



ÉMILIE
RENARD
CHEYNEY
THOMPSON
AURÉLIEN
FROMENT
PAULINE
BASTARD
ARTUR
ZMIJEWSKI
ÉTIENNE
CHAMBAUD
FABIEN & RAPHAËL
GIRAUD & SIBONI

02
n° 56

Hiver / Winter 2010
Revue d'art contemporain trimestrielle et gratuite

ENTRETIEN avec ÉMILIE RENARD

by/par
Patrice Joly

13

Après *Monsieur Miroir*, l'exposition de la douzième édition du Prix Ricard — qui répond à un cahier des charges désormais bien identifié, celui de mettre en scène la dizaine d'artistes représentative de la dernière scène émergente en France — Émilie Renard, avec *Les Vagues*, s'immerge avec délices dans les rouleaux d'automne des ateliers du Frac des Pays de la Loire à Carquefou. Deux exercices très stylés aux antipodes l'un de l'autre.

02 — Tu as placé ces 24^e Ateliers internationaux du Frac des Pays de la Loire sous le signe de Virginia Woolf à qui tu as emprunté le titre d'un de ses romans les plus fameux, *Les Vagues*, pour le donner à l'exposition consécutive à la phase de résidence. Cet auteur culte jusque dans les années 1970 a longtemps symbolisé une écriture « mélancolique ». On l'a aussi associée, à tort ou à raison, à une certaine forme d'oppression psychologique à l'intérieur du couple... Cette Virginia Woolf-là ne te fait pas peur ?

E. R. — J'ai placé cette résidence avant tout sous le signe des *Vagues* en désignant le roman comme catalogue de l'exposition. J'ai choisi ce roman-là d'abord parce que sa structure narrative me permet une analogie simple entre la situation en jeu dans la fiction et celle de la résidence : six soliloques dans le roman, six artistes en résidence. J'aime assez cette relation très littérale au roman et cette base nous permet toute liberté vis-à-vis de ce qui devient pour nous, un catalogue. Virginia Woolf ne m'intéresse donc pas tellement pour sa biographie ni pour sa postérité mais plutôt en tant que narratrice, et là, je ne la trouve

pas tellement mélancolique ni opprimée, au contraire, je la trouve souvent assez distanciée et drôle, je pense par exemple à certaines déclarations grandiloquentes de la biographe d'Orlando. C'est donc en relation à ses apparitions en tant que narratrice dans ce roman que l'analogie avec la situation réelle se poursuit : dans *Les Vagues*, elle est dans la position classique de la « narratrice omnisciente ». Mais elle est très économe de ses manifestations qu'elle limite à l'introduction des pensées intérieures des personnages, avec cette formule : « dit Rhoda », « dit Jinny » etc., en fait, elle passe les plats. Par ce retrait, elle marque son absence et les soliloques semblent par contraste, en prise directe sur la pensée des personnages. Elle s'accorde aussi une autre relation au texte, dans une voix encore plus distanciée et désincarnée qui se confond même avec le décor, c'est celle des neuf interludes qui coupent net le flux continu des voix par des descriptions de paysages côtiers à la troisième personne, comme par un jeu de contrechamp paysager aux focus sur les personnages. Là, elle adopte un style sagement « fleuri », comme si elle nous faisait visiter une peinture de Gainsborough avec une steadycam : c'est très beau, mais répété neuf fois, ça devient presque ennuyeux... Je n'ai délibérément pas lu d'analyses littéraires de ce livre, mais j'imagine qu'elle devait s'amuser à user d'un style convenu. En même temps, il y a là quelque chose de dramatique, car les descriptions suivent le soleil de son lever à son coucher, ce qui est à la fois une métaphore très classique d'une vie à l'échelle d'un jour, mais qui apparaît aussi comme la poursuite méthodique d'une perte annoncée. C'est le

VIRGINIA WOOLF

The Waves, 1931.

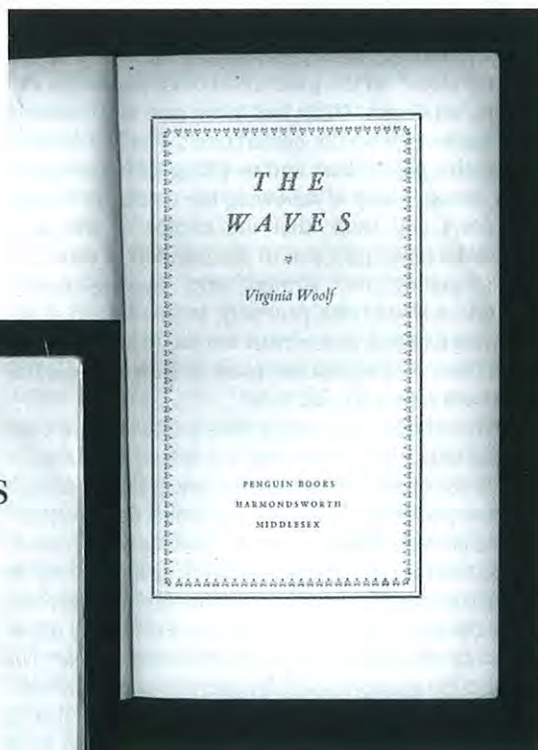
Page de titre de l'édition

Penguin Books, 1951.

Collection des ouvrages et
conception graphique des
tampons : Marie Proyart.

Title page of the Penguin Books
edition, 1951, stamped.

Collection of the French and English
editions, graphic design of the stamps :
Marie Proyart.

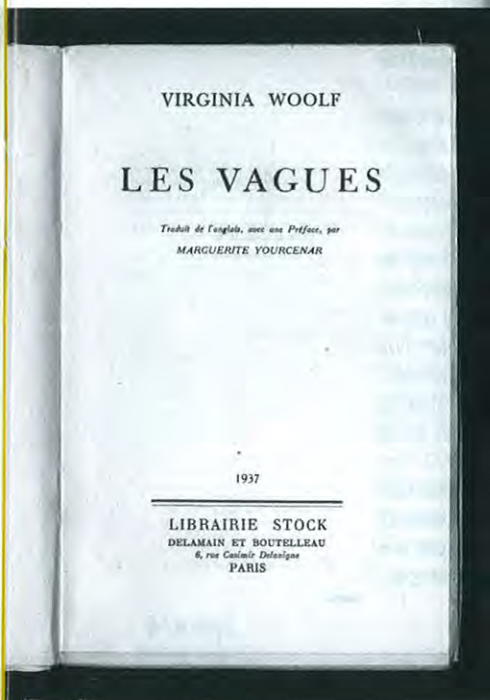


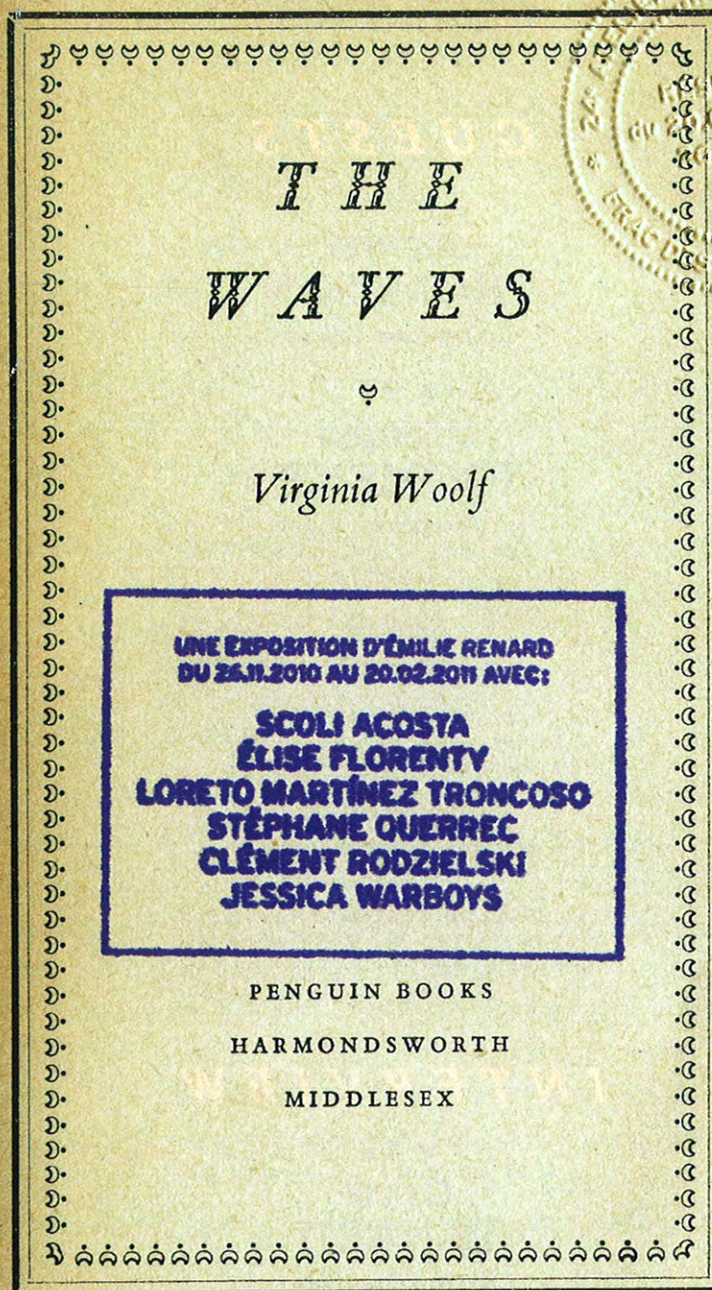
INTERVIEW

After *Monsieur Miroir* [*Mister Mirror*], the twelfth Prix Ricard exhibition—with its now clearly identified terms and conditions, which involve presenting a dozen or so artists representative of the latest art scene to emerge in France—Émilie Renard, with *Les Vagues* [*The Waves*], plunges with relish into the autumn rollers of the FRAC des Pays de la Loire workshops at Carquefou. Two highly stylized exercises, diametrically opposed to each other.

02—You've put this 24th Frac des Pays de la Loire International Workshop under the aegis of Virginia Woolf, from whom you've borrowed the title of one of her most famous novels, *The Waves*, for your exhibition following on from the residency phase. Up until the 1970s, this cult author long symbolized a "melancholic" form of writing. She has also been associated, rightly or wrongly, with a certain form of psychological oppression within the couple... Are you afraid of this particular Virginia Woolf?

E. R.—I put that residency above all under the aegis of *The Waves* by designating the novel to be the exhibition catalogue. I chose that particular novel first of all because its narrative structure permits me a simple analogy between the situation in question in the fiction and that of the residency: six soliloques in the novel, six artists in residence. I rather like this very literal relation to the novel, and this basis gives us every liberty in relation to what, for us, becomes a catalogue. So Virginia Woolf does not interest me that much for her biography or for her posterity, but rather as a narrator, and as such I don't find her



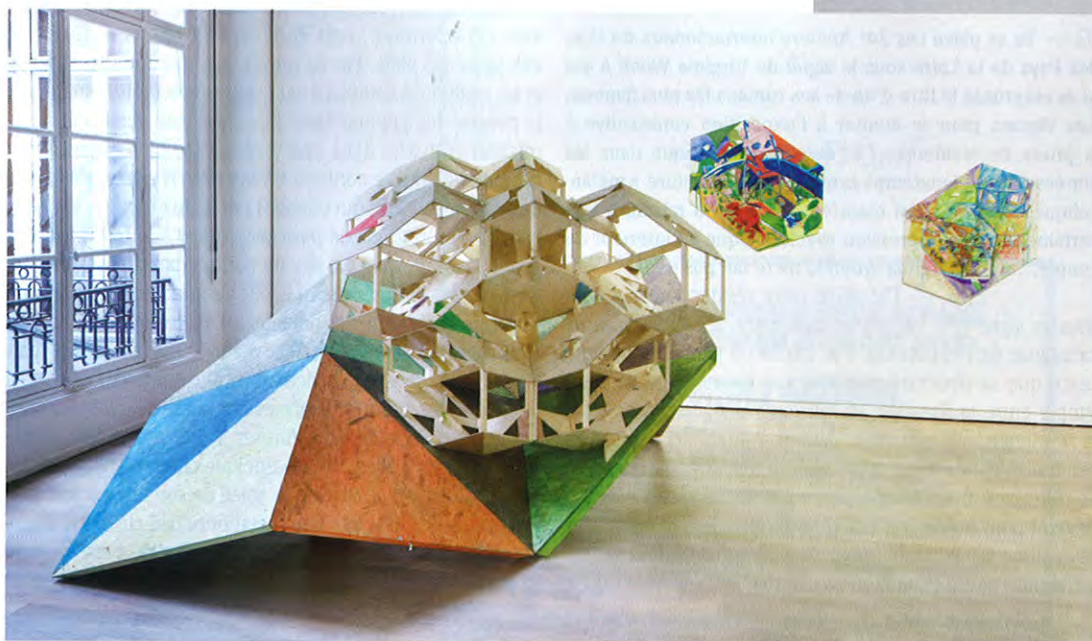


Les Vagues

24^e Ateliers internationaux du Frac des Pays de la Loire
du 26 novembre 2010 au 20 février 2011
avec Scolli Acosta, Élise Florenty, Loreto Martínez Troncoso,
Stéphane Querrec, Clément Rodzielski, Jessica Warboys

Monsieur Miroir

12^e prix de la Fondation d'entreprise Ricard
du 21 septembre au 6 novembre 2011
avec Neil Beloufa, Julien Bismuth,
Isabelle Cornaro, Benoît Maire, Mick Peter,
Soraya Rhoifir, Ernesto Sartori, Jessica Warboys



particularly melancholic or oppressed. Quite to the contrary, I often find her rather remote and funny—I'm thinking for example of certain grandiloquent declarations in the biography of Orlando. So it's in relation to her appearances as a narrator in this novel that the analogy with the real situation is carried on: in *The Waves*, she is in the classic position of the "all-knowing narrator". But she is very economical with her appearances which she limits to introducing the inner thoughts of the characters, with this formula: "said Rhoda", "said Jinny", etc.—in fact she passes the buck. Through this withdrawal, she marks her absence and, in contrast, the soliloquies seem to be coming straight from the way the characters are thinking. In this way, she grants herself another relationship to the text, in an even more remote and disembodied voice which even blends with the décor—it is the voice of the nine interludes which abruptly cut the continuous flow of the voices by third person descriptions of coastal landscapes, as if through an interplay of reverse shot to the focus on the characters, using landscape. Here, she adopts a quietly "flowery" style, as if she were getting us to visit a Gainsborough painting with a Steadicam: it is very beautiful, but repeated nine times it becomes almost boring... I have intentionally not read any literary analyses of this book, but I imagine she must have had fun using a conventional style. At the same time, there is, in it, something dramatic, because the descriptions follow the sun from when it rises to when it sets, which is at once a very classical metaphor of a life on the scale of one day, but which also appears like the methodical pursuit of an announced loss. This is the passage of a time without object, like a memento mori without a skull. Were there melancholy somewhere in her writing, this is where it would be.

I really like the arrangement you introduce which "economizes" on the production of an exhibition catalogue, an object which has more and more trouble keeping away from the beaten track. The fact of using an existing publication, and recycling it for a new purpose, is also a way of renewing the catalogue format. But don't you think that the choice of this very pyramidal novel puts you in the position of someone who's pulling the strings, and moving pawns around...? If we refer, precisely, to this notion of all-knowing narrator, doesn't this run the risk of exposing one's flank to the criticism of an all-powerful curator for whom artists are just foils?

What matters to me here, is that by attributing the place of the catalogue to a literary text, to a fiction, it acquires, de facto, a descriptive function, and because it is in advance, it becomes predictive in relation to something that is about to happen in the world, or, in any event, we can expect this of it... As for myself, yes, that is precisely it: I put myself readily in a relationship of equivalence with the all-knowing narrator, to the point where I delegate to her a part of my role as curator by replacing her text by my critical commentary. It is true that this analogy is a slippery one, it risks being caricatural and entailing one or two negative consequences, starting with Buren's famous attack on Szeemann, in his essay "Exposition d'une exposition", written in 1972 for Documenta 5, where he observes: "It is the exhibition which imposes itself as its own subject, and its own subject as work of art." Here, neither the exhibition's structure nor my curatorial proposition take precedence over what is on



ERNESTO SARTORI

Vue de l'exposition

Monsieur Miroir à la Fondation d'entreprise Ricard.

Courtesy galerie Marcelle Alix, Paris.

Photo: Florian Kleinfenn / Fondation d'entreprise Ricard.

Monsieur Miroir, exhibition view, Fondation d'entreprise Ricard.



JESSICA WARBOYS

Vue de l'exposition

Monsieur Miroir à la Fondation
d'entreprise Ricard.

Courtesy galerie Gaudel
de Stampa, Paris.

Photo: Florian Kleinfenn /

Fondation d'entreprise Ricard.

Monsieur Miroir, exhibition view,

Fondation d'entreprise Ricard.

view in the show, nor do they act to the detriment of the artist's work. This somewhat rigid framework which, in the end, assigns a particular place to everyone, to myself and to the artist alike, offers us a great deal of freedom, more than it acts as a limitation, with everyone being assigned by this declaration of intent, at the same time as they pursue their own work, with or without the book in hand... Nor do I think that it particularly influences the reception of their work, because it acts essentially on peripheral factors, such as the catalogue and the title, which, at the same time, designate a very common object—waves. And then, once again, the narrator occupies either a minor place with these discreet “he says” and “she says”, or the distance of a crow's flight, without touching the characters. In the art register, this typified position of the “all-knowing curator”, of the person who stands back in a form of ideal neutrality and feigned anonymity, poses a problem for me. With this catalogue, I re-enact this posture, I even underline this form of contemplative and non-directive withdrawal. Claiming such a position may seem contradictory, but it seems appropriate to me, especially in a residency where the invited artists work without a net, and where, in this sense, the exhibition partly eludes me. Because in inviting me, Laurence Gateau is giving me a carte blanche which I am handing on to each one of the six artists.

This said, the fact that you mention the Buren-Szeemann polemic implies that you have this danger of being made use of in mind. As far as I'm concerned, it is more the idea of adapting a novel to the exhibi-

passage d'un temps sans objet, comme un memento mori sans tête de mort. S'il y avait de la mélancolie quelque part dans son écriture, elle serait donc là.

J'aime bien le dispositif que tu mets en place qui fait « l'économie » de la réalisation d'un catalogue d'exposition, objet qui a de plus en plus de mal à sortir des sentiers battus. Le fait d'utiliser une publication existante, de la recycler en une nouvelle destination est aussi une manière de renouveler le format catalogue. Ne penses-tu cependant pas que le choix de ce roman très pyramidal te place dans la position de celui qui tire les ficelles, qui déplace ses pions... Si l'on se réfère justement à cette notion de narratrice omnisciente, n'est-ce pas risquer de prêter le flanc à la critique d'un curateur tout-puissant dont les artistes ne seraient que les faire-valoir ?

Ce qui m'importe ici, c'est qu'en attribuant la place du catalogue à un texte littéraire, à une fiction, il acquiert de fait une fonction descriptive, et parce qu'il est en avance, il devient prédictif vis-à-vis d'une chose qui va arriver dans le monde, ou en tout cas, on peut attendre cela de lui... Quant à moi, oui, c'est exactement ça : je me place volontiers dans un rapport d'équivalence avec la narratrice omnisciente au point que je lui délègue une part de mon rôle de curateur en substituant mon commentaire critique à son texte. C'est vrai que cette analogie est glissante, elle risque d'être caricaturale et traîne avec elle quelques casseroles à commencer par la fameuse attaque de Buren à Szeemann, dans son texte « Exposition d'une exposition », en 1972 pour la Documenta 5, où il écrit : « c'est

ENTRETIEN avec ÉMILIE RENARD

tion—the way we talk about adapting a novel to film—which titillates me, because whatever the curator does and prohibits him- or herself from wanting to do, he/she invariably wavers between the desire to respect works and artists and the wish to produce a work by him- or herself. When you introduced the scenario of the exhibition at Carquefou did you have in mind this issue of adaptation? Did this influence your choice of artists, not only in relation to their particular aesthetic qualities but also on the basis of other criteria?

I mention this attack by Buren in response to your remark about the “all-powerfulness” of the curator because it ushers in a lengthy misunderstanding about the power stakes between curator and artist, as if the curator were encroaching on the artist's territory. But I do not think that an assertive curatorial framework is a restriction for an artist; conversely, it can be for the public. Here, mine is clearly posited from the outset, everything is said in my letter of invitation to the artists, which is also the communiqué for the public. About the analogy on a structural (and not narrative) level, about the place I give myself, but nothing about the exhibition is played out in advance, everything remains to be done. And to avoid any misunderstanding, I do not put myself here in the place of Woolf herself, just as the six artists do not represent the six characters. I deal with the consequences of the book as a catalogue by postulating an analogy between the narrator and my position as curator, as well as between the continual flow of consciousness of the characters in the book and the continuous flow of the work of the artists in residence. So the book is not a narrative source for

l'exposition qui s'impose comme son propre sujet, et son propre sujet comme œuvre d'art. » Là, ni la structure de l'exposition ni ma proposition curatoriale ne priment sur ce qui s'y expose, ni n'agissent aux dépens du travail des artistes. Ce cadre assez rigide qui donne finalement une place caractérisée à chacun, à moi comme aux artistes, nous offre une grande liberté plus qu'il n'agit comme une contrainte, chacun étant assigné par cette déclaration d'intention, en même temps qu'il poursuit son travail, avec ou sans le livre à la main... Je ne crois pas non plus qu'il influence tellement la réception de leur travail puisqu'il agit essentiellement sur des éléments périphériques que sont le catalogue et le titre qui désignent en même temps un objet très commun, les vagues. Et puis encore une fois la narratrice occupe soit une place mineure avec ces discrets « dit-il », « dit-elle », soit la distance d'un vol d'oiseau, sans toucher aux personnages. Dans le registre de l'art, cette position caractérisée du « curateur omniscient », de celui qui se tiendrait en retrait dans une forme de neutralité idéale et d'anonymat feint, me pose problème. Avec ce catalogue, je rejoue cette posture, je surligne même cette forme de retrait contemplatif et non directif. Revendiquer cette position peut sembler contradictoire, mais elle me semble appropriée, surtout à une résidence où les artistes invités travaillent sans filet et où dans ce sens, l'exposition m'échappe en partie. Car en m'invitant, Laurence Gateau me donne une carte blanche que je redistribue à chacun des six artistes.

Cela dit, le fait que tu évoques la polémique Buren-Szeemann implique que tu aies ce danger d'instrumenta-

lisation à l'esprit. En ce qui me concerne, c'est plus l'idée de l'adaptation d'un roman à l'exposition – comme on parle d'adapter un roman au cinéma – qui me titille, car quoi qu'il fasse et qu'il se défende de vouloir faire, le curateur oscille toujours entre le désir de respecter les œuvres et les artistes et la volonté de faire œuvre lui-même. En mettant en place le scénario de l'exposition à Carquefou, as-tu eu présente à l'esprit cette question de l'adaptation ? Cela a-t-il influencé le choix des artistes, non seulement en fonction de leurs qualités esthétiques propres mais aussi en fonction d'autres critères ?

Je cite cette attaque de Buren en réponse à ta remarque sur la « toute-puissance » du curateur, parce qu'elle inaugure une longue méprise sur les enjeux de pouvoir entre curateur et artiste, comme si le curateur empiétait sur le territoire de l'artiste. Mais je ne crois pas qu'un cadre curatorial affirmé soit une contrainte pour un artiste, par contre, il peut l'être pour le public. Là, le mien est clairement posé dès le départ, tout est dit dans ma lettre d'invitation aux artistes, qui est aussi le communiqué pour le public : de l'analogie sur un plan structurel (et non pas narratif), de la place que je m'accorde, mais rien de l'exposition n'est joué d'avance, tout reste à faire. Et pour éviter tout malentendu, je ne me mets pas ici à la place de Woolf herself, de même que les six artistes ne représentent pas les six personnages. Je tire les conséquences du livre comme catalogue en postulant une analogie entre le narrateur et ma position de curateur ainsi qu'entre le flux continu de conscience des personnages du livre et le flux continu du travail des artistes en



résidence. Le livre n'est donc pas une source narrative pour l'exposition ni pour des œuvres qui viendraient l'illustrer. Ceci dit, j'ai invité des artistes chez qui je vois un lien possible avec ce livre, de très près ou de très loin : Élise Florenty, Loreto Martínez Troncoso ou Stéphane Querrec ont tous les trois un usage de la parole où il est question du récit de soi comme d'un autre ou d'une autre chose, usant d'intermédiaires, acteurs, auteurs et mettant en scène une voix intérieure traversée par de multiples autres voix. D'ailleurs, chacun d'eux a puisé dans le texte de Woolf, par bribes, pour le déplacer sur son propre terrain. Jessica Warboys et Scolí Acosta procèdent plus par glissements sensibles d'un geste à une forme ou à une image, à un son, dans une forme d'attention à ce qui les entoure, à l'esprit d'un lieu. Chez Woolf, il y a cette confusion entre les états de l'âme et la sensation physique et immédiate du dehors. Clément Rodzielski joue, lui, avec des images aux statuts transitoires qui résistent à leur réification et peinent à exister dans le monde parce qu'elles ne remplissent jamais tout à fait le rôle qu'elles annoncent et qu'elles requièrent une suspension du jugement, du doute quand à leur nom. C'est aussi le caractère insaisissable de la pensée qui anime ce livre.

L'exposition à la Fondation Ricard, *Monsieur Miroir*, vient à peine de s'achever que commence celle du Frac. Comment passe-t-on de l'une à l'autre, y a-t-il une continuité entre les deux ? S'agit-il de deux projets complètement différents même s'il semble que la littérature soit convoquée dans l'une comme dans l'autre ?

Il ne reste quasiment rien de *Monsieur Miroir* dans *Les Vagues*, sauf Jessica Warboys ! Monsieur Miroir n'est pas de la littérature, il est un personnage fictif, un objet personnifié et transitionnel qui remplit le rôle d'un Monsieur Loyal et ouvre sur une exposition qui, d'un point de vue curatoriale, s'est résumée pour moi à établir une liste d'artistes. *Monsieur Miroir* les montre donc tels quels, dans un pur reflet. Finalement, du point de vue de leurs contextes et processus d'élaboration, les deux expositions sont opposées. Avec *Monsieur Miroir*, j'ai pratiqué le b.a.-ba du curating : dans l'esprit d'une exposition pour un prix, avec cette condition qu'ils participent à la scène de l'art français, sans autre parti pris curatoriale que la subjectivité de mes choix ; j'ai établi une liste d'artistes que j'ai limitée à huit, pour qu'ils puissent être représentés par un large ensemble d'œuvres récentes ou en cours. L'exposition résultait donc d'une simple addition, sans pensée globale, sans principe a priori. En fait, beaucoup de relations entre eux sont apparues avec l'agencement des œuvres dans l'espace. Mais j'avais refusé de les anticiper et surtout de thématiser sur une scène ou de cibler une quelconque tendance de l'art actuel. C'est pourquoi le catalogue de l'exposition est composé uniquement d'interviews, de paroles en prise directe, sans chapô synthétique et qu'à la place du traditionnel avant-propos du commissaire, j'ai opté pour une conversation avec Colette Barbier. Par contre, point commun entre *Les Vagues* et *Monsieur Miroir*, chacun des catalogues est une manière de différer l'analyse critique des œuvres, une chose que je ne me prive pas de faire lors de visites, lorsque que rien n'est encore couché sur le papier...

ENTRETIEN avec ÉMILIE RENARD

SCOLÍ ACOSTA

Sunshine

Acrylique sur toile, bois,

colle à bois, fil, clous.

76.5 x 63 cm.

Courtesy de l'artiste et

de la galerie Laurent Godin.

ÉLISE FLORENTY

As a wave breaks, 2010.

Vidéo.

the exhibition or for the works which will illustrate it. This said, I have invited artists in whom I see a possible link with this book either very near or very far: Elise Florenty, Loreto Martínez Troncoso, and Stéphane Querrec all have a way of using words where what is involved is the narrative of self and of another or another thing, using intermediaries, actors and authors, and presenting an inner voice traversed by many other different voices. What is more, each one of them has drawn from Woolf's writing, in snippets, in order to shift it to their own turf. Jessica Warboys and Scolí Acosta proceed more by way of perceptible shifts from a gesture to a form or to an image, to a sound, in a form of attentiveness to what is around them, to the spirit of a place. With Woolf, there is this confusion between moods and the physical and immediate sensation of the outside. Clément Rodzielski, for his part, plays with images with transitory statuses which withstand their reification and strive to exist in the world because they never altogether fulfill the role which they announce, and because they require a suspension of judgment and doubt, as far as their name is concerned. This is also the elusive character of the thinking that informs this book.

The exhibition at the Ricard Foundation, *Monsieur Miroir*, has no sooner closed than the one at the Frac is opening. How do you move from one to the next? Is there a continuity between the two? Is it a matter of two completely different projects, even if it would seem that literature is called upon in both of them?

There's practically nothing left of *Monsieur Miroir* in *The Waves*, except for Jessica Warboys! *Monsieur Miroir* is

not literature, he is a fictitious character, a personified and transitional object playing the role of a Mr. Loyal and opening on to an exhibition which, from a curatorial point of view, is summoned up for me by drawing up a list of artists. So *Monsieur Miroir* shows them as such, in a pure reflection. In the end, from the viewpoint of their contexts and processes of elaboration, the two exhibitions contrast with each other. With *Monsieur Miroir* I have adopted the basics of curating: in the spirit of an exhibition for a prize, with this condition, that the artists are part of the French art scene, without any other curatorial decision than the subjectivity of my choices; I drew up a list of artists that I limited to eight, so that they can be represented by a broad selection of works, recent and in progress alike. So the exhibition was the result of a simple addition, without any overall thought, and without any principle, on the face of it. In fact, many connections between the artists came to light with the arrangement of the works in the venue. But I refused to be one step ahead of them and I refused above all to develop any theme about a scene or target any trend in present-day art. This is why the exhibition catalogue is made up solely of interviews, live words, without any summaries, and it is also why, in place of the traditional curator's foreword, I opted for a conversation with Colette Barbier. There is, on the other hand, something in common between *The Waves* and *Monsieur Miroir*: each of the catalogues is a way of postponing the critical analysis of the works, something that I do not stop myself doing during visits, when there is still nothing down on paper...

JESSICA WARBOYS

Marie de France, 2010.

Vidéo.

Courtesy galerie Gaudel de

Stampa, Paris.