

« *J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
Que les soleils marins teignaient de mille feux,
Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,
Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques.* » Charles Baudelaire

Par Lou Forster

Le modernisme a voulu faire de l'espace d'exposition un dispositif neutre qui permettrait une relation strictement optique au tableau, aussi a-t-il entériné une ellipse du corps du spectateur. Malgré les remises en causes qui ont bouleversé son fonctionnement depuis les années 70, cet espace peut encore, bien souvent, être appréhendé comme un espace spirituel et désincarné qui cherche à objectiver le regard. En cela, il s'oppose radicalement à d'autres espaces artistiques comme, par exemple, l'espace théâtral qui est traditionnellement un espace mondain, festif et illusionniste. Cette fiction de l'œil que construit la galerie est assez résolument saisie par Jean Charles de Quillacq qui se joue de cette fonction en la théâtralisant et en la détournant. JcQ investit les seuils de l'exposition dont il montre, avec une certaine ironie, la sacralisation, tout en en déconstruisant les fonctions.

Ainsi, dans la performance *Spectre Citron*, réalisée à Bétonsalon en 2008, JcQ portait à l'entrée de la galerie un long bâton de bois, sur lequel était montée une photographie de l'installation *Windhose (wind trousers)* de Roman Signer prise à travers les vitres de la galerie Hauser & Wirth à Londres. JcQ jouait ainsi le rôle du héraut censé annoncer l'exposition aux visiteurs, puisqu'il lui empruntait ses attributs médiévaux. Mais cette fonction d'annonce était dans le même temps détournée car la photographie représentait une autre exposition.

La performance construisait, en fait, un environnement fictionnel qui prenait la forme d'une sorte de tableau vivant. Ainsi, la texture du sol de la galerie photographiée (un lourd marbre nervuré) correspondait à la texture du lac présent dans l'un des deux portraits de jeune fille qui encadraient le performeur, tandis que les yeux peints sur les paupières de JcQ rappelaient les yeux bleus de l'autre portrait. Le performeur incorporait ainsi le monde de ces photographies, dont il prélevait certains signes caractéristiques. En outre, JcQ niait l'existence du public en gardant les yeux fermés, tandis que les yeux peints sur ses paupières étaient mis en exposition. La distance et la séparation avec le public qui permettent d'autonomiser « le tableau » coexistaient, ainsi, avec l'impossibilité de neutraliser la « convention primordiale » suivant laquelle la performance est faite pour être regardée (ce que thématissait les yeux peints sur les paupières) jouant, ainsi, la synthèse moderne que Michael Fried a lu dans les tableaux de Manet. Il serait, selon le critique américain, le premier peintre moderne car il aurait à la fois reconnu l'impossibilité de nier la convention suivant laquelle les peintures sont faites pour un spectateur tout en intégrant une séparation entre les spectateurs et la peinture afin d'éviter de théâtraliser cette

relation¹.

Mais en même temps, la performance de JcQ investit pleinement le lieu spécifique où elle se déploie. Elle prend en charge une forme d'annonce et construit parallèlement un portique ou un péristyle symbolique. Le performeur joue, en effet, le rôle d'un Janus² puisqu'il possède le don de « double vue » et qu'il veille sur l'entrée de la galerie (toute personne voulant y entrer doit passer devant lui et traverser l'espace pictural qu'il a dessiné) tandis que les femmes photographiées qui encadrent l'entrée, en rôle et place de caryatides, transforment la galerie en une espèce de temple sécularisé.

Avec une ironie certaine (les caryatides de JcQ relèvent, plutôt, du registre des photos de vacances que de la pureté classique grecque), cette performance rappelle l'analogie entre le dispositif de la galerie et celui du temple. Découper et isoler du champ du regard, instaurer une rupture dans le flux du réel pour transformer un champ isolé en lieu de constitution des signes, n'est-ce pas là la fonction de l'espace d'exposition? Et si l'on ajoute qu'il devrait permettre, en même temps, au « réel » de s'y manifester, alors ne peut-on pas y lire son réinvestissement par les pratiques performantielles ?

Cette ritualisation des seuils prend dans les œuvres de JcQ de multiples formes. Pour le premier volet de *La moitié des choses*, il réactive un certain nombre des symboles de *Spectre citron*, qui rejouent ainsi, sur le mode indiciel, la précédente performance. Le bâton et la photographie argentique fixée à son extrémité sont négligemment posés contre l'un des murs de la galerie, et sont visibles surtout depuis l'extérieur. La photographie intitulée *Christelle* - la même jeune fille était représentée à gauche du performeur lors de la performance de 2008 - vient, quant à elle, investir un nouveau seuil puisqu'elle est collée sur la porte menant aux bureaux de Bétonsalon. L'espace global s'en trouve ainsi redivisé, ce qui a pour effet de surdéterminer l'espace spécifique de l'exposition.

« L'épitéxte » de l'exposition se trouve, lui aussi, pris dans cette forme de spectacularisation des seuils. Le numéro 7 du journal de Bétonsalon s'ouvre sur une photographie de *Spectre citron*. De la performance qui investissait la façade au frontispice éditorial qu'est la photographie de la performance, il y a, ainsi, une continuité qui place l'espace du journal et de la galerie sous le même symbole. L'imprimé avait, en outre, déjà été conçu selon une modalité architecturale dans l'ouvrage collectif *Je n'sais pas moi j'aurais sauté avec King Kong plutôt*³ où l'espace consacré à JcQ avait été pensé en terme de murs (les pages) et d'angles (les doubles pages). Une carte postale d'une femme nue de dos introduisait (comme dans le cas des caryatides de *Spectre citron*) l'ensemble de la section.

Une série d'images apparaissait, ensuite, dans l'espace construit par la photographie d'une galerie qui, imprimée sur double page, encadrait tout un feuillet d'images. Au centre de la photographie de la galerie, une télévision dont l'écran était mangé par la reliure du livre. Dans le cas de cette publication, le dispositif invitait donc à se promener dans « l'espace » de la télévision. De la même manière, lors de la performance de *Spectre citron*, l'entrée dans la galerie ne pouvait se faire qu'en pénétrant littéralement dans l'espace

1 Michael Fried, *Le modernisme de Manet*, 1996, trad. française, Gallimard, 2000

2 Cette divinité romaine possédait le don de double vue et veillait sur les ouvertures: ouverture de l'année, de la guerre...

3 *Je n'sais pas moi j'aurais sauté avec King Kong plutôt*, le Flac, 2007

« pictural » que le tableau vivant dessinait. Dans les deux cas, cet « absorbement » du spectateur dans le « tableau » permet une promenade dans un espace fictionnel auquel est assimilé l'espace d'exposition et l'espace éditorial⁴. Dans le *Salon de 1767*⁵, pour exprimer l'effet que produisent les peintures du paysagiste Horace Vernet, Diderot décide de créer une fiction où l'auteur décrit une promenade dans ce qui se révèle être l'espace des tableaux. JcQ propose, de même, d'annexer des espaces réels à une géographie imaginaire qu'il déploie ensuite dans ses œuvres à travers un certain nombre d'images paradigmatiques: femmes blondes, lacs, grottes...

Un travail sur l'encadrement ou des opérations de collage sont au nombre des techniques qu'il adopte pour tenter de matérialiser cet effet « d'absorbement ». Les cadres peuvent être imposants, ce qui permet de creuser la perspective (comme dans *Sophie Favier*) ou bien ils prennent une forme plus discrète et se confrontent alors aux photographies sans bordures, qui s'imposent, elles, par une présence frontale (*Under my skin*). Ils peuvent également se présenter sous la forme d'objets performatifs comme dans le cas d'*Aurélien Mole*. Deux troncs évidés prennent le nom du photographe qui documentera l'exposition, suggérant ainsi qu'un certain nombre de photographies seront prises à l'aide de cet objet, qui leur servira de cadre. La superposition de différents plans de représentation par l'utilisation du collage (*Sophie Favier* ou certaines photos de la série *Les bords- diaporama*), ou le fait de rephotographier plusieurs fois les mêmes images sous différents angles (*Under my skin*, *Rainbow deux trous*) permettent également de créer des effets de perspective qui tentent d'absorber le spectateur.

JcQ semble donc reprendre des problèmes majeurs de la modernité artistique, tout en déconstruisant la fonction du lieu d'exposition qui s'est constitué comme le pôle complémentaire du tableau. Il organise, ainsi, une véritable dramaturgie de la perception des images et des lieux.

Texte écrit à l'occasion de l'exposition *La moitié des choses*, Bétonsalon, Paris, 2010.

4 Le concept « d'absorbement » est emprunté à Michael Fried qui le développe particulièrement dans *La place du spectateur*, 1980, trad. française, Gallimard, 1990. Il désigne, à la fois, une posture adoptée par les personnages de la peinture française à partir du milieu du XVIIIe siècle mais il désigne, aussi, une problématique esthétique plus générale dont s'empare la critique d'art à cette époque et qui modalise l'émergence du tableau moderne : la peinture tenterait, par cette mise en scène de l'absorbement, d'asseoir son autonomie.

5 La section consacré à Vernet que l'on appelle communément la « promenade Vernet » se trouve dans Diderot, *Ruines et paysages: Salon de 1767*, Herman, Paris, pp. 175-237

« *For a long time I lived beneath vast porticos
That the marine suns stained with a million lights,
And of which the large pillars, straight and majestic
Made them seem, in the evening, like basaltic grottoes.* » Charles Baudelaire

By Lou Forster

Modernism wanted to make the exhibition space a neutral tool, which would allow a strictly optical relationship to the painting, and therefore it ratified the body of the spectator as an ellipsis. Despite the questioning that transformed its function since the 70s, this space can still very often be seen as a spiritual and disembodied space that looks to objectify the gaze. In this, it is radically opposed to other artistic spaces such as, for example, the theatrical space, which is traditionally a social space, festive and illusionary. This fiction of the eye that the gallery constructs is quite resolutely taken up by Jean Charles de Quillacq, who plays with this function by theatricising it and transforming it. JcQ occupies the thresholds of exhibition, the sacralization of which he reveals with a certain irony, whilst at the same time deconstructing their functions.

Thus, in the performance *Spectre citron*, performed at Betonsalon in 2008, JcQ carried a long stick of wood on which was mounted a photograph of the installation *Windhose (wind trousers)* by Roman Signer, taken through the window of the gallery Hauser & Wirth in London. JcQ was therefore playing the role of the herald who is meant to announce the exhibition to visitors, as he borrowed the herald's medieval attributes. But this function of announcing was at the same time transformed, because the photograph was of another exhibition.

In fact, the performance constructed a fictional environment that took the form of a kind of tableau vivant. Thus, the texture of the floor of the photographed gallery (a heavy, veined marble) corresponded to the texture of the lake present in one of the two portraits of young girls that framed the performer, whilst the eyes painted on JcQ's eyelids recalled the blue eyes of the other portrait. The performer therefore incorporated the world of these photographs, from which he adopted certain characteristic signs.

Furthermore, JcQ negated the existence of the public by keeping his eyes shut, whilst the eyes painted on his eyelids were exhibited. The distance and the separation from the public which allowed "the tableau" to be autonomised coexisted, therefore, with the impossibility of neutralizing the "primordial convention" according to which the performance is made in order to be watched (which was thematised by the eyes painted on the eyelids) adding, therefore, the modern synthesis that Michael Fried read into the paintings of Manet. He is, according to the American critic, the first modern painter because he simultaneously recognised the impossibility of negating the convention according to which paintings are made for a spectator, whilst also integrating a separation between the spectators and the painting, in order to

theatricize this relation.⁶

But, at the same time, the performance fully occupies in the specific place where it is deployed. It takes care of a form of advertisement and constructs, in parallel, a portico or a symbolic peristyle. The performer plays, in effect, the role of a Janus⁷ because he possesses the gift of a “double sight” and he oversees the entrance of the gallery (any person wishing to enter has to pass in front of him and traverse the pictorial space that he has drawn) whilst the photographed women that frame the entrance, in the role and place of caryatids, transform the gallery into a kind of secularised temple.

With a certain irony (JcQ’s caryatids belong, rather, to the register of holiday photos than to classic Greek purity), this performance recalls the analogy between the system of the gallery and that of the temple. To cut off and isolate from the field of vision, to instigate a rupture in the flux of the real in order to transform the isolated field into a field of constituting signs, is that not the function of the exhibition space? And if we add that it should allow, at the same time, the “real” to manifest itself there, then could we not read a reoccupation of it by performative practices?

This ritualisation of thresholds takes multiple forms in the works of JcQ. For the first part of *The Half of Things*, he reactivates a certain number of symbols from *Spectre citron*, that here replay, on the indexed mode, the preceding performance. The stick and the silver photograph stuck to the extremity are negligently placed against one of the walls of the gallery, and are most visible from the exterior. The photograph entitled *Christelle* – the same young girl that was represented to the left of the performer during the performance in 2008 – comes, as for her, to occupy a new threshold because it is stuck to the door leading to the offices of Betonsalon. The general space therefore finds itself re-divided, which has the effect of overdetermining the specific space of the exhibition.

The “epitext” of the exhibition also finds itself taken up in this form of theatricalising thresholds. Number 7 of Betonsalon’s journal opens with a photograph of *Spectre citron*. From the performance that occupies the façade to the editorial frontispiece, which is the photograph of the performance, there is, therefore, a continuity that places the space of the journal and the gallery under the same symbol. The print was, moreover, already conceived according to an architectural modality in the collective work *Je n’sais pas moi j’aurais sauté avec King Kong plutôt*⁸ in which the space dedicated to JcQ was thought of in terms of walls (pages) and angles (the double pages). A postcard of a naked woman seen from the back introduces (as was the case of the caryatids of *Spectre citron*) the totality of the section.

A series of images appeared, after that, in the space constructed by the photograph of a gallery that, printed on a double page, framed a whole page of images. In the centre of the photograph of the gallery, there is a television, the screen of which was eaten up by the cover of a book. In the case of this

⁶ Michael Fried, *Manet’s Modernism* [Le modernisme de Manet, 1996, trad. française, Gallimard, 2000].

⁷ This Roman divinity possessed the gift of seeing in two directions and oversaw beginnings: the beginning of the year, of a war...

⁸ *Je n’sais pas moi j’aurais sauté avec King Kong plutôt*, [I dunno, as for me, I would rather have jumped with King Kong] le Flac, 2007.

publication, the device invited us to take a walk in the “space” of the exhibition. In the same way, during the performance of *Spectre citron*, it was only possible to enter the gallery by literally penetrating the “pictorial” space that the tableau vivant sketched out. In the two cases, this “absorbing” of the spectator into the “tableau” allows a stroll in the fictional space to which the exhibition space and the editorial space are assimilated⁹. In the Salon de 1767¹⁰, in order to express the effect that the paintings of the landscape painter Horace Vernet produce, Diderot decided to create a fiction where the author describes a walk in what reveals itself to be the space of the paintings. JcQ proposes, in the same way, to annexe the real spaces to an imaginary geography that he then deploys in his works through a certain number of paradigmatic images: blonde women, lakes, grottoes...

Workings on framing, or collage operations, are amongst the techniques that he adopts in order to try to materialise this effect of “absorption”. The frames may be imposing, which allows perspective to be tunneled (as in *Sophie Favier*) or they take a more discrete form and confront the photographs without borders that impose themselves with a frontal presence (*Under my skin*). They can also be presented in the form of performative objects as in the case of *Aurélien Mole*. Two hollowed out trunks take the name of the photographer that will document the exhibition, thus suggesting that a certain number of photographs will be taken with the help of this object, which will serve as a frame. The superposition of different forms of representation by the use of collage (*Sophie Favier* or certain photos from the series *Les Bords-diaporama*), or the fact of re-photographing the same images several times from different angles (*Under my skin*, *Rainbow deux trous*) equally allows the creation of perspective effects that attempt to absorb the spectator. JcQ therefore seems to take up the major problems of artistic modernity, whilst simultaneously deconstructing the function of the exhibition space, which is put together as a kind of complementary pole to the tableau. He thus organises a veritable dramaturgy of the perception of images and of spaces.

Text published for the exhibition *La moitié des choses (The half of things)*, Bétonsalon, Paris, 2010.

Translation by Elizaveta Boutakova.

⁹ The concept of “absorption” is borrowed from Michael Fried who in particular developed it in *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* [La place du spectateur, 1980, trad. française, Gallimard, 1990]. It refers to a posture adopted by individuals in French painting from the middle of the XVIIIth century, but it also refers to a more general aesthetic problem, which the art critic of that period seized upon and which imitates the emergence of the modern painting: the painting endeavoured, by this mise en scene of absorption, to assert its autonomy.

¹⁰ The section dedicated to Vernet, which is communally known as the “Vernet promenade” is found in Diderot, *Ruines et paysages: Salon de 1767*, Herman, Paris, pp. 175-237.