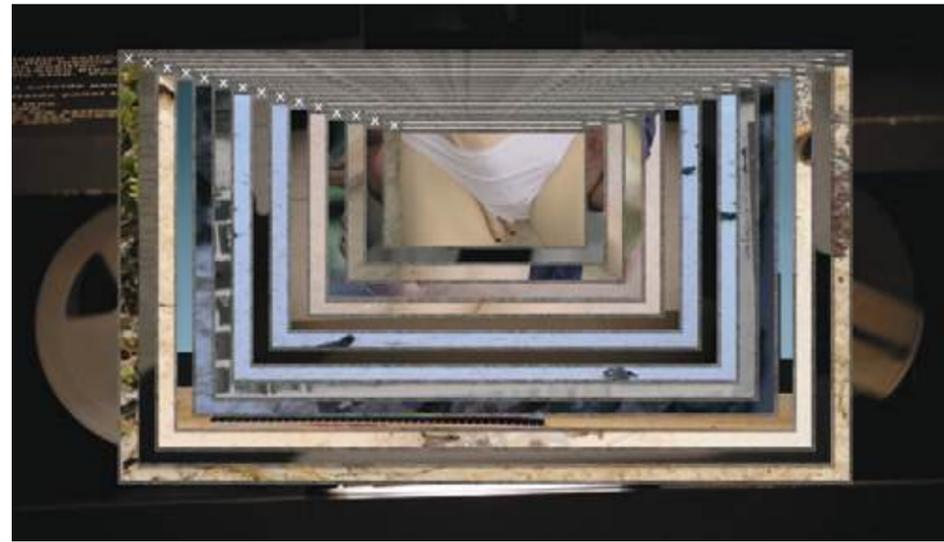




Grosse Fatigue, 2013

Vidéo couleur
13 min
Musique originale de Joakim
Producteur : kamel mennour, Paris ; avec le soutien du Fonds de
dotation Famille Moulin, Paris
Production : Silex Films
Projet développé dans le cadre du Smithsonian Artist Research
Fellowship Program, Washington, DC.

Remerciements particuliers aux Smithsonian Archives of American
Art, Smithsonian National Museum of Natural History, Smithsonian
National Air and Space Museum







Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs?, 2012

Installation : fleurs, plantes, objets et vases en céramique
Dimensions variables

Vue de l'exposition « Intense Proximité », La Triennale d'art
contemporain, Palais de Tokyo, Paris, 2012



«L'Afrique fantôme», Michel Leiris - série «Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs?», 2012

Ikebana : lavann wouj (*Alpinia purpurata*), marguerite d'Afrique (*Gerbera jamesonii*) et vase en céramique
Dimensions variables

Vues de l'exposition «Intense Proximité», La Triennale d'art contemporain, Palais de Tokyo, Paris, 2012

Ci-contre : «La Terre Australe Connue», Gabriel de Foigny - série «Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs?», 2012

Ikebana : marguerite du Transvaal (*Gerbera Jamesonii*), vase et cartonage
Dimensions variables

Collection du Fonds régional d'art contemporain Ile-de-France



«Les Armes miraculeuses», Aimé Césaire - série «Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs?», 2012

Ikebana : palmier rônier (*Borassus flabellifer* L.), rose de porcelaine (*Étilingera elatior*) et vase en céramique
Dimensions variables

Ci-contre : *Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs?*, 2012

Installation : fleurs, plantes, objets et vases en céramique
Dimensions variables



Vues de l'exposition «Inventer le monde : l'artiste citoyen», Biennale Benin 2012, Centre Kora, Cotonou, 2012



LES FLAMBEURS D'HOMMES

MARCEL GRIAULE

« Je ne connais pas cette fortune, dit-il. »

- Fagots + tourteaux +
- Croton + trois doigts +, Crotalaria
- Stalcke, sans nom

« Les Flambeurs d'hommes », Marcel Griaule - série « Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs ? », 2012

Ikebana : fagots « tourteaux », croton « trois doigts » (*Croton tiglium*) et statice (*Statice sinuata*)
Dimensions variables

Vues de l'exposition « Inventer le monde : l'artiste citoyen », Biennale Benin 2012, Centre Kora, Cotonou, 2012

Ci-contre, à l'arrière-plan : « Au piprite chantant », Jean Métellus - série « Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs ? », 2012

Ikebana : oiseau du paradis (*Strelitzia reginae*), faux philodendron (*Monstera deliciosa*), fausse lavande aspic (*Lavandula latifolia*), faux allium et vase
Dimensions variables

« Tristes tropiques » - série « Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs ? », Claude Lévi-Strauss, 2012

Ikebana : tilleul (*Tilia platyphyllos Scop.*), cocotier nucifera (*Cocos nucifera*), bambou tuteur (*Phyllostachys aureosulcata*), petit tendeur de vélo, ficelle, sac plastique et porte-bagages
Dimensions variables





À gauche : « Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes », Jean-Jacques Rousseau - série « Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs ? », 2012

À droite : « Discours sur le Colonialisme », Aimé Césaire - série « Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs ? », 2012

Ci-contre : « Le Jeu de l'envers », Antonio Tabucchi - série « Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs ? », 2012

Ikebana : fleur de cire de Geraldton (*Chamelaucium uncinatum*) et sticker Air France
Dimensions variables

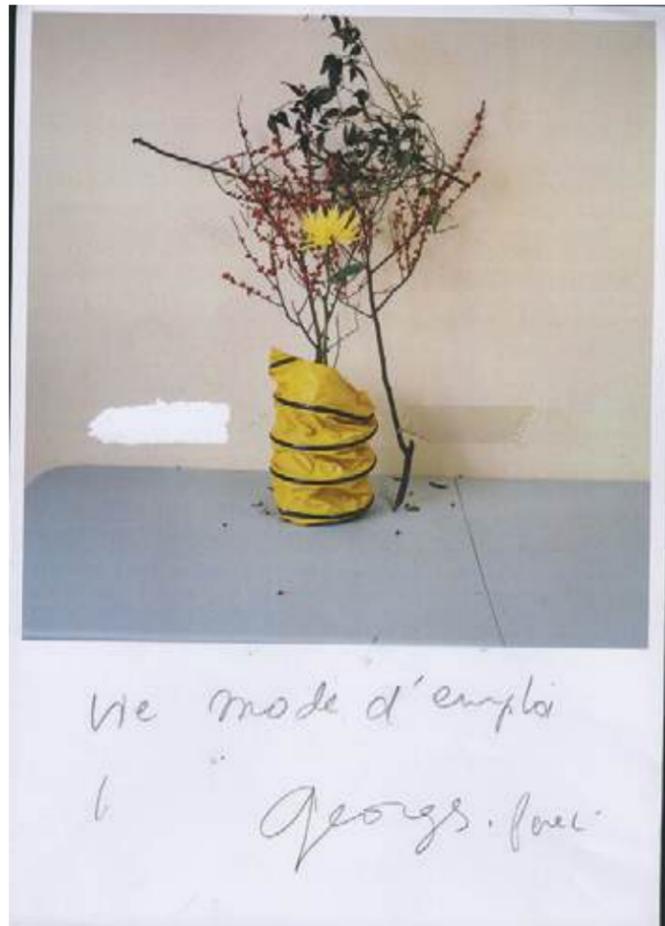
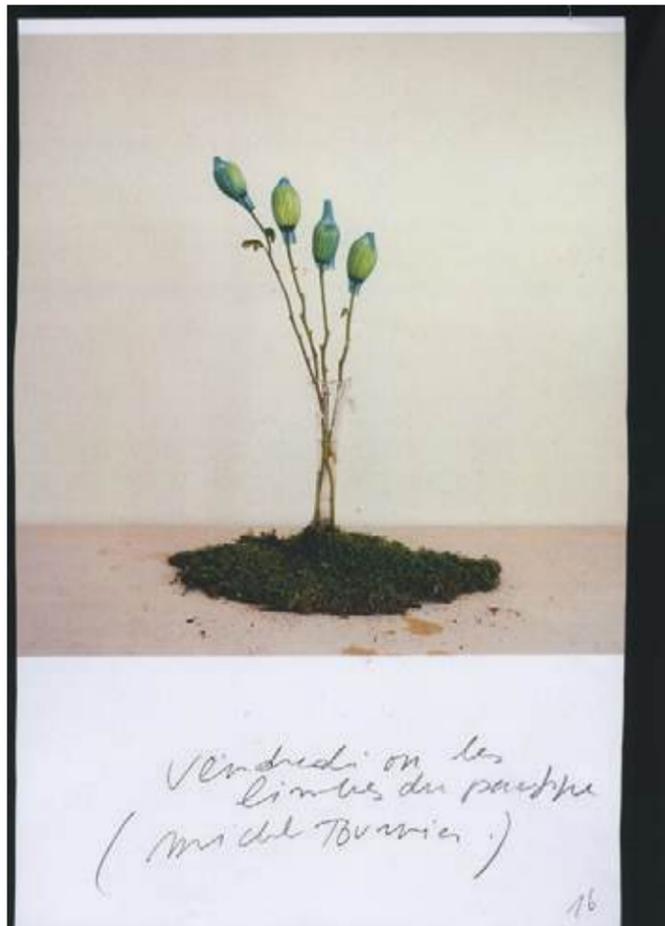
Ikebana : banane (*Musa paradisiaca*), lys africain (*Agapanthus praecox*), tulipe réversée (*Tulipa retroflexa*), palmier armé (*Palma armata*) et vase en céramique
Dimensions variables

Ikebana : morelle mammée (*Solanum mammosum*), rose en bouton sèche (*Rosa*), « buttonbush » (*Berzella lanuginosa*), « coffee bush » (*Brunia albiflora*), melon jaune (*Cucumis melo*) et saut en plastique
Dimensions variables

Vues de l'exposition « Inventer le monde : l'artiste citoyen », Biennale Benin 2012, Centre Kora, Cotonou, 2012







De gauche à droite :
Projet pour « Vendredi ou les Limbes du Pacifique », Michel Tournier, 2012
Projet pour « La Vie mode d'emploi », Georges Perec, 2012
Projet pour « The Golden Notebook », Doris Lessing, 2012

Collages préparatoires aux ikebana
42 x 29,7 cm

Ci-après, à gauche : Projet pour « Les Amours », Pierre de Ronsard, 2012
À droite : Projet pour « L'Afrique fantôme », Michel Leiris, 2012

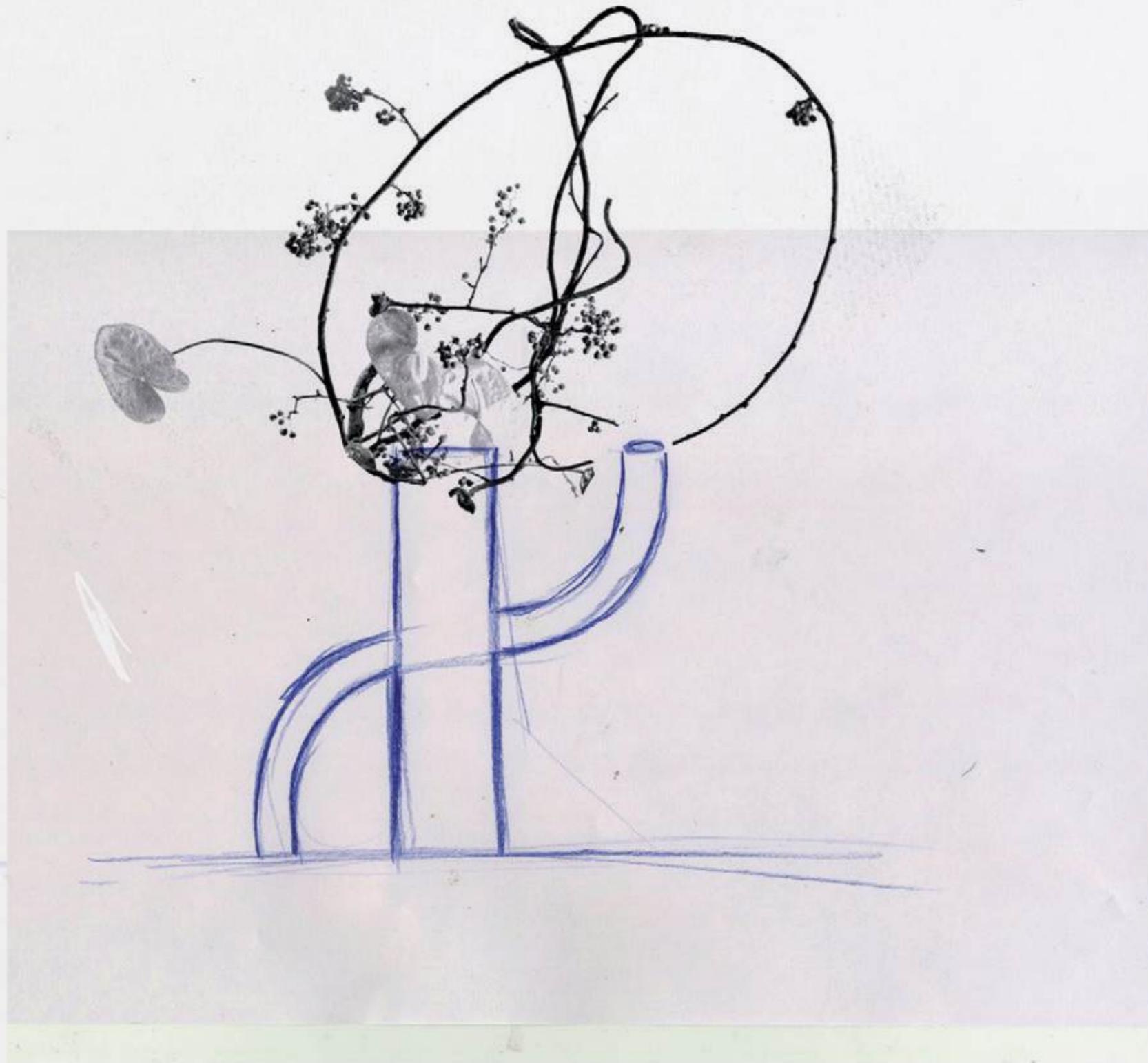
Collages préparatoires aux ikebana
42 x 29,7 cm



By
arnous

(5)







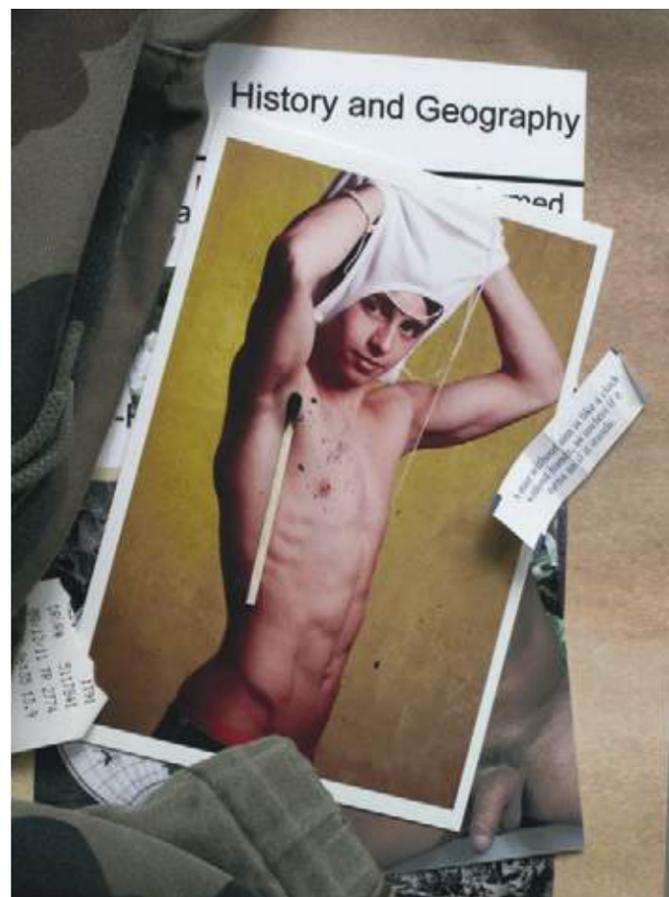
Couteau « appaloosa » et dessin - série « Collection préhistorique », 2009

Photographie couleur
30 x 40 cm



Femme allongée et dents de requin - série « Collection préhistorique », 2009

Photographie couleur
30 x 40 cm



De gauche à droite :
Jeune Homme au débardeur, message Chinois et allumette,
Femme fatale et collection de silex de Philippe Dagen,
Jeune homme nu près d'un court de tennis et dessin découpé,
Femme en position de danseuse et cendre,
série « Collection préhistorique », 2009

Photographies couleur
40 x 30 cm chq

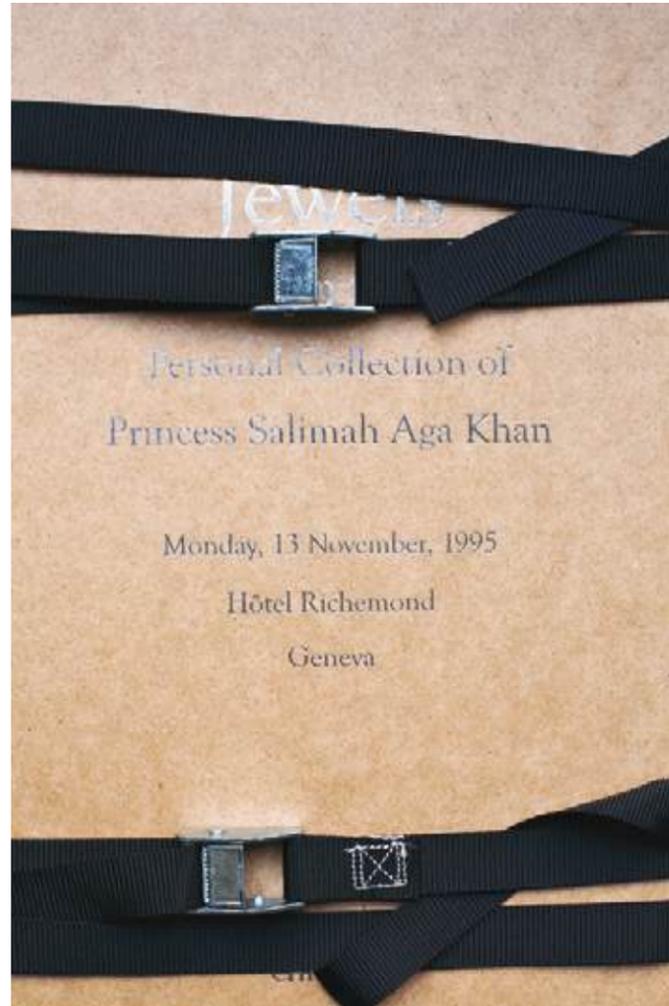


Jewels from the Personal Collection of Princess Salimah Aga Khan, 2011-2012

Fleurs et plantes séchées et pressées, rassemblées sur les fac-similés d'un catalogue de vente aux enchères publié par Christie's
135 planches
27,5 x 43 cm chq
Édition et production de Rosascape

Vues de l'exposition «Jewels from the Personal Collection of Princess Salimah Aga Khan», Rosascape, Paris, 2012





247 AN IMPORTANT CABOCHON RUBY AND DIAMOND FRINGE NECKLACE, BY VAN CLEEF & ARPELS

Designed as a graduated cabochon ruby and circular-cut diamond cluster band with pear-shaped cabochon ruby and circular-cut diamond spacers suspending a fringe of similar design, mounted in 18K gold, 41.0 carats. (frontal section detachable to be worn as a brooch, back section detachable to convert into a brooch), in a suede pouch, with French assay marks

Signed VC for Van Cleef & Arpels, nos. 11050 CS and 10937 CS

\$180 000-220 000 SFr.210 000-260 000

247

192

256 A MAGNIFICENT SINGLE-STONE FANCY DEEP BLUE DIAMOND RING, BY BOUCHERON

Set with an oval-cut fancy deep blue diamond weighing 4.37 carats in a baguette-cut diamond half-hoop surround, mounted in platinum and 18K gold, size 6, with French assay marks

Signed by Boucheron

With certificate 8593487 dated 17/8/1995 from the Gemological Institute of America stating that the diamond is fancy deep blue, natural colour, VVS2 clarity, accompanied by a copy of the working diagram stating that the stone is essentially flawless

\$1 200 000-1 500 000 SFr.1 450 000-1 800 000

192

A PAIR of earrings designed by Bulgari, featuring a detachable cabochon pink tourmaline to the wide 18K gold band, accented by three cabochon ruby, sapphire and emerald collets which make for the tourmaline, with French assay marks

GEM

set with a detachable cabochon pink tourmaline to the wide 18K gold band, accented by three cabochon ruby, sapphire and emerald collets which make for the tourmaline, with French assay marks

Pointy

3 500

N ENA

en gold

anel

G. P.

500

192



La Peinture contemporaine, 2012

Livre ancien et cartes postales, socle blanc
Livre : 39 x 29,5 x 4,5 cm / socle : 110 x 35 x 35 cm

Pour retrouver la présence d'Amédée de La Patellière, il faut aller à Vaugreouse. Car ce petit village qui, derrière un nom de roman, cache quelques fermes en bordure de Beauce est encore plein de lui : une habitation rurale, un jardin de curé, un atelier et, par-dessus tout, le pieux souvenir d'une femme et d'un neveu qui prolongent sa vie jusqu'à nous.

Amédée de La Patellière, mort en 1932, à l'âge de quarante-deux ans, aimait cette maison parce qu'elle était plantée dans la terre paysanne. Né à Bois-Benoît, dans la Loire-Atlantique, d'une famille aristocratique de sept enfants, il avait grandi très près de la nature, dans une atmosphère patriarcale à la fois rurale et raffinée ; on y cultivait la terre, on y collectionnait les belles choses, on y faisait le pain. C'est de là que lui vint sa passion pour le décor campagnard et pour l'objet rustique.

Il fit ses classes à Nantes et à Vannes et se destina successivement à l'École navale et au barreau, bien qu'à toutes autres études il préférât le dessin, ainsi qu'en témoignent ses cahiers couverts de croquis. En fin de compte, la vocation de peintre qui couvait en lui l'emporta. À dix-huit ans il partit pour Paris en compagnie de son frère, le peintre Gabriel, et se fit admettre à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts. Il accompagna son frère dans les ateliers de travail. Mais, que dans les études, il se sentait sûr, il se sentait pensif, au-dessus de la vie. Dans le chaos de la ville, il cherchait l'effacement de la nature et de la vie.

« L'âme de la nature... »
Sur la nature, il vint si souvent. Amédée de La Patellière, ses déceptions, son écriture, son manque de foi de son temps, pas Dieu, à la peinture.

« L'art au moment de sa forme définitive, lorsqu'il est accompli, que la peinture contemporaine la boue... »

L'art est un travail. « Pour deux tentatives extérieures forcées... »

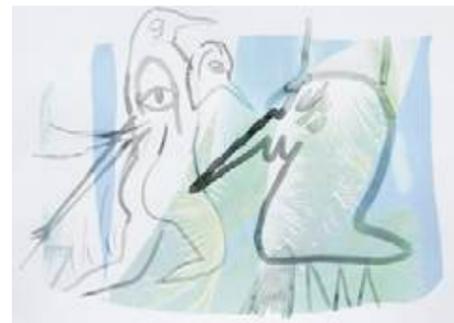
« La nature est née à l'époque de la civilisation... »

Après la démobilisation, il retourna chez Julian. Mais, alors que grondait la révolution artistique et que s'affrontaient des théories issues de l'imagination, il refusait de s'intégrer à ce qu'il appelait « ce siècle de commerce et de jonglerie » et disait, en parlant du Cubisme : « L'art littéraire est une des plus grandes erreurs de notre temps. » Il s'isola donc bientôt du monde, dans un atelier de la rue Visconti qu'il ne quittait que pour voyager en Bretagne et dans la vallée de Chevreuse à la recherche de motifs très simples, les seuls qui lui permettent de se rapprocher de la Vérité. La paysannerie l'attirait ; et on l'a souvent comparé à Le Nain ou à Millet, bien qu'il affirmât plus de rudesse ou d'apparente grossièreté. Son souci dominant, presque exclusif, était alors — à l'instar de Rembrandt — de rythmer les ombres et les lumières. De ses cartons conservés à Vaugreouse on a religieusement extrait, pour nous,

Amédée de La Patellière

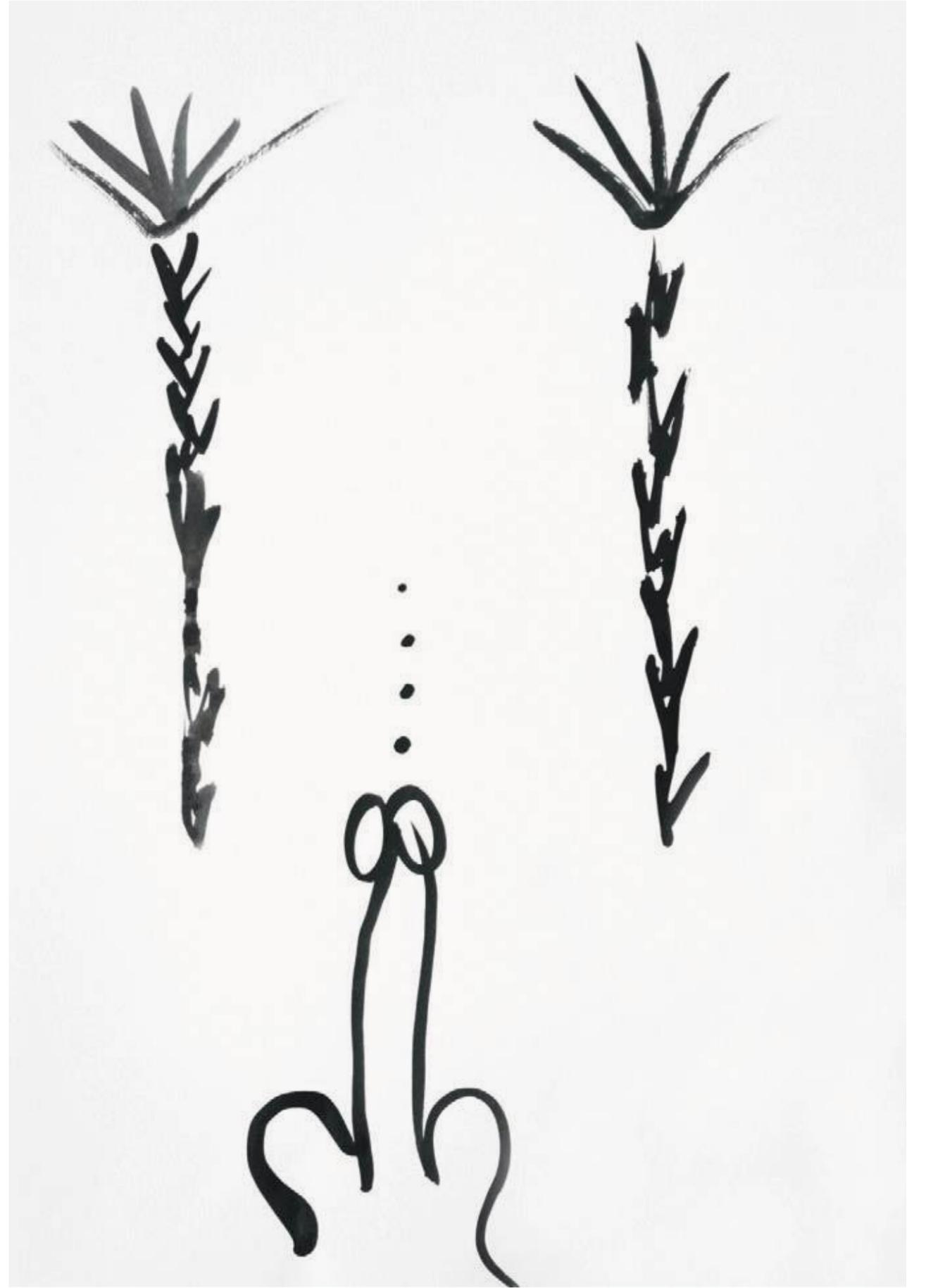
AMÉDÉE DE LA PATELLIÈRE

85

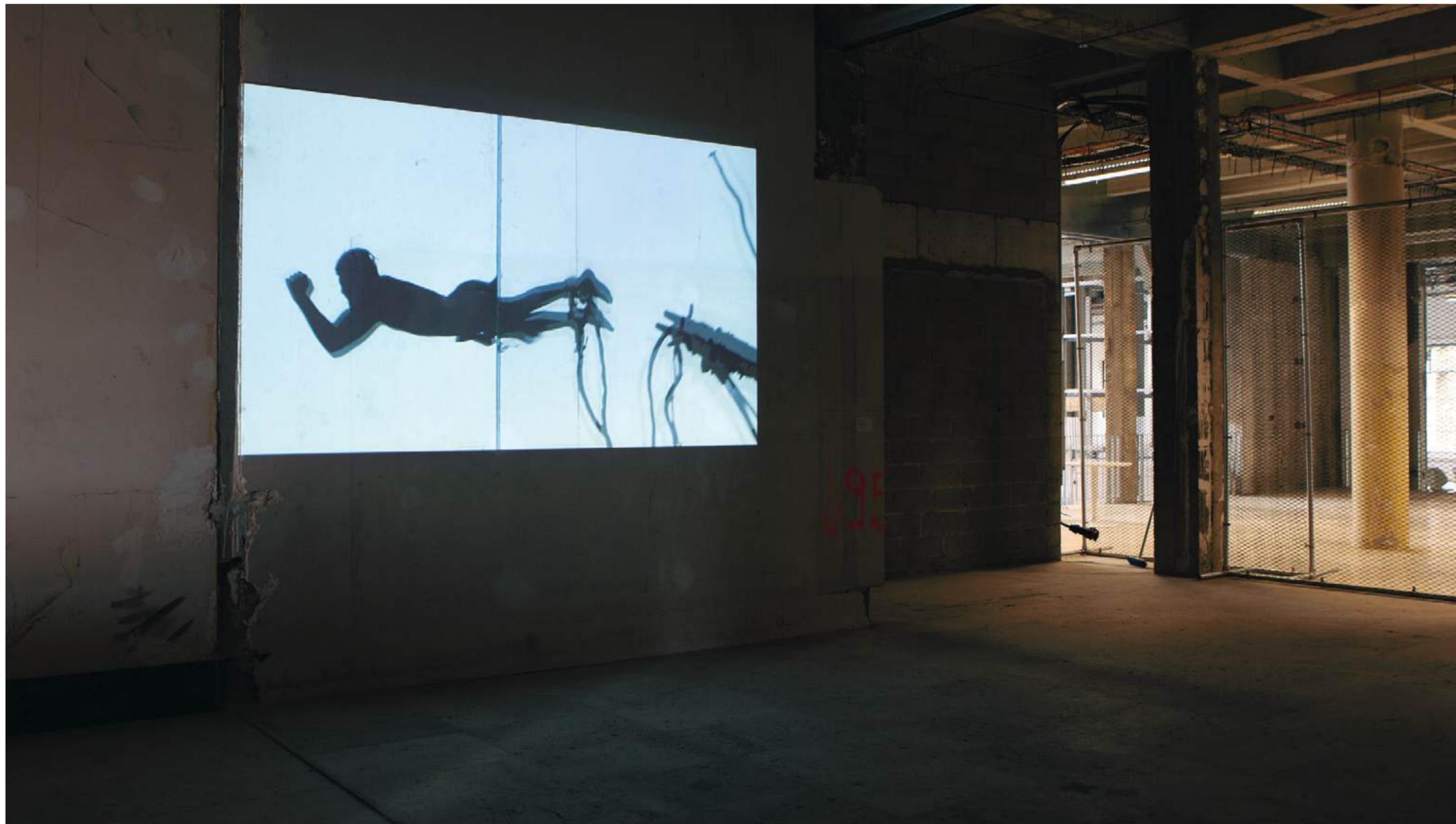












Coupé/Décalé, 2010

Vidéo
3 min 54 s

Vue de l'exposition « Intense Proximité », La Triennale d'art
contemporain, Palais de Tokyo, Paris, 2012





Le Balafre, 2012

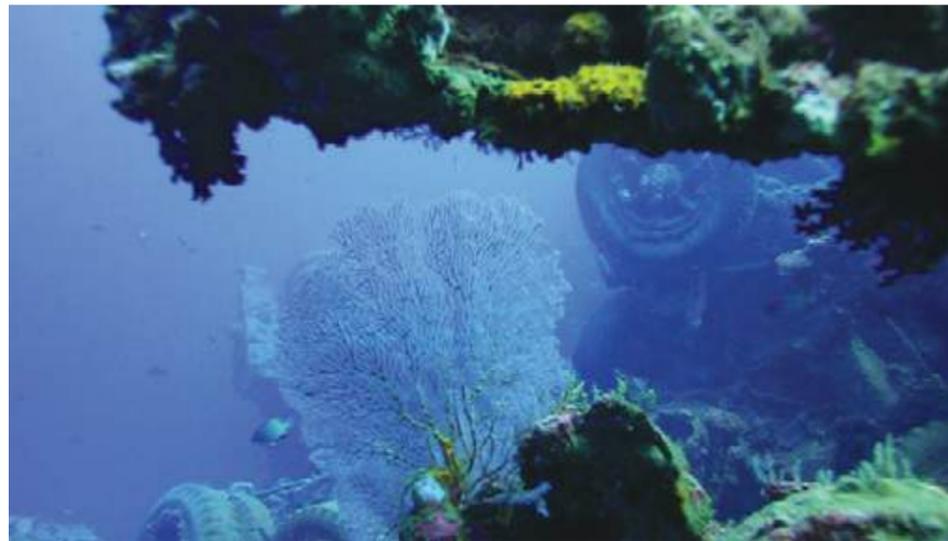
Bronze
27 x 11 x 11 cm

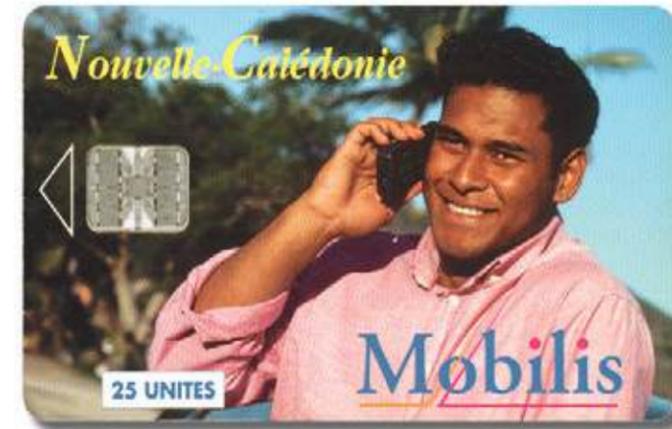
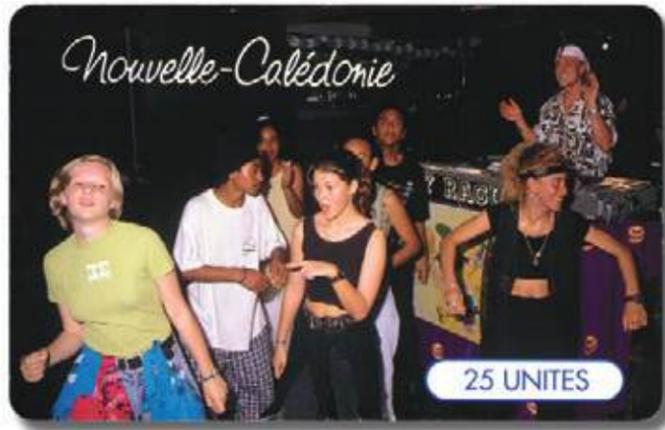


Million Dollar Point, 2011

Vidéo
5 min 35 s

Vue de l'exposition «How to Live Together?», Slought Foundation,
Philadelphie, 2013



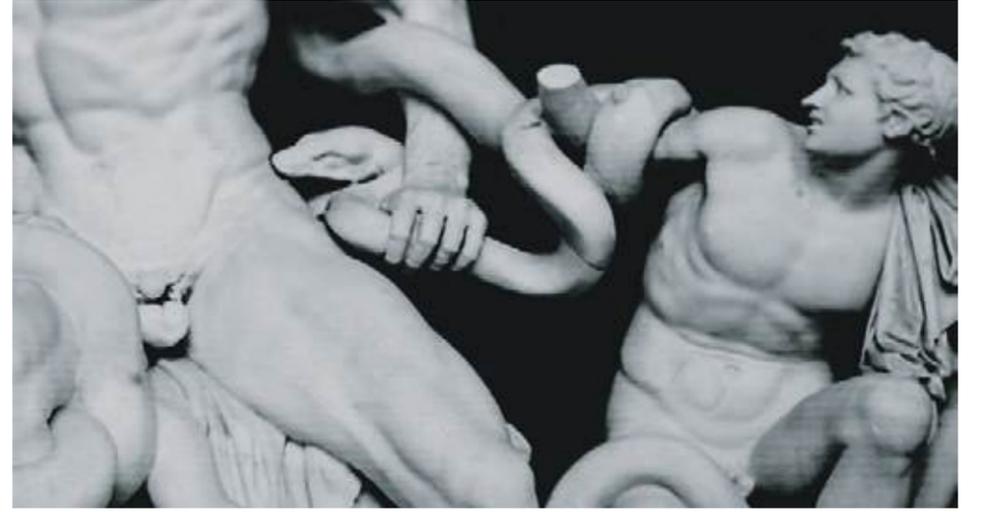




Le Songe de Poliphile / The Strife of Love in a Dream, 2011

Vidéo
11 min 40 s
Production : Maharaja Films ; avec le soutien du Centre
Pompidou, Musée national d'art moderne, Centre national des
arts plastiques et de la Mairie de Paris - Département de l'Art
dans la ville

Collection Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle





Faciathérapie (Mina Hebbaz) - série « Sculptures massées », 2011 Bronze
71 x 37 x 7 cm



Shiatsu (Li Min Khun) - série « Sculptures massées », 2011 Bronze
64 x 39 x 2,5 cm



Faciathérapie (Mina Hebbaz) - série « Sculptures massées », 2011 Bronze
77 x 43 x 8 cm



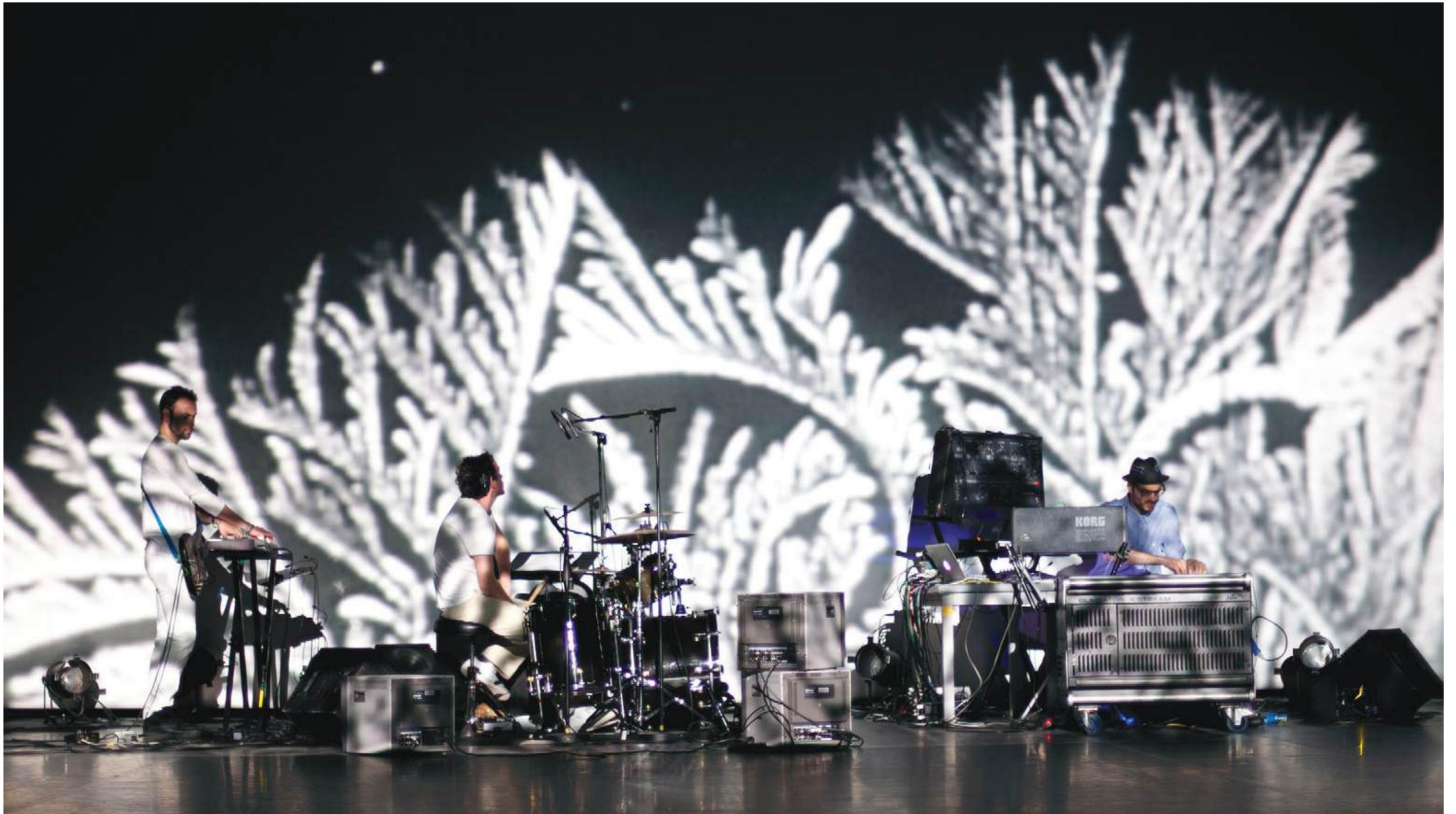
Faciathérapie (Mina Hebbaz) - série « Sculptures massées », 2011 Bronze
73 x 38 x 11 cm



Faciathérapie (Mina Hebbaz) - série « Sculptures massées », 2011 Bronze
74 x 36 x 7 cm



Reflexologie plantaire (Li Min Khun) - série « Sculptures massées », 2011 Bronze
19 x 8 x 7 cm



Camille Henrot et Joakim : *Psychopompe*, 2011

Performance vidéo et musicale
50 min

Vue de la performance, Centre Pompidou, Mnam/Cci, Paris, 2011
© Camille Henrot et Joakim

It is with considerable difficulty that I remember
the original area of my being.





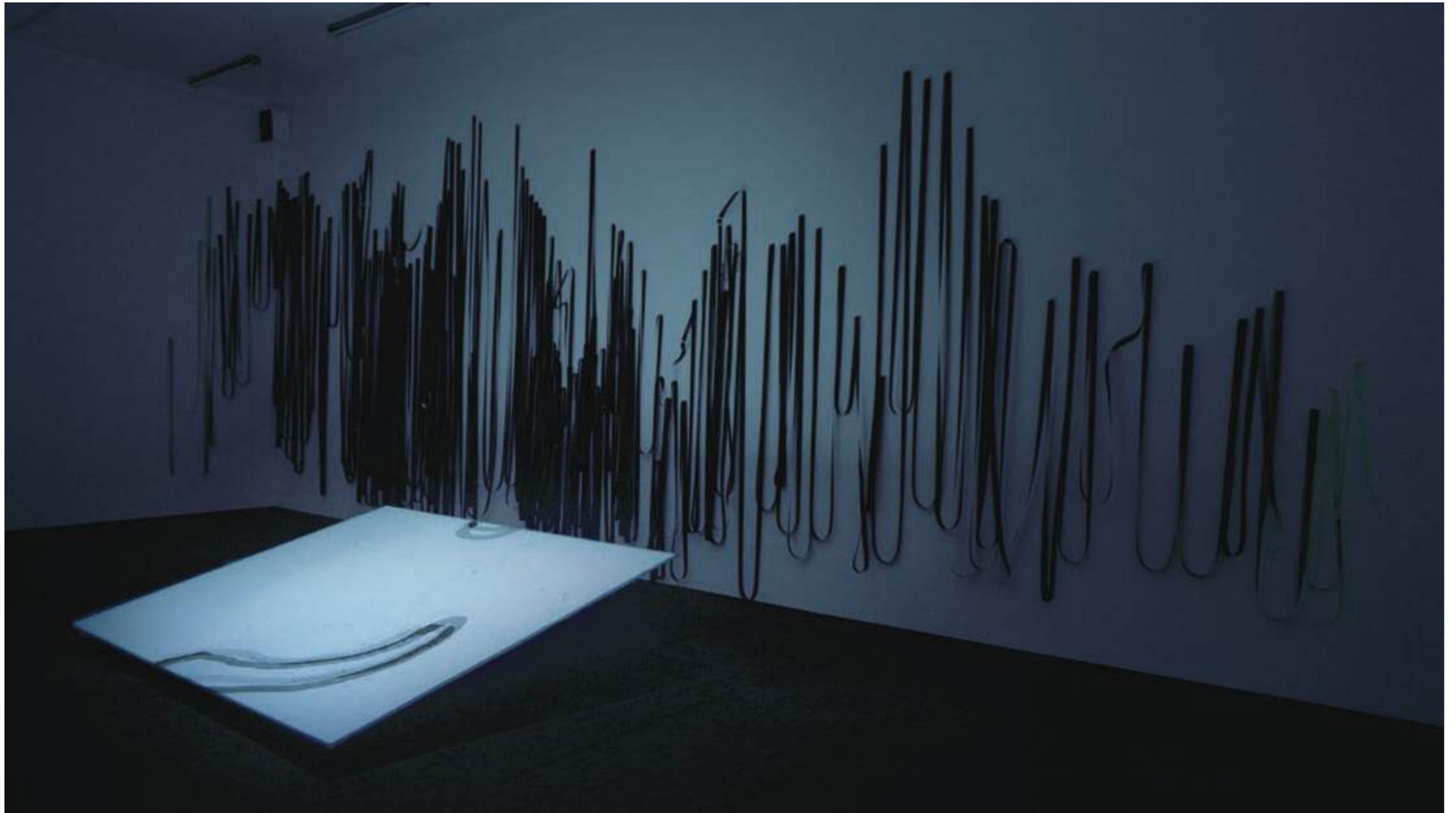
Le Pendu, 2010

Collage
31 x 48 cm

Ci-contre : Prayer's Hands, 2010

Acier tôle noire et baudrier
202 x 90 x 50 cm





The Minimum Of Life, 2006

Installation : vidéo-projection sur table inclinée
260 x 195 cm ; hauteur 50 cm x 10 cm ; 1220 m de film 35 mm,
haut-parleurs
26 min 37 s
Musique originale de Joakim
Scénographie d'Alexis Bertrand

Vue de l'exposition « Version animée », Centre pour l'image
contemporaine, Genève
Collection Centre national des arts plastiques, ministère de la
Culture et de la Communication, Paris





Objets augmentés, 2010

Installation : 40 objets trouvés, enduits de terre et de goudron
Dimensions variables

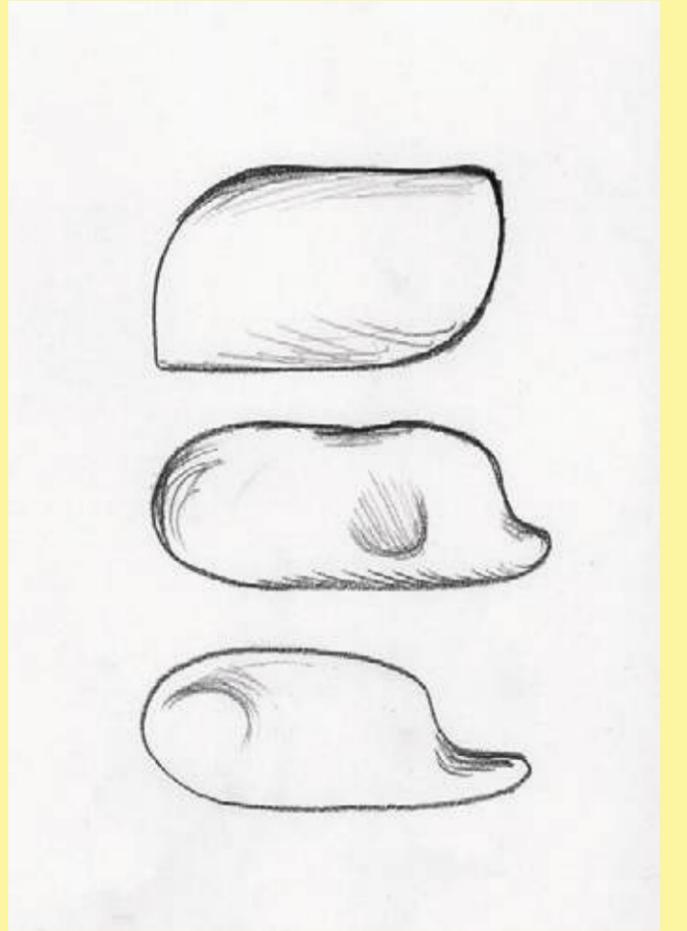
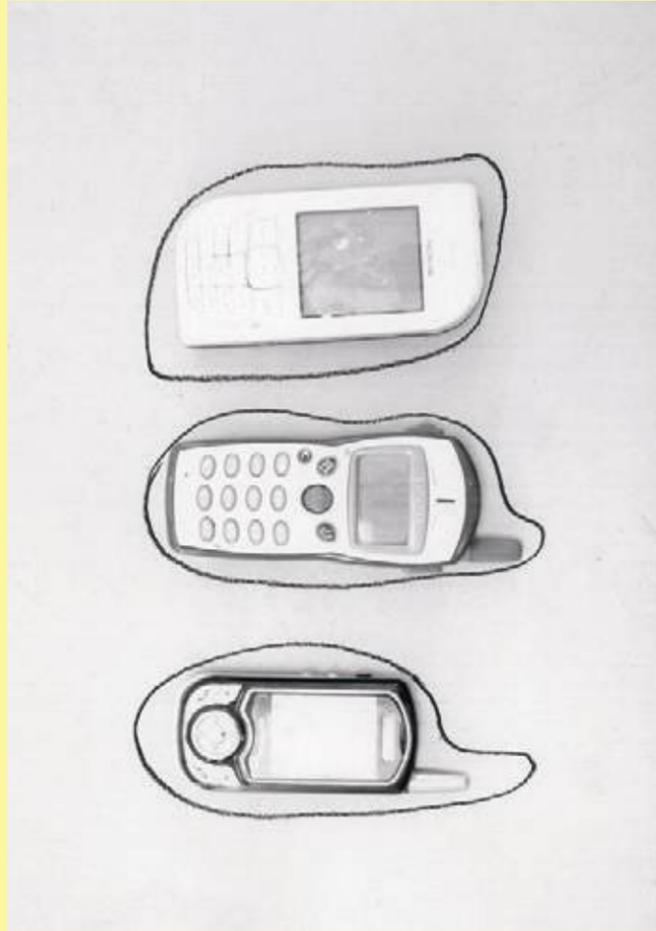
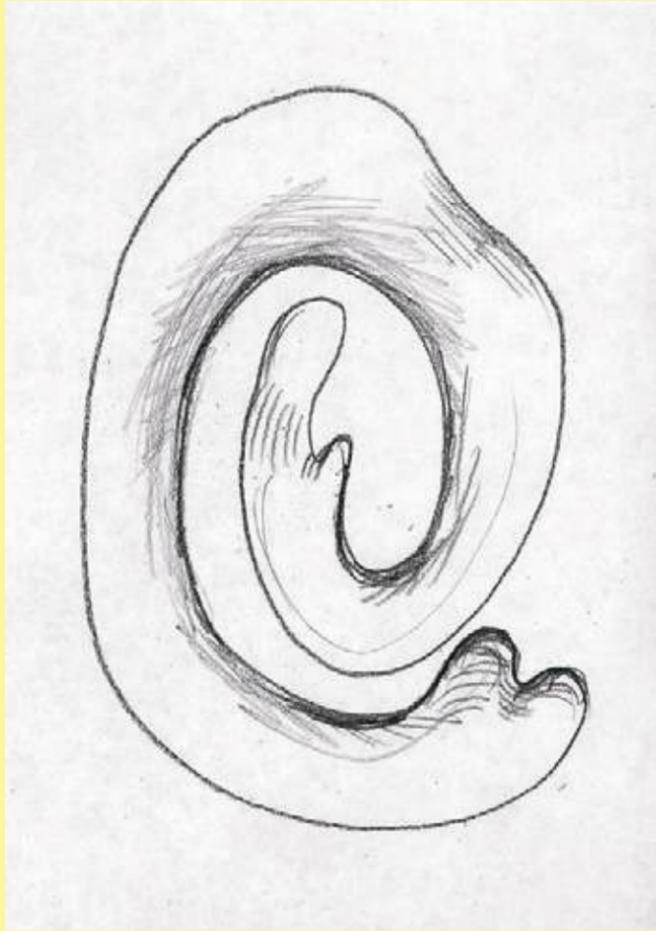
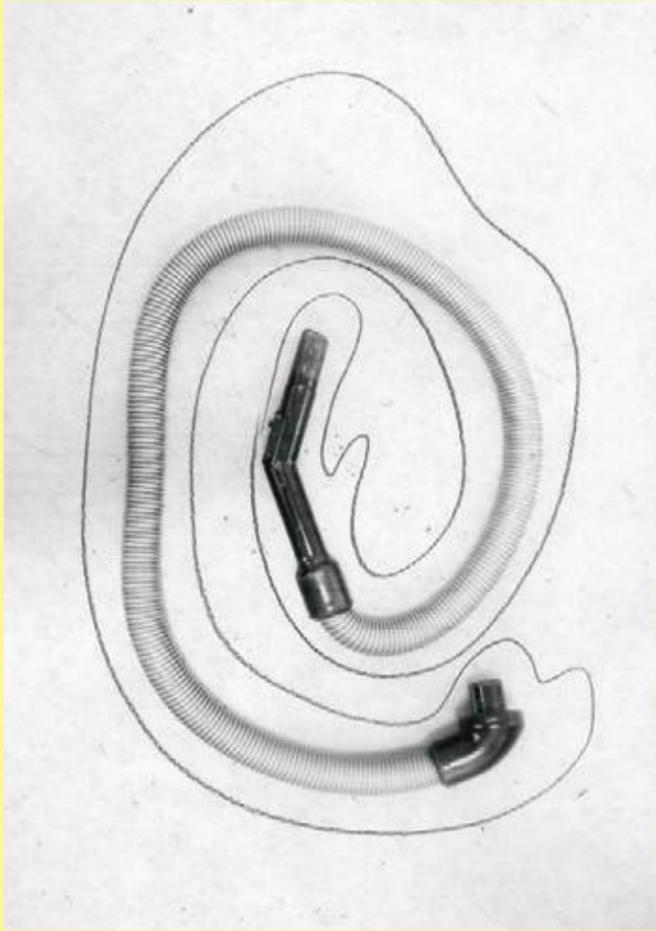
Vues de l'exposition « A Disagreeable Object »,
SculptureCenter, New York, 2012

À l'arrière-plan : Alicja Kwade, *Vom zukünftigen Hintergrund
unter anderer Bedingung betrachtet (7)*, 2010

Miroirs, 7 éléments
75,6 x 999,9 x 160 cm

© Alicja Kwade
Courtesy Harris Lieberman, New York









Overlapping Figures, 2011

Bronze, plâtre et bois
39 x 53 x 51 cm



Overlapping Figures, 2011

Bronze, plâtre et brique
32 x 65 x 50 cm



Overlapping Figures, 2011

Bronze, plâtre, brique et bois
26 x 45 x 15 cm

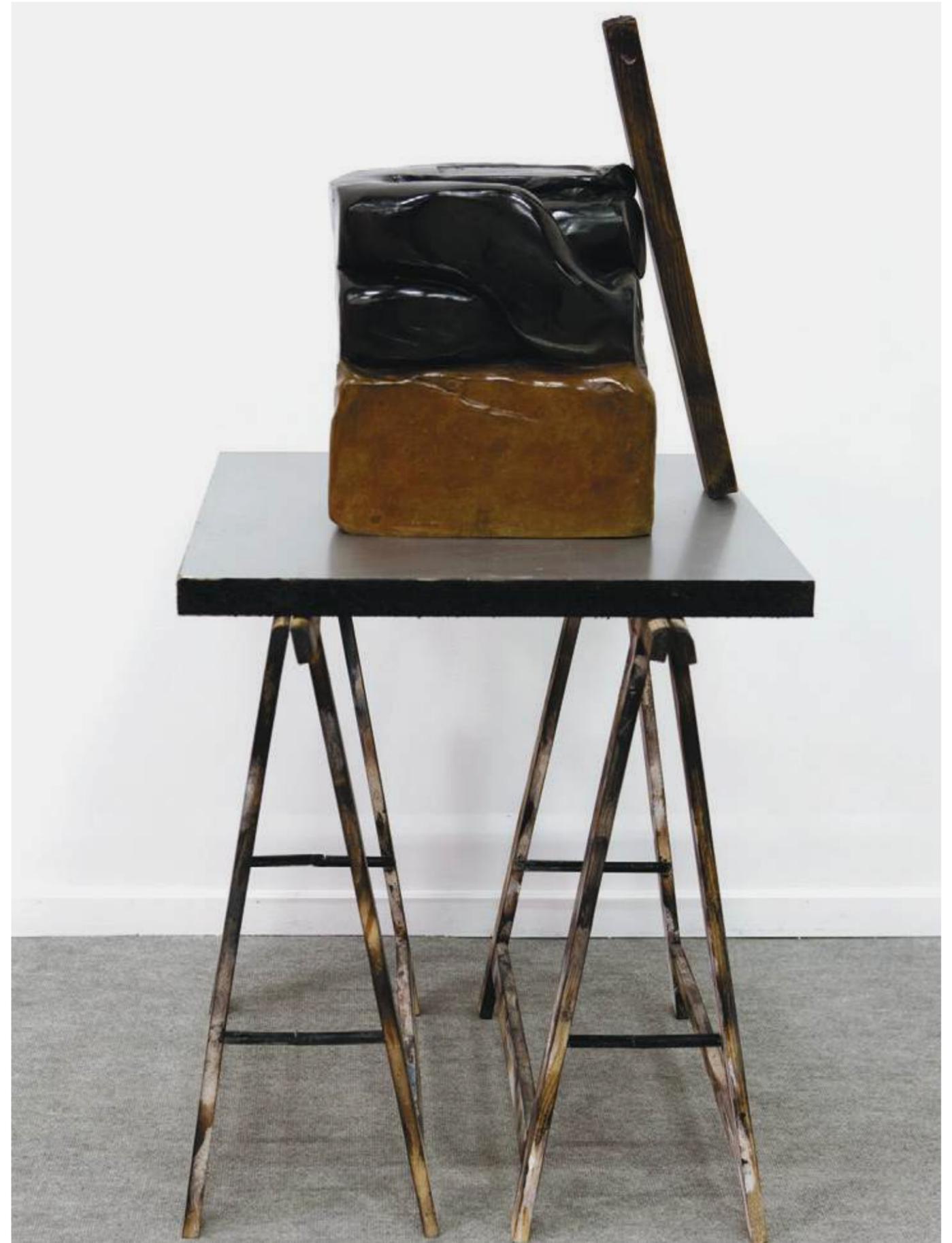
Ci-contre : *Overlapping Figures*, 2011

Bronze, briques et plateau de table
54 x 30 x 11 cm



Overlapping Figures, 2011

Bronze, briques, marteau et tôle
42 x 65 x 30 cm



Ci-contre : *Overlapping Figures*, 2011

Bronze et bois
113 x 62 x 48 cm



Overlapping Figures, 2011-2013

Bronze, plâtre et bois
46 x 80 x 50 cm



Overlapping Figures, 2011-2013

Bronze, plâtre et bois
46 x 81 x 19 cm



Overlapping Figures, 2011-2013

Bronze, plâtre, bois et briques
64 x 122 x 51 cm

Ci-contre : *Tirelire Tonga*, 2013

Techniques mixtes
Étape de travail
66 x 53 x 52 cm



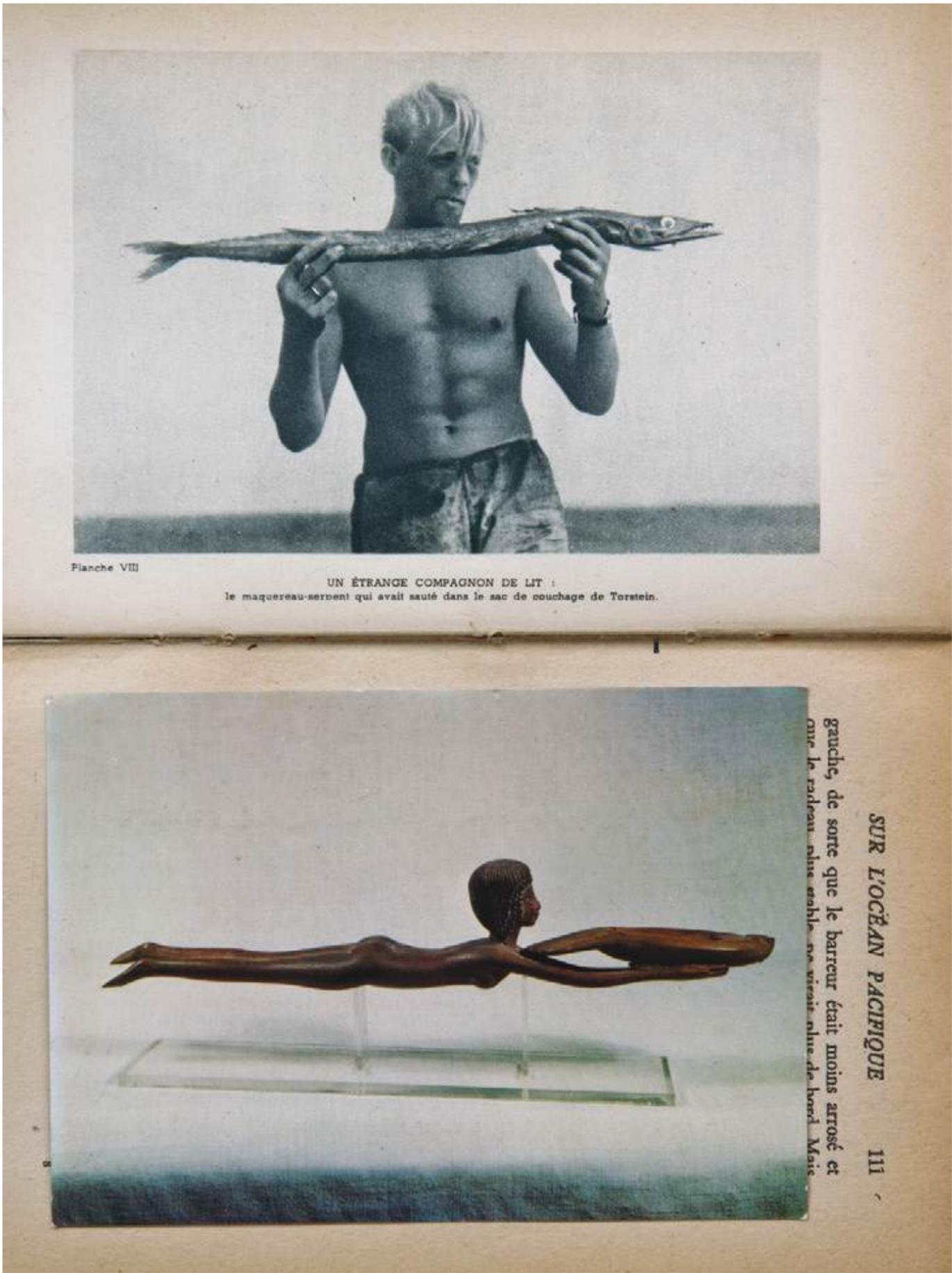


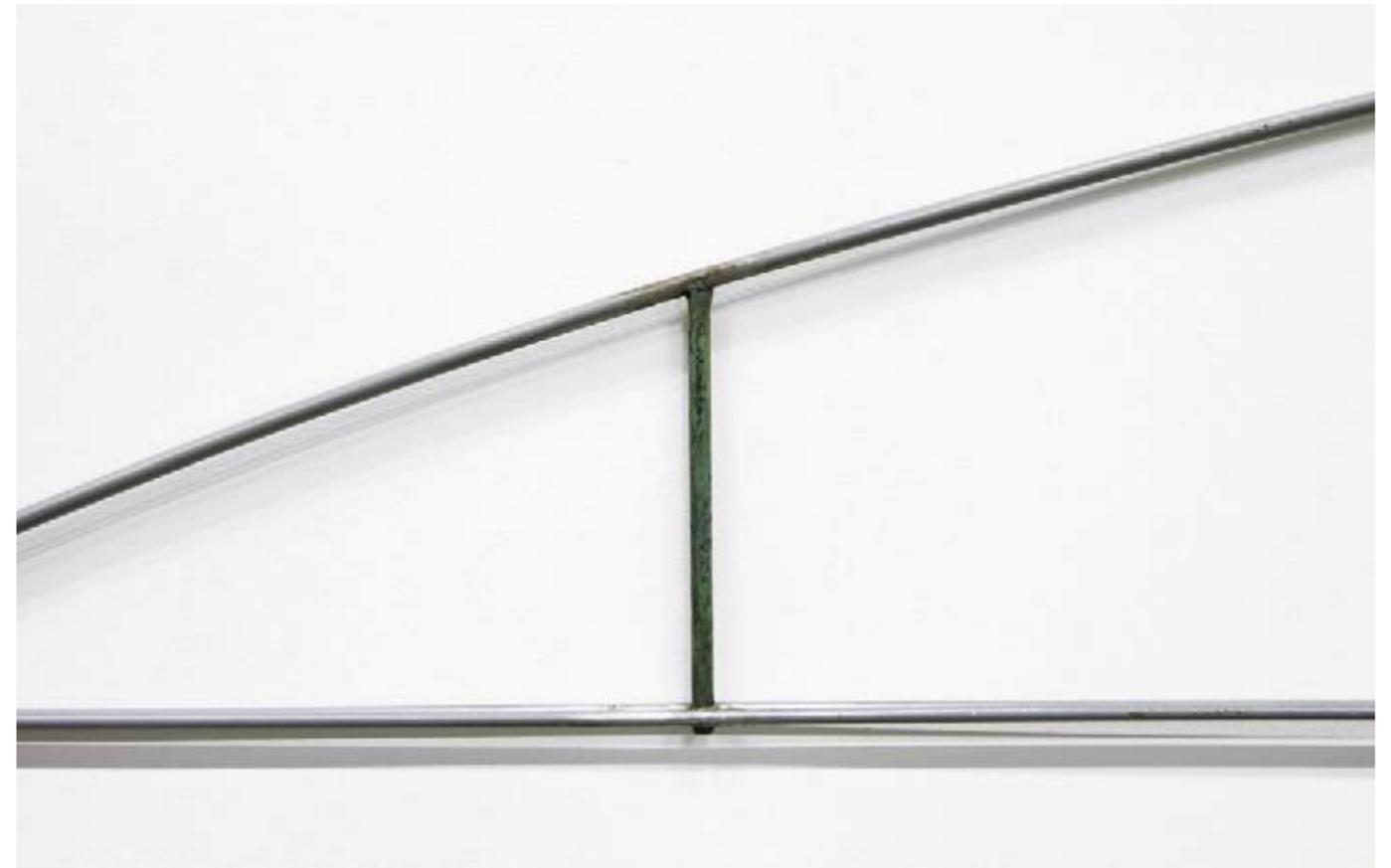
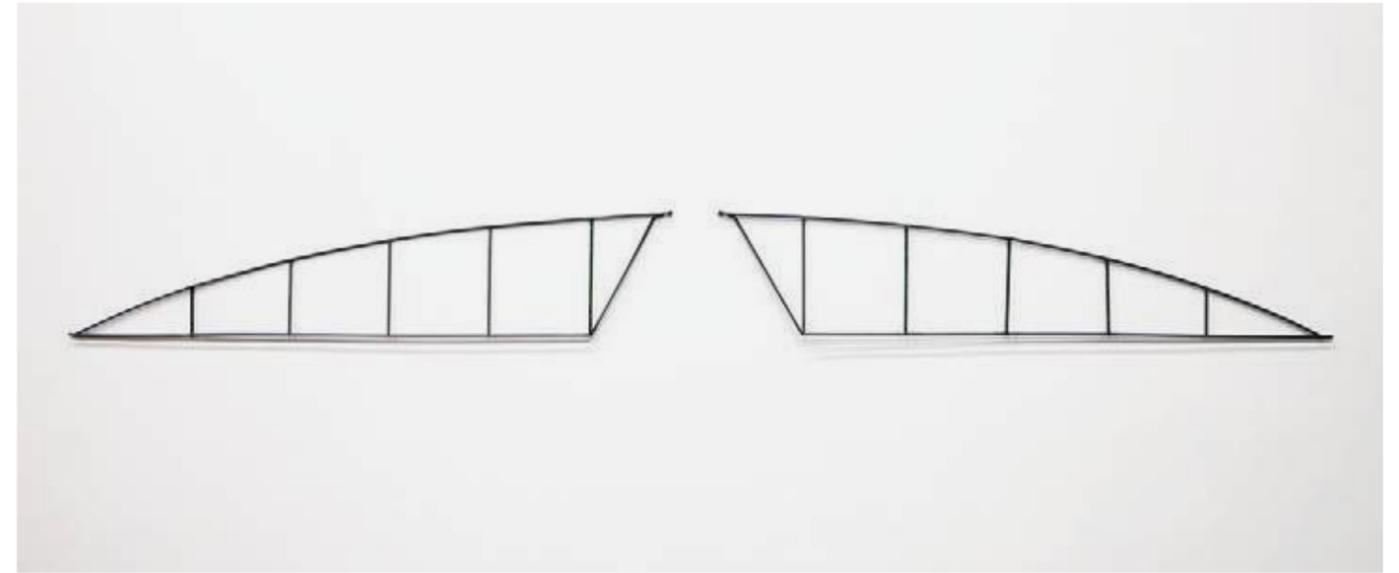
Bells Are Ringing, 2012

Collage
15 x 17 cm

Ci-contre : Strange People in a Strange Bed Sounds Like a Party to Me, Man!, 2012

Collage
26,5 x 19,5 cm





Dokkalfar, 2011

Bronze et acier
33 x 204 x 2 cm

Ci-contre : *It's Not Easy Being Green*, 2011

Pied de lampe hallogène et bronze
204 x 33 x 2 cm



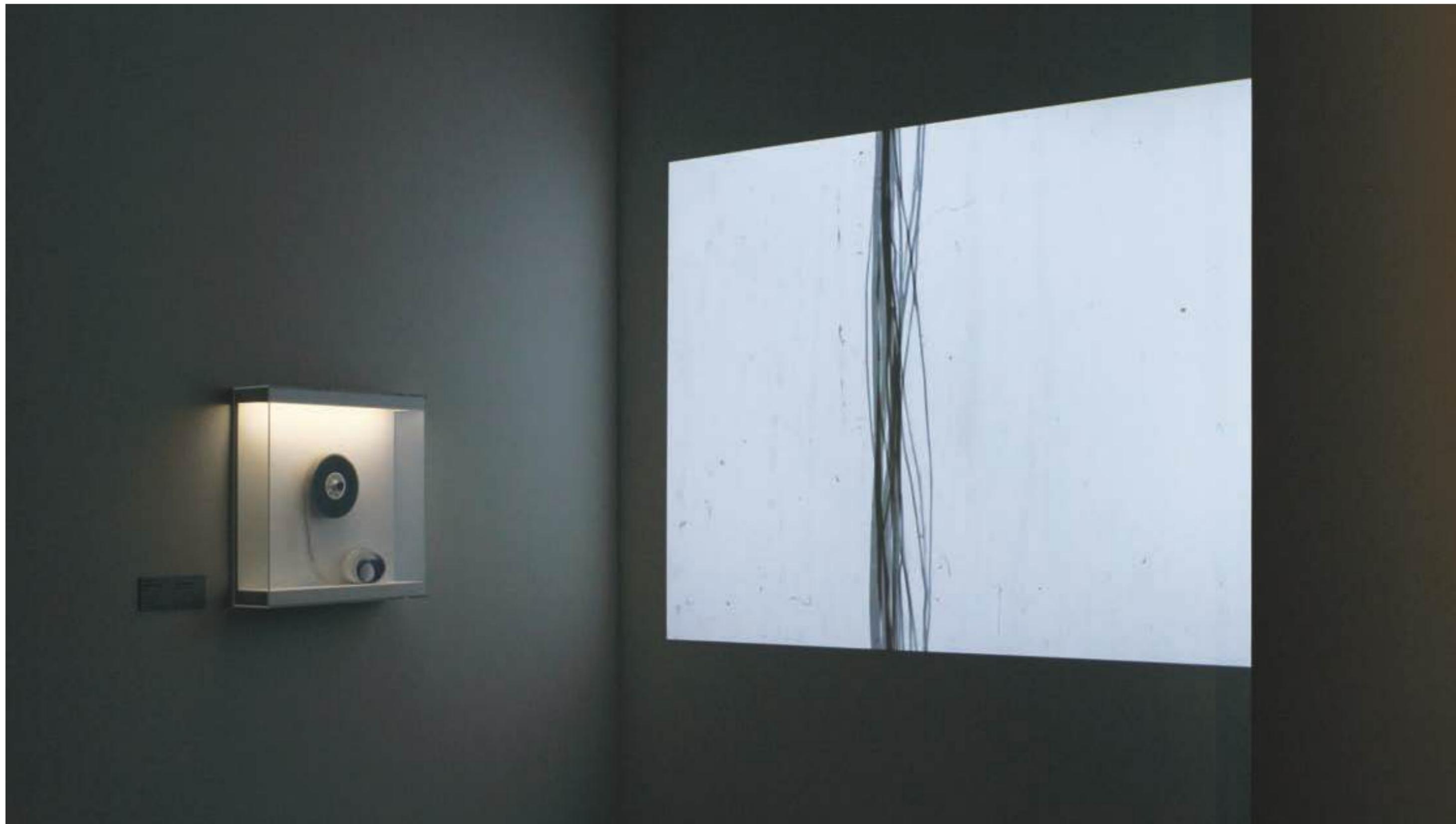
Hiu Jow, 2012

Collage
22 x 30 cm



Gai Ka Na, 2012

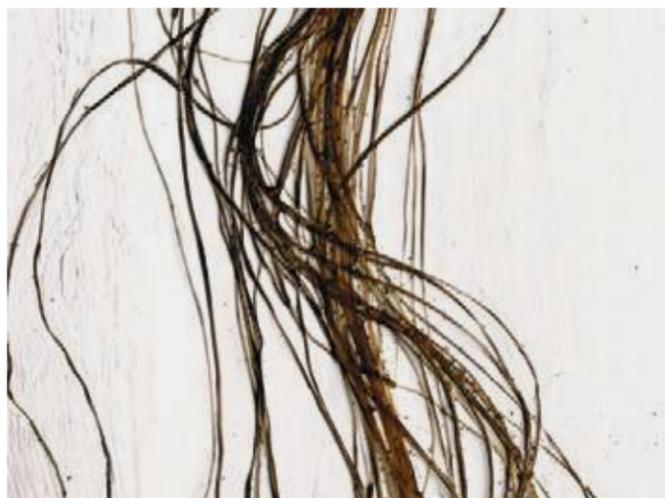
Collage
22 x 30 cm



Courage mon amour!, 2005

Vidéo, collage sur pellicule
3 min 7 s
Musique originale de Florencia Di Concilio

Vue de l'exposition « Brune/Blonde », Cinémathèque française,
Paris, 2010





Le Prix du danger (Cessna), 2010

Ailes d'avion (Diamond DA40) et aile de planeur ajourées
530 x 120 x 20 cm (x2), 400 x 80 x 15 cm

Vues de l'exposition « Perspectives », Espace Culturel Louis
Vuitton, Paris, 2010



Le Prix du danger (planeur), 2010

Aile de planeur ajourée
400 x 80 x 15 cm





Le Prix du danger (Falcon), 2011

*Aile d'avion (Falcon) ajourée
721 x 272 x 110 cm*

*Vues de l'exposition « Sculpture Project 5 », Bold Tendencies 5,
Londres, 2011
Ci-après : Vue de l'installation, « Parcours de sculptures - Projet
extérieur FIAC 2011 », Jardin des Tuileries, Paris, 2011*





Le Prix du danger (Cap 108), 2011

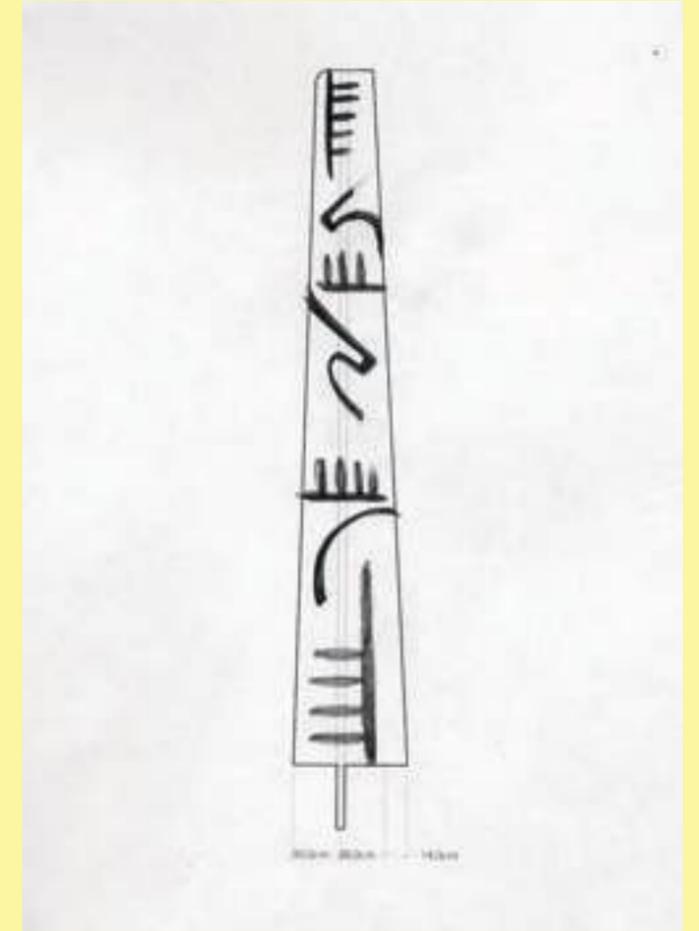
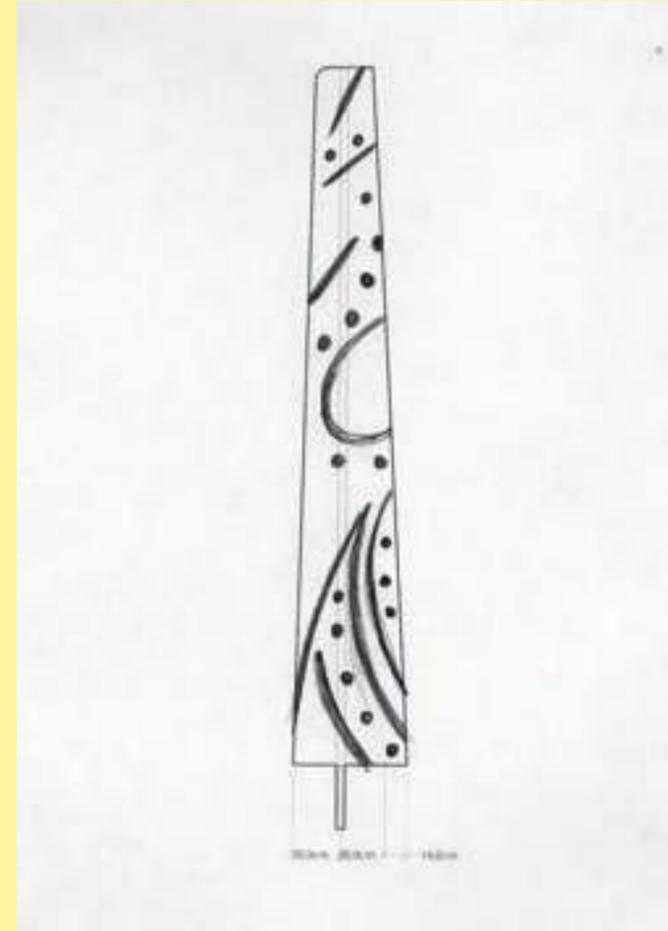
Aile d'avion (Cap 108) ajourée
465 x 122 x 122 cm





Le Prix du danger (Cap 108), 2011

*Aile d'avion (Cap 108) ajourée
465 x 122 x 122 cm*





Dear Survivor, 2010

Plâtre, ciment blanc, acier inoxydable et planche
260 x 215 x 65 cm

Vue de l'exposition « Dynasty », musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 2010

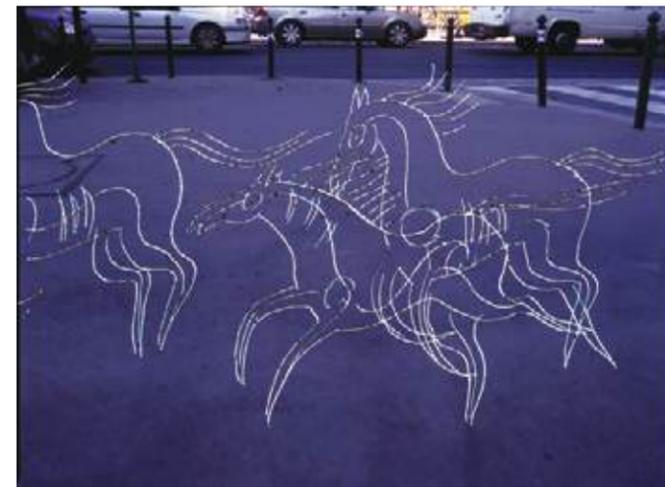
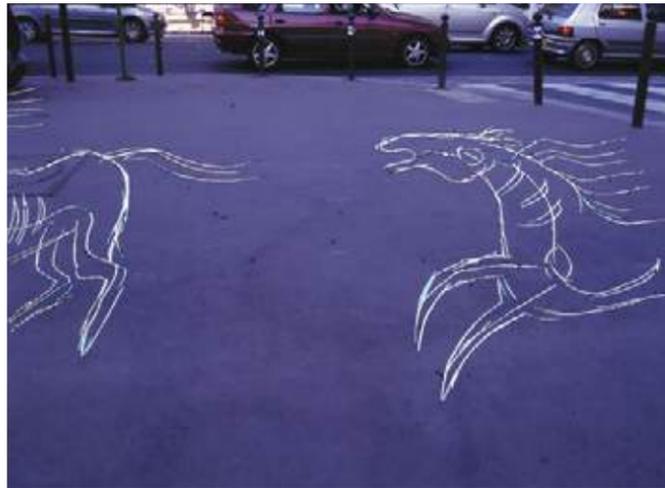
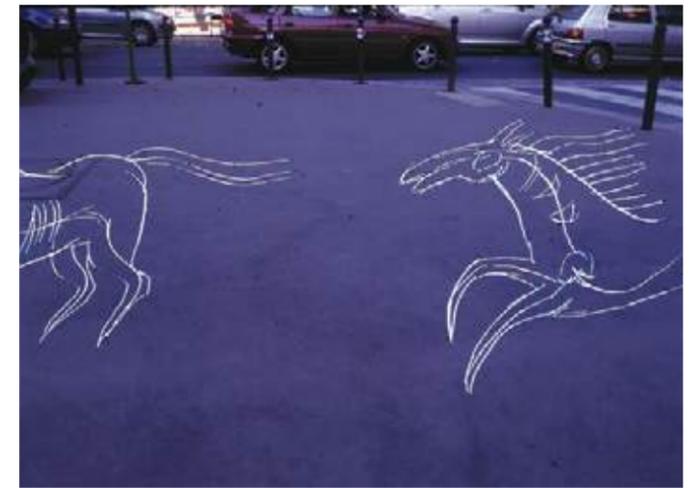
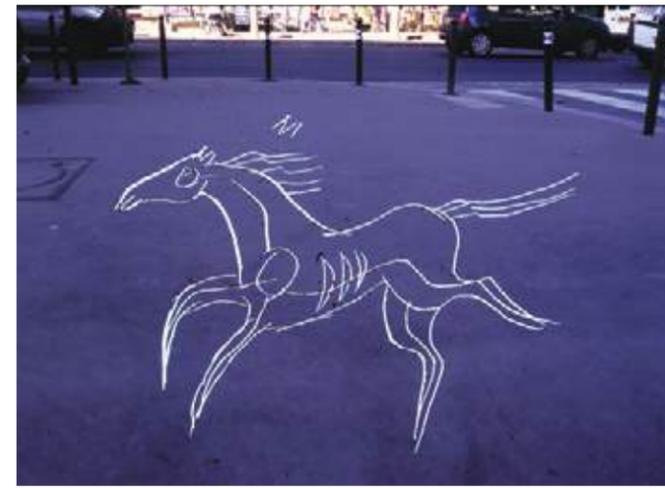
Ci-contre : *Let It Be Known That You Are Not Alone*, 2010

Plâtre, ciment blanc et acier inoxydable
245 x 215 x 65 cm

Vue de l'exposition « Dynasty », Palais de Tokyo, Paris, 2010







Le Grand Troupeau, 2005

Vidéo, Ektas grattés
25 s (en boucle)



Tableau de navigation, 2010

Cuivre, thermostat et chauffe-eau
100 x 160 x 8 cm

Vue de l'installation, Prix Marcel Duchamp, FIAC - Cour Carrée
du Louvre, Paris, 2010



Tevau, 2009

Lance incendie, bois, corde et métal
150 x 100 x 50 cm



Tevau, 2010

Lance incendie, bois, corde et métal
140 x 150 x 60 cm



Tevau, 2009

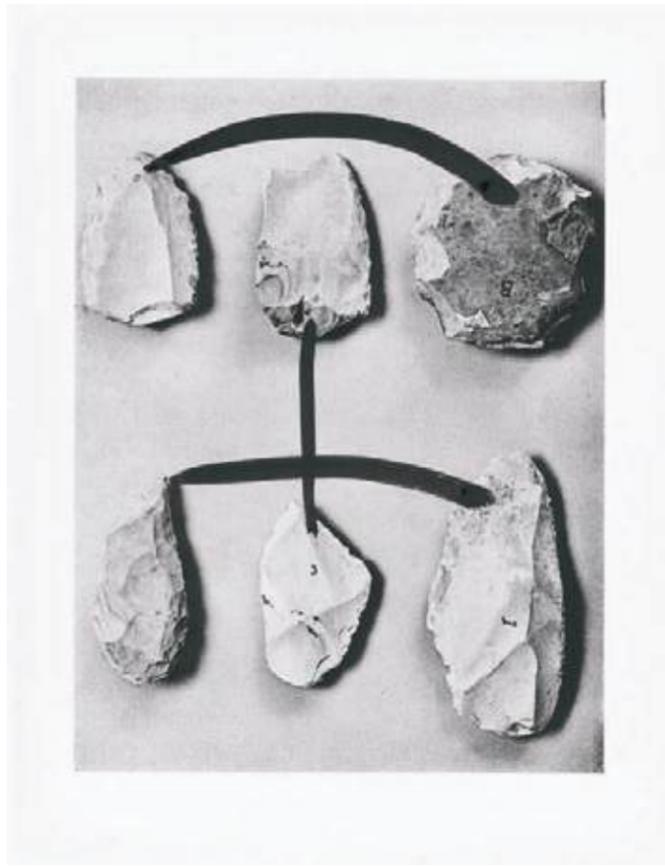
Lance incendie, bois, corde et métal
120 x 150 x 50 cm

Vues de l'exposition « Pour ne pas mourir deux fois », Centre
d'art Le Lait, Hôtel de Viviès, Castres, 2009
Collection François Pinault Foundation

Ci-dessus et ci-contre : *Collection préhistorique*, 2009

Photographies noir et blanc rehaussées à l'aquarelle
80 x 60 cm chq.

Collections : Musées de Montbéliard, Conseil Général de Saône-et-Loire



De gauche à droite :
Lunes (escargotière),
Facies Mousterien 1,
Facies Mousterien 2,
série « Collection préhistorique », 2009

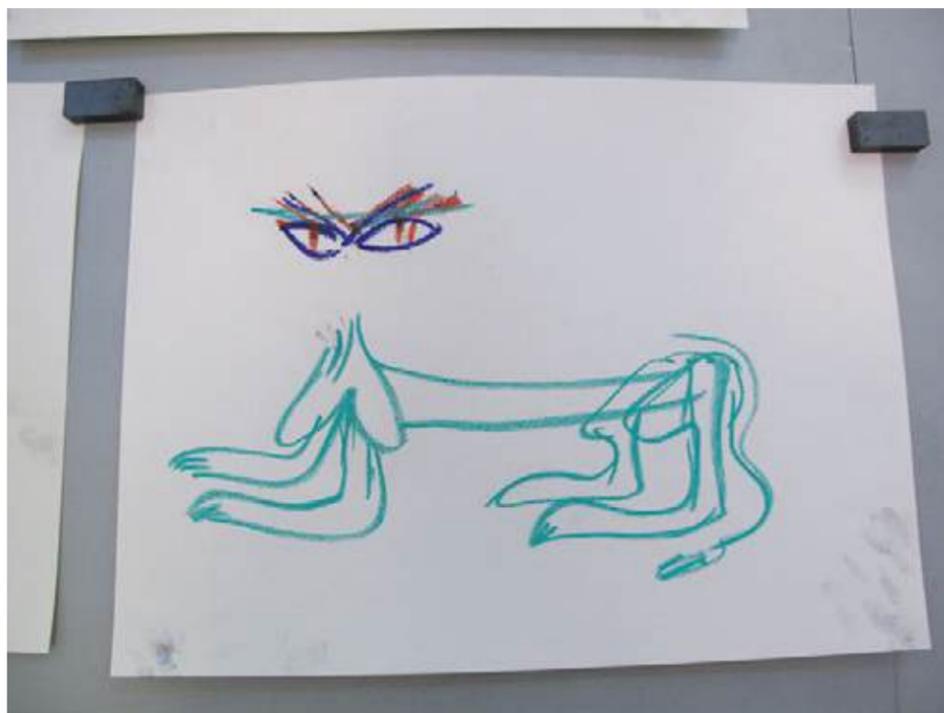
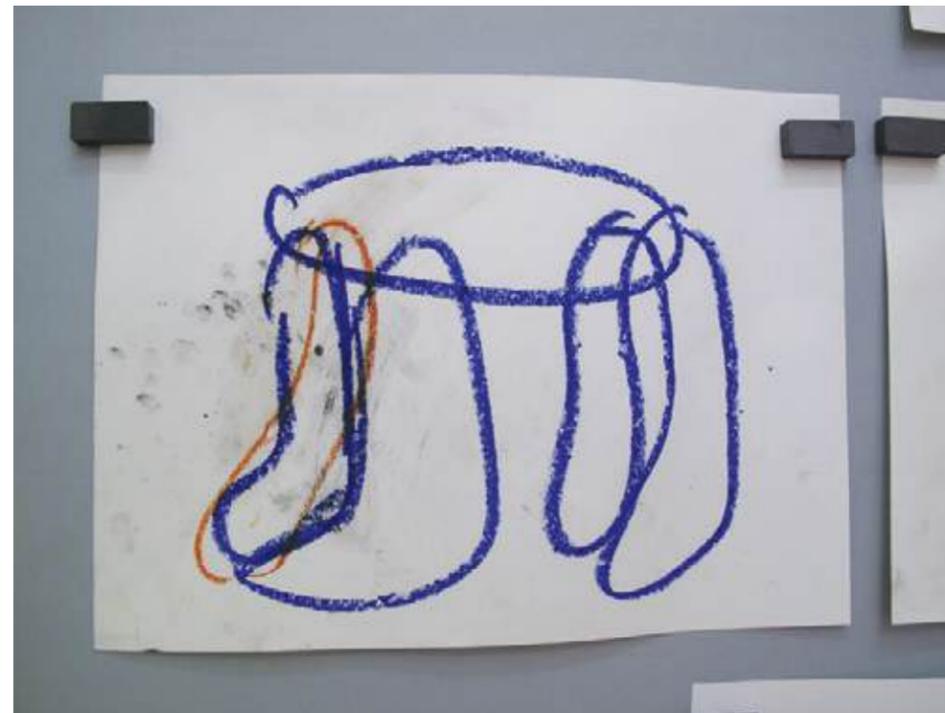
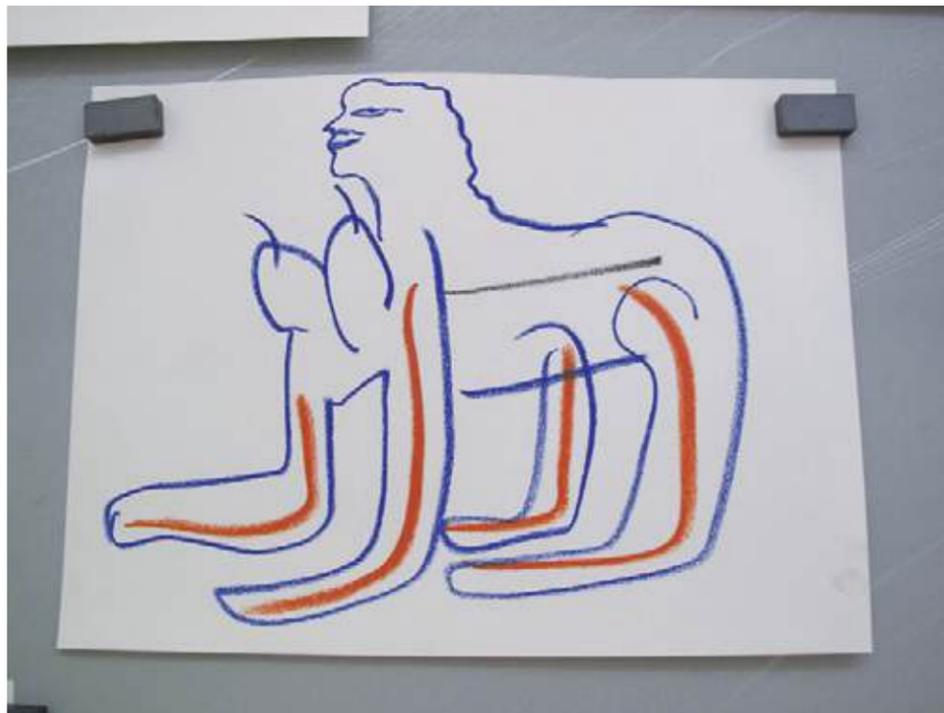
Photographies noir et blanc rehaussées à l'aquarelle
80 x 60 cm chq.



Sphinx, 2009

Pastels gras sur papier
30 x 41 cm chq.

Vues de l'exposition « Pour ne pas mourir deux fois », Centre
d'art Le Lait, Hôtel de Viviès, Castres, 2009





Energeia Akinesis, 2010

Pneus, sphères, palan de levage, couronnes et crochets en acier
Diamètre : 240 cm, hauteur : 230 cm

Vue de l'exposition « Perspectives », Espace Culturel Louis
Vuitton, Paris, 2010

À l'arrière-plan : *Légendes dorées*, 2010

Gravures sur papier, technique pointe sèche sur zinc
71 x 54 cm chq



De gauche à droite :
Sainte Perpétue,
Sainte Théodore,
Sainte Valérie,
Sainte Eutrope,
série « Légendes dorées », 2010

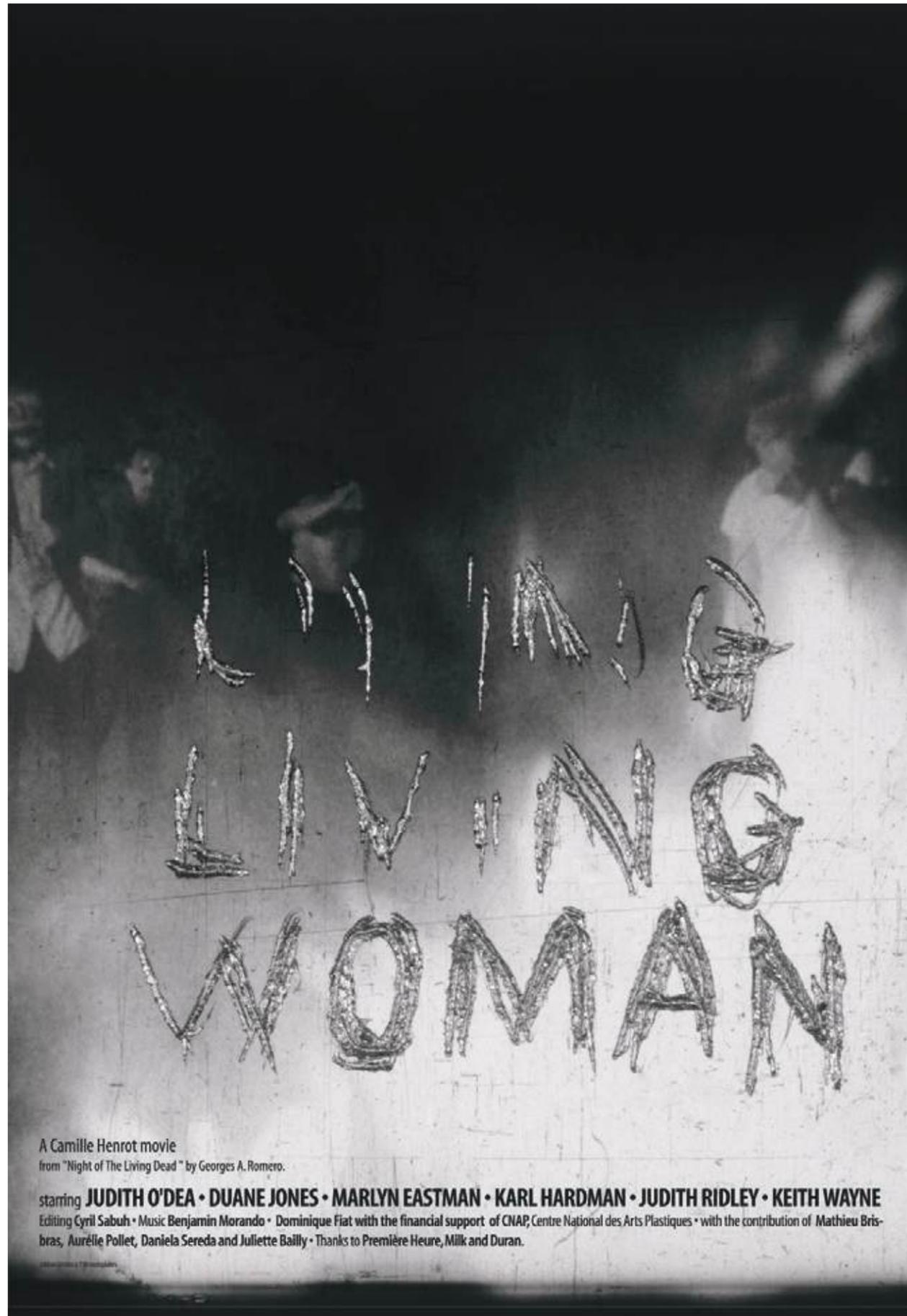
Gravures sur papier, technique pointe sèche sur zinc
71 x 54 cm chq.



Sanctuaire, 2010

Pieds photographiques, projecteur et épi de maïs Hopi
Dimensions variables

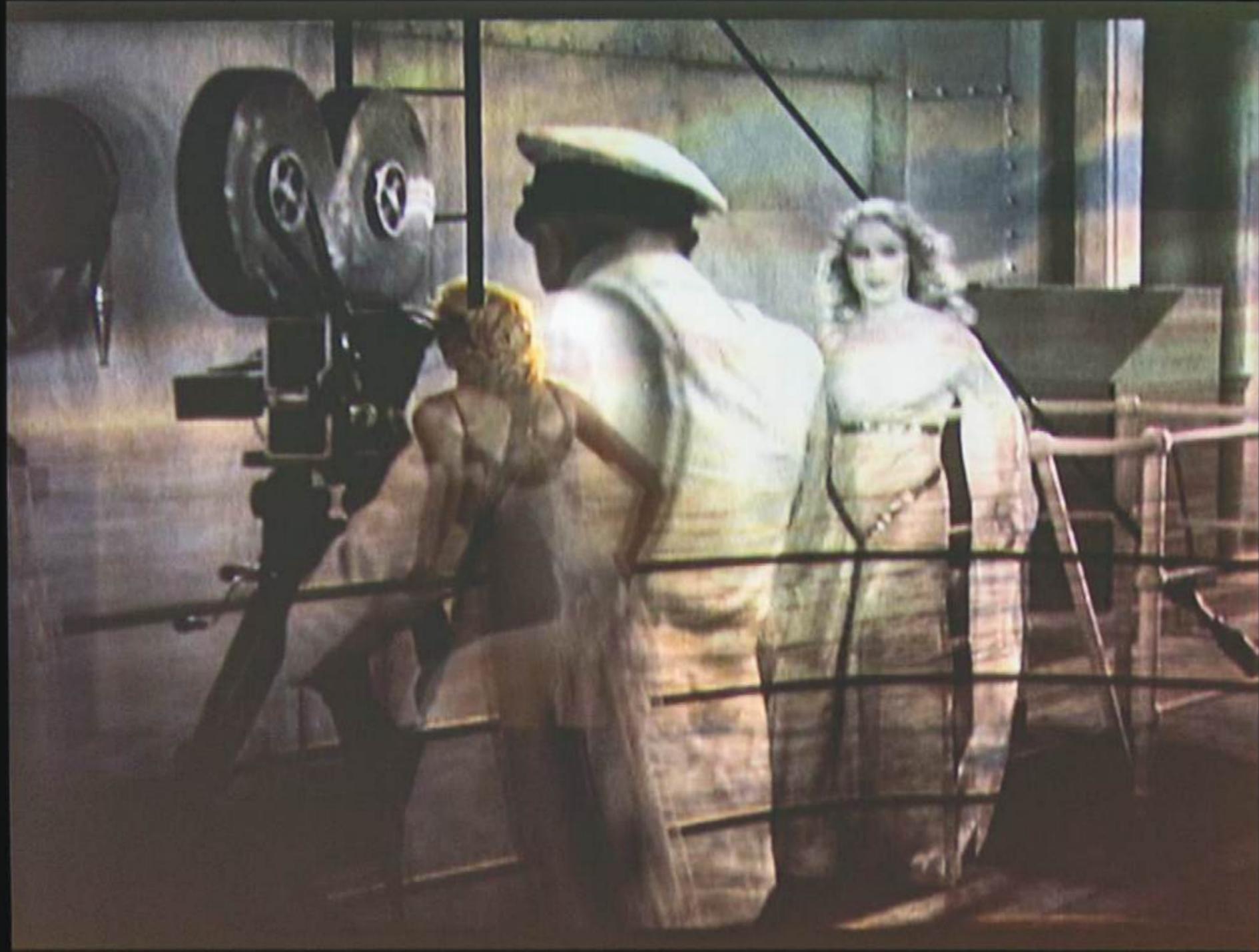
Vue de l'exposition « Perspectives », Espace Culturel Louis
Vuitton, Paris, 2010



Dying Living Woman, 2005

Vidéo, grattage sur pellicule
6 min 15 s
Musique originale de Benjamin Morando

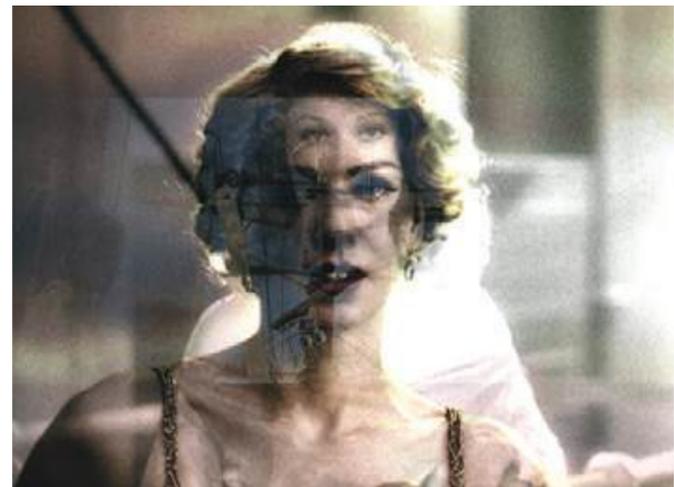
Collection Hara Museum, Tokyo



King Kong Addition, 2007

Vidéo
90 min

Vue de l'exposition « LOST (in LA) », FLAX (France Los Angeles Exchange), Los Angeles Municipal Art Gallery, 2012
Collections : Centre national des arts plastiques, ministère de la Culture et de la Communication, Paris ; Neuflyze Vie, Paris





Espèces menacées, 2009

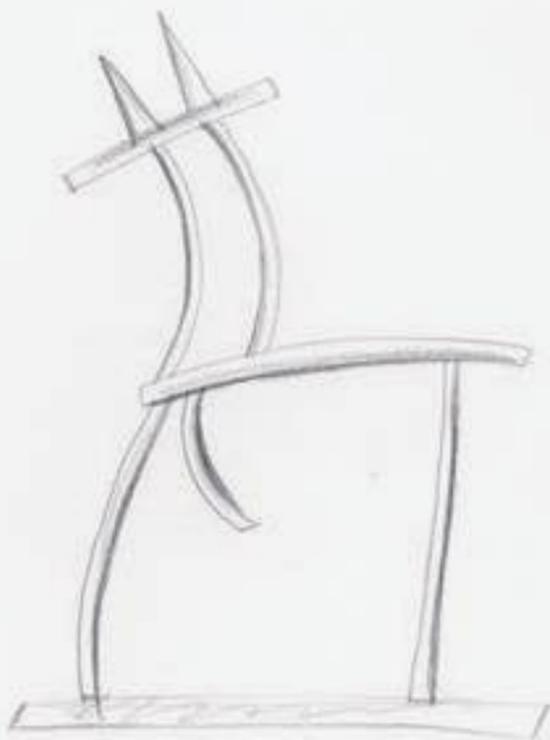
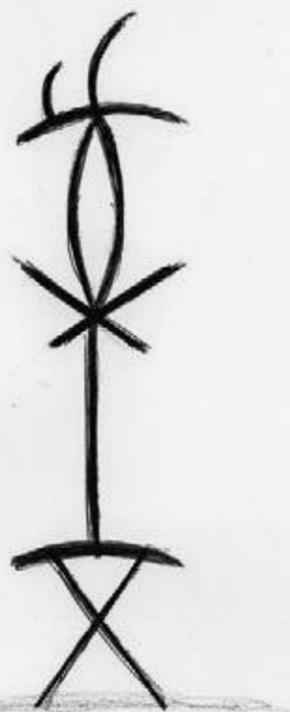
Éléments de moteurs d'automobiles
Dimensions variables

Vues de l'exposition « Perspectives », Espace Culturel Louis
Vuitton, Paris, 2010

Ci-contre : *De Tomaso Guara 1993-1998 - série « Espèces
menacées »*, 2009

Éléments de moteur d'automobile
82 x 33 x 3 cm / 62 x 32 x 3 cm







Les Modules, 2007

*Ci-contre : Les Modules, 2007
Sans titre, 2007
Les Échelles, 2007
Diamètres, 2007*

Tirages argentiques, sérigraphie et bois
Dimensions variables

Techniques mixtes
Dimensions variables
Production : kamel mennour, Paris ; Collections de Saint-Cyprien ;
Musée des Beaux-Arts de Bordeaux
Scénographie d'Alexis Bertrand

Vues de l'exposition « Le Nouveau Monde », Collections de Saint-Cyprien, 2007





Film spatial, 2007

Rétroprojection sur écran suspendu
Film 16 mm transféré sur Beta numérique
15 min
Production : kamel mennour, Paris, Collections de Saint-Cyprien,
Musée des Beaux-Arts de Bordeaux

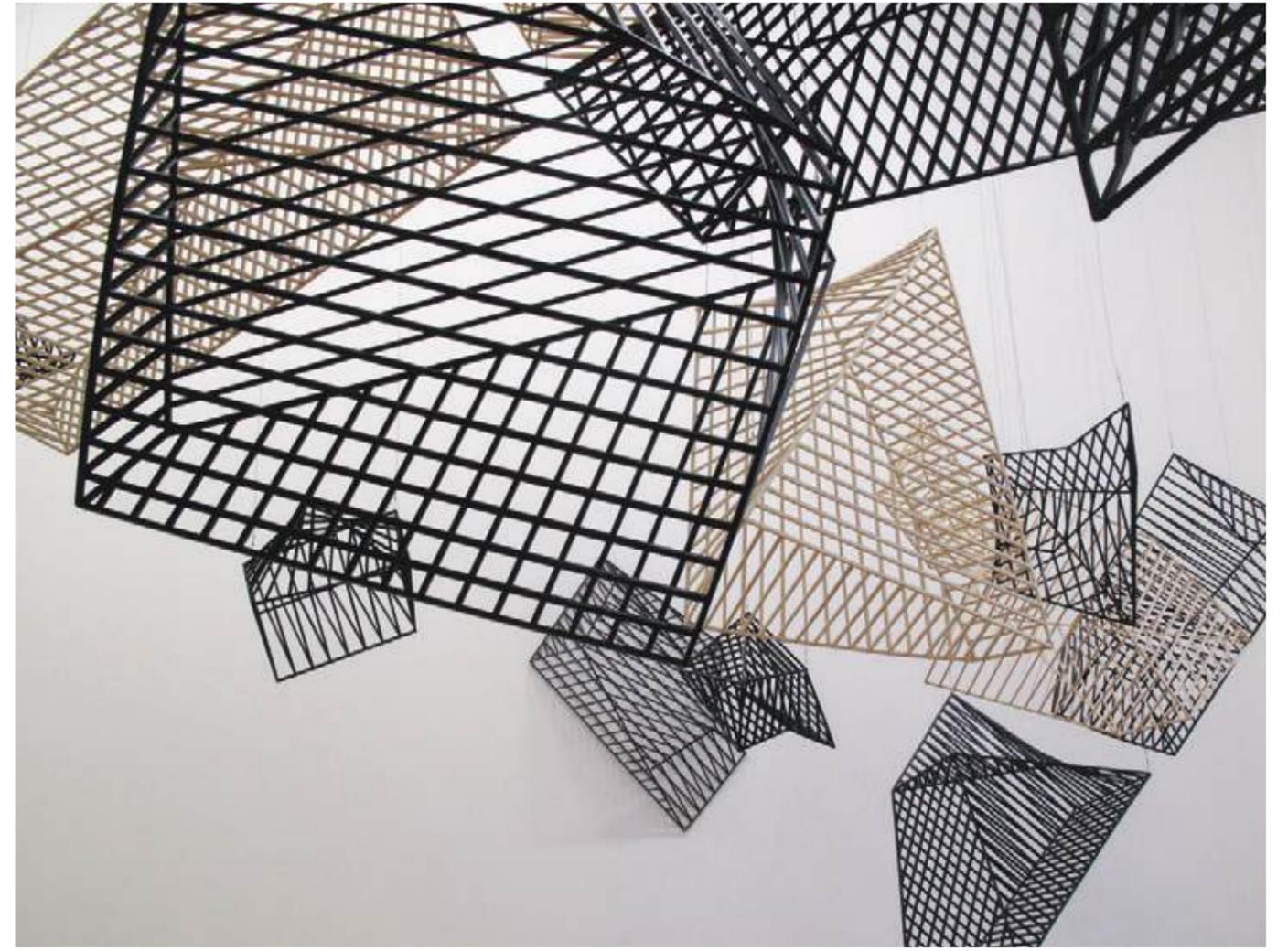
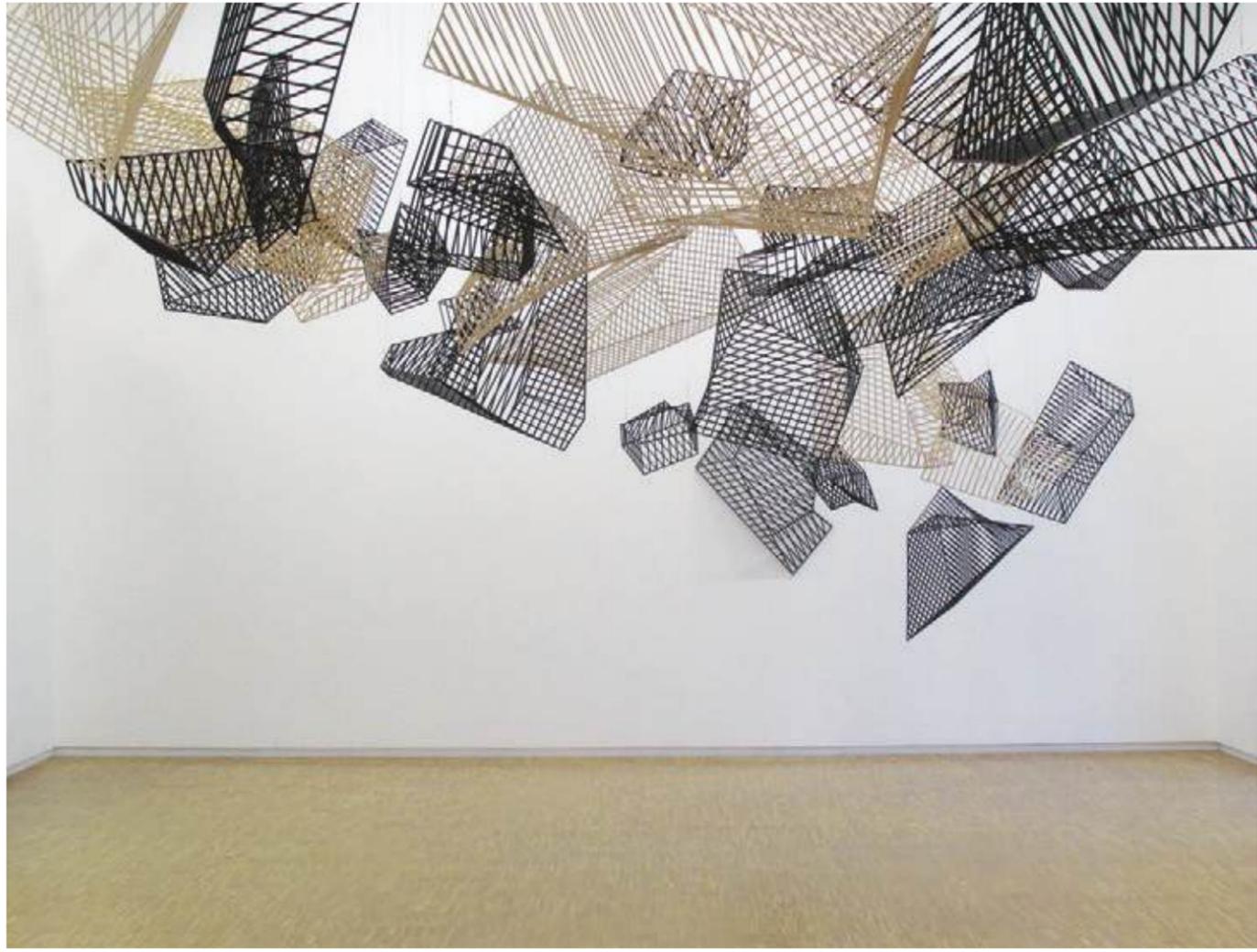
Collections : Centre national des arts plastiques, ministère de la
Culture et de la Communication, Paris, musée d'Art Moderne
de la ville de Paris

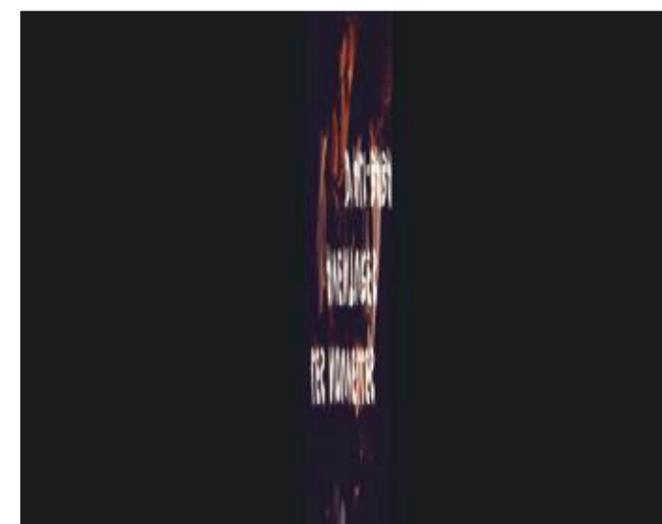
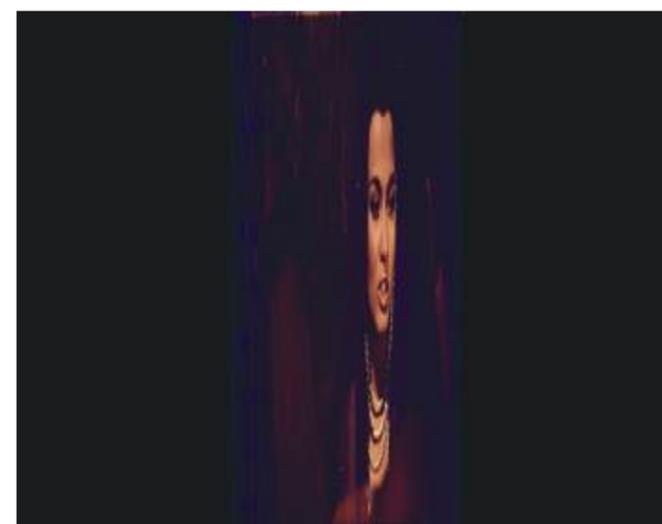
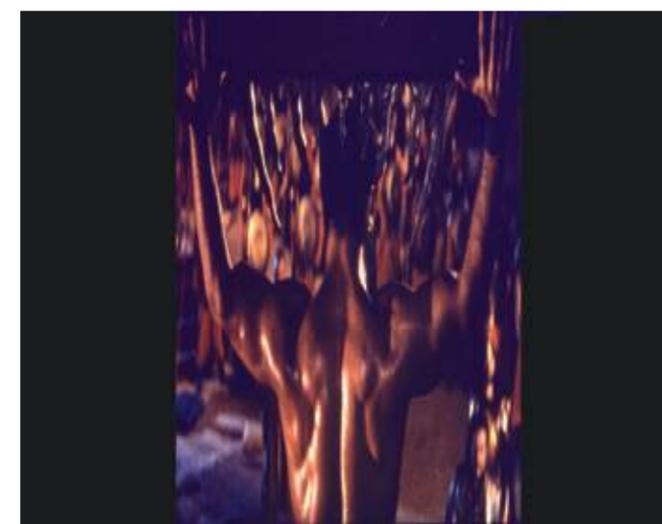


Les Cages, 2009

Installation : cages en bois et métal
Dimensions variables

Vues de l'exposition « elles@centrepompidou », Centre
Pompidou, Mnam/Cci, Paris, 2010
Collection Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle
Don de la Société des Amis du Mnam, Projet pour l'art
contemporain 2009

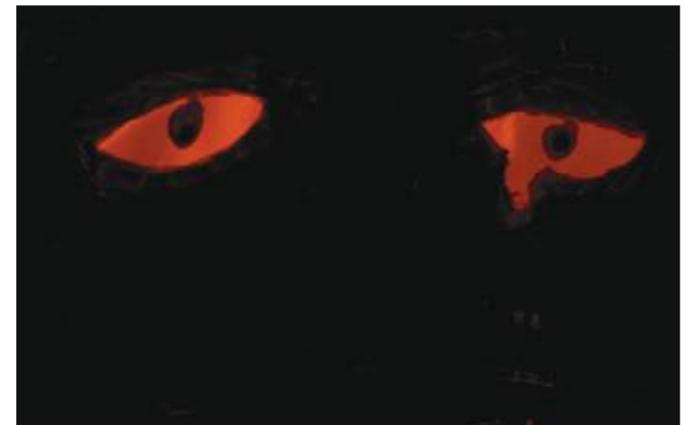
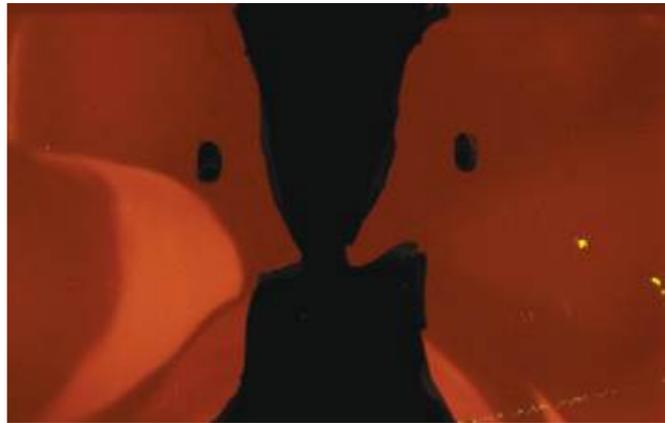
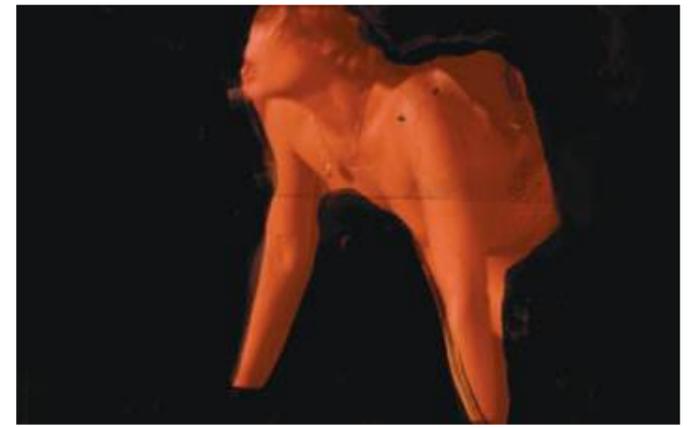
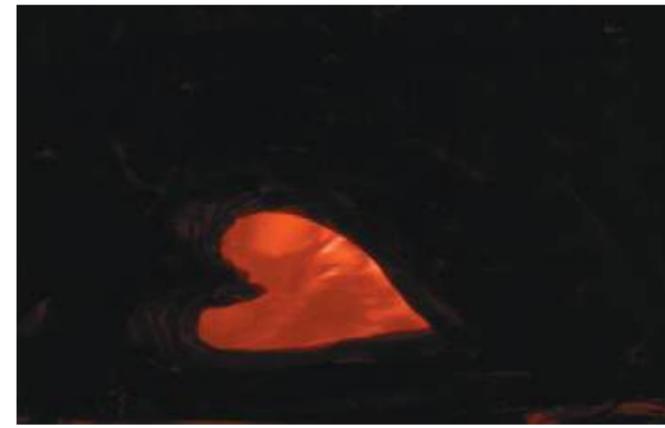
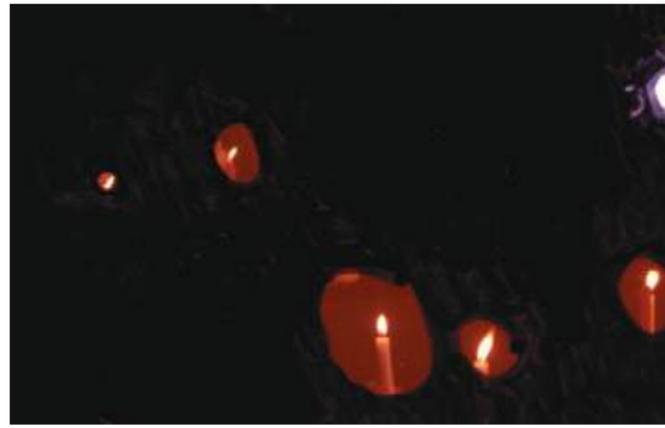




sCOpe, 2005

Vidéo sur moniteur posé sur socle
3 min 9 s
Musique originale de Benjamin Morando

Vue de l'exposition « Perspectives », Espace Culturel Louis
Vuitton, Paris, 2010
Collection Hara Museum, Tokyo



Deep Inside, 2005

Vidéo, feutre sur pellicule
6 min 36 s
Musique originale de Benjamin Morando
Chanson écrite par Nicolas Ker et Camille Henrot

Collections : Hara Museum, Tokyo ; Caja de Burgos



Née en 1978. Vit et travaille à Paris et à New York.
Born in 1978. Lives and works in Paris and New York.

Expositions personnelles / Solo shows

- 2014 The Baltimore Museum of Art, Baltimore, États-Unis.
Chisenhale Gallery, Londres, Royaume-Uni.
Jewels from the Personal Collection of Princess Salimah Aga Khan, The Emily Harvey Foundation, New York, États-Unis.
- 2013 **How to Live Together?**, Slought Foundation, Philadelphie, États-Unis.
City of Ys, NOMA - New Orleans Museum of Art, La Nouvelle-Orléans, États-Unis.
- 2012 **Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs ?**, kamel mennour, Paris, France.
Psychopompe, Performance, The Kitchen, New York, États-Unis.
Jewels from the Personal Collection of Princess Salimah Aga Khan, Rosascape, Paris, France.
- 2010 **L'Île à midi**, Prix Marcel Duchamp, FIAC - Cour Carrée du Louvre, Paris, France.
Perspectives, Espace Culturel Louis Vuitton, Paris, France.
- 2009 **Égyptomania**, kamel mennour, Paris, France.
Pour ne pas mourir deux fois, Centre d'art Le Lait, Hôtel de Viviès, Castres, France.
- 2008 **Le Nouveau Monde II**, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux, France.
- 2007 **Le Nouveau Monde**, Collections de Saint-Cyprien, France.
King Kong Addition, Module, Palais de Tokyo, Paris, France.
- 2005 **Room Movies**, galerie Dominique Fiat, Paris, France.
Atelier du Jeu de Paume, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, France.
Hara Museum, Tokyo, Japon.

Expositions collectives (sélection) / Selected group shows

- 2013 **The Encyclopedic Palace**, commissariat : Massimiliano Gioni, 55^e Biennale internationale d'art contemporain de Venise, Arsenale & Giardini, Venise, Italie.
L'Image pensée, commissariat : Donatien Grau, kamel mennour, Paris, France.
Companionable Silences, Nouvelle Vague, commissariat : Shanay Jhaveri, Palais de Tokyo, Paris, France.
The 13th Istanbul Biennial, commissariat : Fulya Erdemci, Istanbul, Turquie.
Une Brève Histoire de l'humanité, commissariat : Jean de Loisy, Musée du Louvre, Paris, France.
A Speculative Examination Into the Paleolithic History of the Object, Image, Imagination, Representation and Consciousness, commissariat : Hicham Khalidi, STUK Kunstencentrum, Louvain, Belgique.
Broken Window, commissariat : Benoît Maire, New York Gallery, États-Unis.
Shifting Gazes, commissariat : Gaia Tedone & Christine Takengny, Guest Projects, Londres, Royaume-Uni.
- 2012 **The Island/A Game of Life**, commissariat : Fabrice Bousteau, Manarat Al Saadiyat, Abou Dabi, Émirats arabes unis.
Courtesy of the Artist, commissariat : Alexandra Baudelot & Rosascape, CNEAI, Chatou, France.
Les Référénts, commissariat : Étienne Bernard & Aurélien Mole, École municipale des Beaux-Arts -

Galerie Édouard-Monet, Gennevilliers, France.

- Lost (in LA)**, commissariat : Marc-Olivier Wahler, FLAX (France Los Angeles Exchange) & Palais de Tokyo, Paris, LAMAG - Los Angeles Municipal Art Gallery, Los Angeles, États-Unis.
Inventer le monde, Biennale Bénin 2012, commissariat : Abdellah Karroum, Centre Kora, Cotonou, Bénin.
Le Fond de l'air effraie, Biennale de Belleville, commissariat : Lou Svahn & Camille Henrot, Paris, France.
Psychopompe, Performance, Nuit Blanche, commissariat : Laurent Le Bon, Gare d'Austerlitz, Paris, France.
A Disagreeable Object, commissariat : Ruba Katrib, SculptureCenter, New York, États-Unis.
Rob Pruitt's Flea Market, Nuit des Musées, Monnaie de Paris, Paris, France.
LUX/ICA Biennial of Moving Images, LUX & the Institute of Contemporary Arts, ICA, Londres, Royaume-Uni.
Horizon 3 - India: Visions from the Outside, commissariat : Shanay Jhaveri & Shai Heredia, Cultuurcentrum Brugge, Belgique.
L'Artiste en ethnographe, commissariat : Aliocha Imhoff, Morad Montazami, Kantuta Quiros & le peuple qui manque, Musée du quai Branly & Centre Pompidou, Mnam/Cci, Paris, France.
Archéologies contemporaines, commissariat : Aurélie Voltz, Musée du château de Montbéliard, France.
Nouveau Festival 3, commissariat : Bernard Blistène, Centre Pompidou, Mnam/Cci, Paris, France.
Intense Proximité, La Triennale d'art contemporain, commissariat : Okwui Enwezor, Abdellah Karroum, Claire Staebler, Émilie Renard & Mélanie Bouteloup, Palais de Tokyo, Paris, France.
Lucie Fontaine: Estate, commissariat : Lucie Fontaine, Marianne Boesky Gallery, New York, États-Unis.

- 2011 **French Window: Looking at the Contemporary Art Through the Marcel Duchamp Prize**, Mori Art Museum, Tokyo, Japon.
Paris-Delhi-Bombay..., commissariat : Sophie Duplaix & Fabrice Bousteau, Centre Pompidou, Mnam/Cci, Paris, France.
Le Musée monde, commissariat : Marie-Laure Bernadac, Musée du Louvre, Paris, France.
Une Légende en cache une autre, commissariat : Anna Colin & Mélanie Bouteloup, Bétonsalon, Paris, France.
Entre-Temps, l'artiste narrateur, Vidéos de la collection du musée d'Art Moderne de la ville de Paris, commissariat : Angeline Scherf & Odile Burluraux, Taipei Fine Arts Museum, Taiwan.
Studies for a Catalogue/A Study for an Exhibition of Violence in Contemporary Art (Reprise 1964/2011), commissariat : Mathieu Copeland, Flat Time House, Londres, Royaume-Uni.
French Art Today: Marcel Duchamp Prize, National Museum of Contemporary Art, Séoul, Corée.
Sculpture Project 5, Bold Tendencies 5, Londres, Royaume-Uni.
WANI, commissariat : Paul Ardenne & Marie Maertens, Fondation d'entreprise Ricard, Paris, France.

- 2010 **Entre-Temps, l'artiste narrateur, Vidéos de la collection du musée d'Art Moderne de la ville de Paris**, commissariat : Angeline Scherf & Odile Burluraux, Loft Project ETAGI, Saint-Pétersbourg, Russie.
Spatial City: An Architecture of Idealism, MOCAD, Détroit, États-Unis.
elles@centrepompidou, commissariat : Emma Lavigne & Camille Morineau, Centre Pompidou, Mnam/Cci, Paris, France.
Yona Friedman - Merz Tier, Neugerriemshneider, Berlin, Allemagne.
Dynasty, commissariat général : Fabrice Hergott & Marc-Olivier Wahler, musée d'Art Moderne de la ville de Paris & Palais de Tokyo, Paris, France.
Rock, commissariat : François Loustau, Carré/Bonnat, Bayonne, France.
The Digital Hand - Painting, Drawing, Filming, Digitalising, commissariat : Dominique Païni & Chiming Lin, National Museum of Fine Arts, Taipei, Taiwan.
Brune/Blonde, commissariat : Alain Bergala, Cinémathèque française, Paris, France.

- 2009 **Entre-Temps, l'artiste narrateur, Vidéos de la collection du musée d'Art Moderne de la ville de Paris**, commissariat : Angeline Scherf & Odile Burluraux, MIS - Musée d'Image et du Son, Espaço Cultural Oi Futuro,

- Rio de Janeiro, Brésil.
Film spatial, Saison vidéo 2009, Centre d'Arts Plastiques et Visuels, Lille, France.
Karaoke chorale, Année de la France au Brésil, Porta Alegre, Florianopolis, Curitiba, Brésil.
10 Printemps en automne, kamel mennour, Paris, France.
Sphères, Galleria Continua / Le Moulin, Boissy-Le-Châtel, France.
- 2008 **King Kong Addition & Room Movies, Demain dès l'aube**, Cinéma 2, Centre Pompidou, Mnam/Cci, Paris, France.
Spatial Film, Tribute to Yona Friedman: You do your city, Agora / CAPC, Bordeaux, France.
It's not Only Rock n' Roll, Baby, commissariat : Jérôme Sans, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Belgique.
Power of Photography, commissariat : Agnès de Gouvion Saint-Cyr, Sungkok Art Museum, Séoul, Corée.
La Consistance du visible, commissariat : Nicolas Bourriaud, 10^e Prix de la Fondation d'entreprise Ricard, Paris, France.
Wolf Eyes, Filmer la musique, Point Éphémère, Paris, France.
- 2007 **Histoires animées**, commissariat : Laurence Hazout Dreyfus, Le Fresnoy, Lille, France.
Bodytalk, Fotogalerie Wien, commissariat : Adeline Blanchard, Vienne, Autriche.
Cine.mov, commissariat : Synesthésie, Red Brick House, Yokohama, Japon.
The Oubliettes of Wolstenholme, commissariat : the Centre of Attention, Liverpool, Royaume-Uni.
Play Back, commissariat : Anne Dressen, musée d'Art Moderne de la ville de Paris, France.
- 2006 **Strangers in The Night**, Le Triangle, Friche la Belle de Mai, Marseille, France.
Noir c'est la vie..., Abbaye de Saint-André, Centre d'art contemporain, Meymac, France.
Le Noir est une couleur, commissariat : Dominique Païni, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, France.
Nuit Blanche 2006, commissariat : Jérôme Sans & Nicolas Bourriaud, Jardins de Bercy, Paris, France.
- 2005 **I Still Believe in Miracles, Dessins sans papier I**, commissariat : Laurence Bossé, Anne Dressen, Hans Ulrich Obrist & Angeline Scherf, musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Couvent des Cordeliers, Paris, France.
L'Inventaire contemporain III, commissariat : Danielle Hibon & Marie-Jo Malvoisin, Jeu de Paume, Paris, France.
J'en rêve, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, France.
What Now, commissariat : Hilde Teerlinck, Laboratoire du CRAC Alsace, Altkirch, France.

Résidences / Residencies

- 2013 Smithsonian Artist Research Fellowship, Washington D.C., États-Unis.
- 2012 ISCP, International Studio & Curatorial Program, New York, États-Unis.

Filmographie (sélection) / Selected filmography

- Grosse Fatigue**, 2013. Vidéo couleur, 13 min, musique originale de Joakim
The Encyclopedic Palace, 55^e Biennale internationale d'art contemporain de Venise, Italie, 2013.

- Le Songe de Poliphile / The Strife of Love in a Dream**, 2011. Vidéo, 11 min 40 s.
 International Film Festival Rotterdam, Pays-Bas, 2012.
 Festival International du Court Métrage, Clermont-Ferrand, France, 2012.

- Tabakalera*, Centre International de Culture Contemporaine de Saint-Sébastien, Espagne, 2012.
 6^e Festival du cinéma des peuples d'Anûû-rû âboro (Ombre de l'Homme), Pwêêdi Wiimîâ, Poindimié, Nouvelle-Calédonie, 2012.
Femina, Festival Internacional de Cinema Femenino, Rio de Janeiro, Brésil, 2012.
 NYFF New York Film Festival, États-Unis, 2012.
Molodist, Kyiv International Film Festival, Kiev, Ukraine, 2012.
 23rd Ljubljana International Film Festival, Slovénie, 2012.
Hors format, Comptoir du Doc, Rennes, France, 2012.
 LUX/ICA Biennial of Moving Images, LUX & the Institute of Contemporary Arts, ICA, Londres, Royaume-Uni, 2012.
Horizon 3 - India : Visions from the Outside, Cultuurcentrum Brugge, Belgique, 2012.
 Art Basel Miami Beach, États-Unis, 2012.
Quinzaine des Réalisateurs, Festival de Canne, France, 2011.
Paris Cinéma, Paris, France, 2011.
 RIDM - Rencontres Internationales du Documentaire de Montréal, Canada, 2011.
Paris-Delhi-Bombay..., Centre Pompidou, Mnam/Cci, Paris, France, 2011.

- Psychopompe**, 2011. Performance vidéo et musicale, avec Joakim, 50 min
Nuit Blanche, Gare d'Austerlitz, Paris, France, 2012.
 The Kitchen, New York, États-Unis, 2012.
Hors Pistes, Centre Pompidou, Mnam/Cci, Paris, France, 2011.

- Million Dollar Point**, 2011. Vidéo, 5 min 35 s
How to Live Together?, Slought Foundation, Philadelphie, États-Unis, 2013.

- Coupé/Décalé**, 2010. Vidéo, 3 min 54 s
Indie Moving Image, IndieLisboa'13, International Festival of Independent Cinema, Lisbonne, Portugal, 2013.
Intense Proximité, La Triennale d'art contemporain, Palais de Tokyo, Paris, France, 2012.
 6^e Festival du cinéma des peuples d'Anûû-rû âboro (Ombre de l'Homme), Pwêêdi Wiimîâ, Poindimié, Nouvelle-Calédonie, 2012.
Le Musée monde, Musée du Louvre, Paris, France, 2011.
Prix Marcel Duchamp, FIAC – Cour Carré du Louvre, Paris, France, 2010.

- Cynopolis**, 2009. Vidéo, film super 8 et DVCAM, 10 min
10 Printemps en automne, kamel mennour, Paris, France, 2009.
Nuit Blanche, ENS - École Normale Supérieure, Paris, France, 2009.
 FID - Festival International du Documentaire, Red Shoes Bureau et Sextant et Plus, MuCEM, Marseille, France, 2009.

- Wolf Eyes**, 2008. Vidéo, 5 min
Rock, Carré Bonnat, Bayonne, France, 2010.
 Filmer la musique, Point Éphémère, Paris, France, 2008.
It's not Only Rock n' Roll, Baby, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, Belgique, 2008.

- Film spatial**, 2007. Film 16 mm transféré sur beta numérique, 15 min
Yona Friedman, des Utopies réalisées, Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux, France, 2010.
Yona Friedman, Merz Tier, Neugerriemshneider, Berlin, Allemagne, 2010.
Entre-Temps, l'artiste narrateur, Taipei Fine Arts Museum, Taipei, Taiwan / Loft Project ETAGI, Saint-Pétersbourg, Russie / Espaço Cultural Oi Futuro, Rio de Janeiro, Brésil, 2009.
Saison Vidéo 2009, Centre d'Arts plastiques et visuels, Lille, France.

Tribute to Yona Friedman, You do your city, Agora / CAPC, Bordeaux, France, 2008.
Le Nouveau Monde II, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux, France, 2008.
Le Nouveau Monde, Collections de Saint-Cyprien, France, 2008.
La Consistance du visible, 10^e Prix de la Fondation d'entreprise Ricard, Paris, France, 2008.

A Mountain for President, 2007. Vidéo-clip pour Principles of Geometry featuring Sébastien Tellier
Curtocircuito, 5^e Festival international du court-métrage, Saint-Jacques de Compostelle, Espagne, 2008.
Camille Henrot / Joakim : Image and Sound, Imago Film Festival, Lisbonne, Portugal, 2008.
 Festival Art Rock, Saint-Brieuc, France, 2008.
Play Back, musée d'Art Moderne de la ville de Paris, France, 2007.

Lonely Hearts, 2007. Vidéo-clip pour Joakim, Monsters and Silly songs, Versatile/K7, 3 min
Hors Pistes, Centre Pompidou, Mnam/Cci, Paris, France, 2008.

King Kong Addition, 2007. Vidéo, 90 min
Power of Photography, Sungkok Art Museum, Séoul, Corée, 2008.
Demain dès l'aube, Cinéma 2, Centre Pompidou, Mnam/Cci, Paris, France, 2008.
 Rencontres Internationales Paris/Berlin/Madrid, 2008.
 Pleasure Dome Cinema, Toronto, Canada, 2007.
 Module, Palais de Tokyo, Paris, France, 2007.

Courage mon amour !, 2005. Vidéo et collage sur pellicule, 3 min 7 s, musique originale de Florencia Di Concilio
Brune/Blonde, Cinémathèque française, Paris, France, 2010.
Du Dessin à l'animation du dess(e)in, Centre Wallonie-Bruxelles, Paris, France, 2008.
 Festival Nemo, Forum des Images, Paris, France, 2007.
La Nuit des Musées, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux, France, 2006.

Le Grand Troupeau, 2005. Vidéo, Ektas grattés, 25 s (en boucle)
 Jeu de Paume, Paris, France, 2005.
 Wentrup Gallery, Berlin, Allemagne, 2005.

Dying Living Woman, 2005. Vidéo, grattage sur pellicule, 6 min 15 s, musique originale de Benjamin Morando
La Photo en Mouvement, Théâtre de la Photographie et de l'Image, Nice, France, 2009.
Lune noire, Monoquini association, Annexe, Bordeaux, France, 2008.
Second Nature, Fette's Gallery, Los Angeles, États-Unis, 2007.
Étranges Fictions, Festival du Nouveau Cinéma Français, Kiel, Allemagne, 2006.
 Festival de photo et de vidéo de Biarritz, France, 2006.
 Forum des Images, Paris, France, 2006.
Saison Vidéo 2006, Roubaix, France, 2006.
Strangers in The Night, Le Triangle, Friche la Belle de Mai, Marseille, France, 2006.
Noir c'est la vie..., Abbaye de Saint-André, Centre d'art contemporain, Meymac, France, 2006.
 Rencontres Internationales Paris/Berlin, Berlin, Allemagne, 2006.
L'Inventaire contemporain III, Jeu de Paume, Paris, France, 2006.

Deep Inside, 2005. Vidéo, feutre sur pellicule, 6 min 36 s, musique originale de Benjamin Morando, chanson écrite par Nicolas Ker et Camille Henrot
Lune noire, Monoquini association, Annexe, Bordeaux, France, 2008.
N'être qu'un animal raisonnable, La Centrifugeuse, Pau, France, 2008.

Cine.mov, Red Brick House, Yokohama, Japon, 2007.
Bodytalk, Fotogalerie Wien, Vienne, Autriche, 2007.
Nous nous sommes tant aimés, l'amour et l'art contemporain, Collections de Saint-Cyprien, France, 2006.
Curating Contest, Hôtel La Louisiane, Paris, France, 2006.
House of Dr. R, New York, États-Unis, 2006
L'Inventaire contemporain III, Jeu de Paume, Paris, France, 2006.

sCOPE, 2005. Vidéo sur moniteur posé sur socle, 3 min 9 s, musique originale de Benjamin Morando
 Taos Shortz Film Fest, New Mexico, États-Unis, 2012.
Le Noir est une couleur, Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence, France, 2006.
 Mac/Val, Vitry-sur-Seine, France, 2006.
L'Inventaire contemporain III, Jeu de Paume, Paris, France, 2006.

Vivre à même l'amour, 2005. Vidéo-clip pour Ben Ricour, Milk/Warner
 Diffusé sur M6, MCM, MTV.

Hey Bonus!, 2003. Film d'animation, Vidéo-clip pour Octet, Metronomic/Diamondtraxx, 3 min
 Rencontres internationales Paris/Berlin, Berlin, Allemagne.
 MK2, Quai de Seine, Paris, France.
J'en rêve, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, France, 2005.
Best of, galerie Dominique Fiat, Paris, France, 2005.

Metawolf, 2002. Vidéo, grattage sur pellicule, musique originale d'Octet, 3 min
Cortocircuito, Politburo, Paris, France, 2004.
 Rencontres internationales Paris/Berlin, Berlin, Allemagne.
 Programmation Bureau des vidéos, Park Shibuya, Tokyo, Japon.
 Musée de la Chasse et de la Nature, Paris, France.

Lansky, 2002. Vidéo, grattage sur pellicule, 3 min
I Still Believe in Miracles, Dessins sans papier I, musée d'Art Moderne de la ville de Paris,
 Couvent des Cordeliers, Paris, France, 2005.

Branding, 2002. Film d'animation, 3 min

Histoire de Cesaria, 2001. Film d'animation, 6 min
 Best Film Prize, Animated Film Festival, Séoul, Corée, 2003.
 Prix spécial du jury, Festival du film d'animation, Annecy, France, 2002.
 Best Film Prize, KROK International Animated Film Festival, Moscou, Russie, 2002

Remerciements /
Acknowledgements

Nous tenons à remercier tout particulièrement /
We would like to especially thank

Cecilia Alemani, Anna Watkins Fisher, Mathieu Copeland, Marie-Sophie Eiché, Joakim Bouaziz, Maud Greder Henrot, François Henrot, Mathilde Henrot, Cécile Degos, Adrien Paolini, Rica Arai, Kazuhito Kimura, Momo Shirai, Yona Friedman, Douglas Ross, David Dickson, Clara Meister, Maria Loboda, Elisa Larrière, Yann Chapotel, Armelle Prédalier, Lou Svahn, Alexandra Serrano, Nicola Delorme, Axelle Blanc, Olga Rozenblum, Timothy Simonds, Jacob Bromberg, Claire Staebler, Alexandra Baudelot, Ruba Katrib, Christophe Pete, Jean-Marie Foubert, Charles Milome, Patrick Ferragne et l'équipe d'Art Project, Mathilde Amigorna, Jonathan Chauveau, Pierre-Maël Dalle, Fabrice Seixas, Amandine Fuhmann, Mériadek Caraës, Charles Halperin, Myrtille Yver-Trochu, Avelina Fuentes, Marie-Sandra Le Blan, Keimis Henni, Jean-Baptiste Delorme, Camille Moulouguet, Alexandre Guirkinge, Bertrand Houdin, Maud Bégon, Pauline Sarrus, Myriam Combier, Michel Pencreac'h, Marc Domage, Christophe Pany, Solange Soubras et toute l'équipe de la galerie kamel mennour.

© 2013 Camille Henrot.

© 2013 kamel mennour, Paris.

© 2013 Les auteurs / *The authors* Cecilia Alemani, Anna Watkins Fisher pour leurs essais / *for their essays*, et / *and* Mathieu Copeland pour son entretien avec l'artiste / *for his interview with the artist*

© 2013 Les photographes / *The Photographers* Amélie Chassary, Nicola Delorme, Marc Domage, Charles Duprat, France Los Angeles Exchange (FLAX), Alexandre Guirkinge, Camille Henrot, Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, Phoebe Meyer, Andrea Ngan, Mazen Saggat, Fabrice Seixas, Alexandra Serrano.

Tous droits réservés. La reproduction d'un extrait quelconque de ce catalogue, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, est interdite sans l'autorisation écrite de la galerie kamel mennour /
All rights reserved. No part of this book may be reproduced by any means, in any media, electronic or mechanical, without prior permission in writing from kamel mennour gallery.

Dans le souci de la protection de l'environnement, ce livre est imprimé avec des encres végétales sur Condat Matt Périgord 170 g, certifié FSC, composé de fibres issues de forêts suivant une gestion responsable, ainsi que sur Munken Print White 150 g, papier également certifié FSC /
In order to protect the environment, this book was printed in vegetable ink on Condat Matt Périgord 170 g, FSC certified, composed of wood fibers from responsible forest management, and on Munken Print White 150 g, FSC certified paper also.

Édition / Publishing

kamel mennour™

47, rue saint-andré des arts
paris 75006 france
+33 1 56 24 03 63
galerie@kamelmennour.com
kamelmennour.com

Coordination générale / *General coordination*
Marie-Sophie Eiché

Coordinatrice éditoriale / *Publishing coordination*
Emma-Charlotte Gobry-Laurencin
Assisté de / *Assisted by* Pierre-Maël Dalle

Graphisme original / *Original graphic design*
Yorgo Tloupas

Graphisme / *Graphic design*
Éloïse de Guglielmo & Amélie du Petit Thouars
(MOSHI MOSHI Studio)

Traductions / *Translations*
Michel Pencreac'h (Français / *French*)
Jacob Bromberg (Anglais / *English*)

Relectures / *Rereading*
Michel Pencreac'h, Jacob Bromberg

Production / *Printing production*
Seven7 - Liège
(info@seven7.be)

Impression / *Printing*
SNEL - Liège
(www.snel.be)

Diffusion & Distribution / *Distribution*
les presses du réel
(www.lespressesdureel.com)

ISBN : 978-2-914171-51-9
30 €