

Exactement deux années après leur installation sur place, Julien Dubuisson, Ibai Hernandorena, Lidwine Prolonge et Jean-Charles de Quillacq exposent ensemble dans le centre d'art de la Villa Arson sous le titre commun *L'Après-Midi*. Je suis d'autant plus heureuse de présenter ici le travail de chacun que j'ai moi-même longuement œuvré à la conception et à la naissance du programme pour lequel ils ont été recrutés : le 5/7, sous-titré "pratique, production, exposition". Ce programme de recherche met d'abord l'accent sur la pratique d'atelier : un local équipé, l'accès à toutes les infrastructures du site et un temps long. Il a été conçu aussi pour que la pratique s'articule avec la production artistique, c'est-à-dire la réalisation des œuvres en tant qu'elles sont sorties du contexte de l'atelier. Il aboutit ainsi naturellement à l'exposition de ces œuvres et de leur contexte sous la forme d'éditions.

Dans ces trois temps de la démarche artistique, les participants se sont confrontés à l'expertise de Pascal Pinaud, artiste et professeur à la Villa Arson, tandis que son collègue Joseph Mouton, philosophe et poète, animait les discussions théoriques issues de leurs quatre démarches. Mathieu Mercier, artiste invité spécifiquement dans ce cadre, a quant à lui accompagné leur travail jusqu'à l'exposition, dont il signe le commissariat. Je veux encore mentionner les intervenants qui sont venus rencontrer les participants du 5/7 tout au long du programme, les professeurs de la Villa qui les ont accueillis et/ou assistés dans leurs ateliers techniques, sans oublier la collaboration précieuse du centre d'art — Éric Mangion et le personnel dédié aux expositions — ni surtout Jean-Pierre Simon, directeur de la Villa Arson, qui a décidé de la création du programme et en a soutenu le premier exercice.

À l'heure où j'écris ces lignes, l'exposition n'est pas encore montée et il serait présomptueux de tirer un bilan de l'aventure. En tant que "programme de recherche en art" et modèle du troisième cycle à venir de la Villa Arson, le 5/7 a pour trait saillant de considérer la pratique artistique elle-même comme un travail de recherche à part entière, de sorte que l'évaluation d'un tel travail ne puisse se faire que sur ses résultats manifestes : exposition et publications. Ainsi, Julien Dubuisson, Ibai Hernandorena, Lidwine Prolonge et Jean-Charles de Quillacq auront accompli ce travail pour autant qu'ils auront reconsidéré continuellement leur propre démarche dans la confrontation éclairée avec des acteurs du champ artistique, avec un lieu de production, d'exposition et d'enseignement de l'art et avec les questionnements qu'ils portent eux-mêmes les uns et les autres. Or sans préjuger du résultat finalement donné à voir, je peux déjà témoigner qu'ils se sont tous les quatre pleinement investis dans cette recherche.

Amel Nafti,
directrice des études et de la recherche

Exactly two years after their arrival, Julien Dubuisson, Ibai Hernandorena, Lidwine Prolonge and Jean-Charles de Quillacq are exhibiting their works together in the art center of the Villa Arson under the common title *L'Après-Midi* [The Afternoon]. I am particularly pleased with presenting their work here, as I have worked hard at conceiving and creating the program for which they were recruited: the 5/7, subtitled "practice, production, exhibition". This research program first highlights studio practice: it provides a place that is equipped, access to all the amenities available on-site, and a long lapse of time. It was also conceived so that practice would go hand-in-hand with artistic production, in other words the creation of works to be taken outside of the studio context. It naturally led to the exhibition of the works and of their context as editions.

During these three moments of the artistic process, the participants were confronted with the expertise of Pascal Pinaud, artist and professor at the Villa Arson, while his colleague Joseph Mouton, philosopher and poet, led theoretical discussions linked to each one of the four artists' approach. Mathieu Mercier, an artist invited specifically in this context, accompanied their work until the final exhibition, for which he is curator. I also wish to mention the guests who came to meet the participants of the 5/7 during the program, the teachers at the Villa who welcomed and/or assisted them in their technical workshops, as well as the precious collaboration of the art center — Éric Mangion and the entire exhibition staff — and especially Jean-Pierre Simon, the director of the Villa Arson, who decided to create the program and has supported its first realization.

As I am writing these lines, the exhibition is not yet installed and it would be presumptuous to assess the results of this adventure. As a "research program in art" and a model for the future third cycle at the Villa Arson, the 5/7's main characteristic is to consider artistic practice itself to be a full-fledged process of research, so much so that evaluating it can only be done through its manifest results: exhibitions and editions. Julien Dubuisson, Ibai Hernandorena, Lidwine Prolonge and Jean-Charles de Quillacq will have accomplished their work by continually reconsidering their own approach in an enlightened confrontation with protagonists of the artistic field, with a place dedicated to producing, exhibiting and teaching art, and with their own interrogations. And without predicting the final result that will be presented to us, I can nonetheless testify to the fact that all four have been fully involved in the process.

Amel Nafti,
director of studies and research

Les Deux Cerveaux du sculpteur

THOMAS GOLSENNE

The Two Brains of the Sculptor

Vous voyez *Pavillon nocturne* trois fois, de trois façons différentes. La première, complètement démonté, en morceaux ; la seconde, assemblé, les fragments ayant disparu dans un cube blanc ; la troisième, dans un film, où une fillette manipule avec assurance ce qui ressemble à un puzzle et explique par l'enchaînement précis de ses gestes comment on passe du premier au deuxième mode de présentation. L'œuvre ressemble à un puzzle car les pièces s'emboîtent parfaitement les unes dans les autres jusqu'à former un ensemble.

Il y a d'ailleurs du jeu dans cette œuvre ; ce n'est pas pour rien qu'un enfant la manipule. Et certains d'entre vous penseront alors aux œuvres-jeux Fluxus, comme les jeux d'échecs de George Maciunas et de Takako Saito. Les artistes Fluxus, qui entendaient marier l'art et la vie, développaient ces jeux artistiques pour faire sortir l'œuvre d'art de son socle, de son cadre, de sa vitrine de musée, pour lui conférer une vitalité supérieure par son interaction avec le public. Seulement voilà : vous, spectateurs, de cette interaction, vous êtes exclus. La manipulation des morceaux de l'œuvre n'est pas pour vous : protégée par la vitre de

You see *Pavillon nocturne* [Nocturnal Pavilion] three times, in three different ways. The first time, it is completely taken apart, in pieces; the second time, it is assembled, the fragments have disappeared inside a white cube; the third time, you see it in a film, where a little girl is confidently manipulating what looks like a puzzle and explaining with a precise succession of gestures how one goes from the first mode of presentation to the second. The work looks like a puzzle because the pieces fit into one another perfectly until they form an ensemble.

In fact there is something playful in this work; it is with good reason that a child is manipulating it. And some of you will think of the Fluxus game-works, like George Maciunas' and Takako Saito's chess games. Fluxus artists, who wanted to bring together art and life, developed these artistic games to extract the work of art from the stand, the frame, the museum display case, to give it greater vitality through its interaction with the public. Except that you, the spectator, are excluded from this interaction. Manipulating the pieces of the work is not for you: protected by the glass of the screen, the young girl

l'écran, la jeune fille de la vidéo en fait la démonstration. Si jeu il y a, c'est donc, pour vous, un jeu *théorique* et non pratique.

Mais de quoi ce jeu fait-il la théorie ? Peut-être, suggère un malin parmi vous, du travail de l'artiste. En effet, qui dit que la pièce achevée est celle qui se manifeste sous la forme d'un cube fermé ? Le film et la comparaison avec le puzzle suggèrent une séquence temporelle qui nous verrait passer du désordre des fragments à l'ordre des morceaux emboîtés. Et cependant, si l'artiste n'exposait que cette version, vous vous demanderiez encore ce que ce coffre contient. Chaque forme que prend l'œuvre est autant essentielle qu'incomplète : en morceaux, elle donne à voir son contenu mais sans qu'on puisse facilement savoir comment ils s'imbriquent les uns dans les autres ; montée, elle satisfait par la complétude de sa forme, mais cache ce qu'elle contient ; filmée, elle donne à voir le processus de montage mais plus l'œuvre elle-même, dans sa présence matérielle. Il ne s'agit pas là d'une variation sur le thème de l'image déjà exploré par des artistes néoplatoniciens, mais plutôt d'attirer l'attention sur le processus de montage lui-même.

in the video demonstrates this. If game there be, for you it can only be a *theoretical* game and not a practical one.

But what is this game theorizing about ? Perhaps, someone clever amongst you will suggest, about the artist's work. Indeed, who says that the finished piece is the one that is manifesting itself in the shape of a closed cube ? The film and the comparison with a puzzle suggest a time sequence which would make us evolve from the disorder of the fragments to the order of the assembled pieces. However, if the artist were to show only this version, you would continue to wonder what the box contains. Each form taken on by the work is as essential as it is incomplete: when in pieces, it shows its contents but without enabling us to figure out easily how they fit into one another; assembled, it gives satisfaction through the finished shape, but it hides its contents; when it is filmed, it shows the assembling process but no longer shows the work itself in its material presence. Here we are not dealing with a variation on the theme of the image already explored by neo-Platonic artists, rather our attention is being directed towards the assembling process itself.

Vous qui êtes peut-être de fins connaisseurs de Georges Perec, vous pourriez alors penser que cette affirmation de *La Vie mode d'emploi*, ce livre-puzzle, s'appliquerait assez bien à notre œuvre: “[...] chaque geste que fait le poseur de puzzle, le faiseur de puzzle l’a fait avant lui [...]”.¹ Autrement dit, assembler les morceaux de *Pavillon nocturne* serait reconstituer le travail de l’artiste, qui aurait procédé dans l’autre sens. L’enfant du film serait une figure du spectateur figure de l’auteur.

Mais ici les problèmes commencent. Car continuons la lecture de *La Vie mode d'emploi*, où Perec donne cette définition fameuse du puzzle: “[...] l’élément ne préexiste pas à l’ensemble, il n’est ni plus immédiat ni plus ancien, ce ne sont pas les éléments qui déterminent l’ensemble, mais l’ensemble qui détermine les éléments [...]”.² Pour le dire autrement, le tout du puzzle (l’image) excède la somme de ses parties. Or, dans le cas de *Pavillon nocturne*, c’est le contraire: les parties excèdent le tout, dans la mesure où celui-ci les dissimule aux yeux de

1. Georges Perec, *La Vie mode d'emploi* (1978), Paris, Le livre de poche, introduction, p. 18.

2. *Ibid.*, p. 15.

If perhaps you are fine connoisseurs of George Perec, you might think that the following affirmation from *La Vie mode d'emploi* [Life a User’s Manual], a book- puzzle, would apply fairly well to our work of art: “[...] every gesture made by the puzzle placer has been executed before by the puzzle maker [...]”.¹ In other words, assembling the pieces of *Pavillon nocturne* is to reconstitute the work of the artist, who has proceeded the other way. The child in the film is a symbol for the spectator who is a symbol for the author.

But here problems begin. Let us continue reading *La Vie mode d'emploi*, where Perec gives the following famous definition of the puzzle: “[...] the element does not preexist to the ensemble, it is neither more immediate nor more ancient, it is not the elements that determine the ensemble, but the ensemble that determines the elements [...]”.² In other words, the totality of the puzzle (the image) exceeds the sum of its parts. Yet in

1. Georges Perec, *La Vie mode d'emploi* [Life a User’s Manual] (1978), Paris, Le livre de poche, introduction, p. 18.

2. *Ibid.*, p. 15.

l’observateur. De plus, ces parties ne sont pas des formes arbitrairement découpées par une machine, ni même des pièges et des faux-semblants habilement ménagés par le maître puzzleur, mais des répliques de sculptures célèbres, dont le livre que vous tenez entre les mains identifie l’origine. Vous conviendrez que la structure de *Pavillon nocturne* est moins celle du puzzle que des poupées russes, même si aucune “poupée” n’entretient un rapport d’homothétie avec les autres — c’est là toute l’habileté de la pièce, toute la virtuosité de l’artiste.

De plus, si *Pavillon nocturne* se donne effectivement comme un ensemble de formes que l’artiste a ensuite découpées, comme un puzzleur, celui-ci a dû accomplir d’autres actions *qui ne se voient pas* dans le résultat final. D’une part, en effet, il a dû répliquer les œuvres d’origine, en changeant parfois considérablement leur échelle — ainsi la *Locking Piece* de Moore mesure près de trois mètres de hauteur! D’autre part, il s’est débrouillé pour que chaque œuvre puisse servir de contre-forme à celles qui l’entourent: par exemple, la *Tête cycladique* renferme le *Masque mortuaire* et est elle-même renfermée par le *Cube*.

the case of *Pavillon nocturne* it is the contrary: the parts exceed the whole, because the whole hides them from the spectator. Furthermore, the shapes of the parts are not arbitrarily cut out by a machine, nor are they traps or subterfuges cleverly devised by the Master puzzler, they are replicas of famous sculptures, whose origins are identified in the book that you are holding in your hands. You will agree with us that the structure of *Pavillon nocturne* is not so much that of a puzzle as it is that of Russian dolls, even if none of the dolls has a homothetic relation to the others—and this is all the cleverness of the piece, all the virtuosity of the artist.

Furthermore, if *Pavillon nocturne* appears as a group of forms that the artist has cut up like a puzzler, then the artist must have accomplished other actions *that remain invisible* in the final result. Indeed on one hand he had to replicate the original works, sometimes by considerably changing their scale—Moore’s *Locking Piece* is nearly three meters high! On the other hand, he produced them in such a way that each work can be used as a counter-form to the works surrounding it:

On se doute que ces “attouchements” anachroniques, si j’ose dire, font violence aux sculptures initiales conçues par des auteurs éloignés de plusieurs siècles.

Ici, de deux choses l’une. Ou bien vous pouvez réfléchir sur le choix que l’artiste a opéré dans l’histoire de la sculpture et vous en viendrez probablement rapidement à méditer sur les rapports étroits, immémoriaux, que la sculpture, dans le Bassin méditerranéen, entretient avec la mort. Ou bien vous pouvez vous demander *comment l’artiste a fait* et pousser la porte de son atelier à la Villa Arson. Or, la connaissance de la “chaîne opératoire” de l’artiste jette un éclairage différent sur sa réalisation.

Première surprise : celui-ci a commencé à travailler d’après photos pour dupliquer les volumes originels — seule la pierre brute, qui est censée évoquer le mégalithe gallois, est un véritable moulage d’une pierre que l’artiste a trouvée dans une rivière. Ainsi s’est-il d’abord placé dans la position du spectateur face aux œuvres d’art : à distance, en les regardant. En somme, l’artiste prend la place du spectateur qui prend la place de l’artiste.

for example the *Tête cycladique* [Cycladic Head] contains the *Masque mortuaire* [Death Mask] and is itself contained by the *Cube*. One can guess that these anachronistic “touchings”, if I may say so, weigh somewhat strongly on the initial sculptures created several centuries ago.

Here we have two possibilities. Either you can reflect upon the artist’s choice in all of the history of sculpture and you will probably soon end up meditating over the narrow and immemorial relation that Mediterranean sculpture has with death. Or you can wonder *how the artist did it* and knock on the door of his studio at the Villa Arson. And knowing the artist’s “operational sequence” shines a different light on his production.

The first surprise is the following: he started working from photographs to reproduce the original volumes—only the untreated stone, which is meant to evoke the Welsh megalith, is a real cast of a stone found by the artist in a river. Thus he first took on the role of the spectator in front of the works of art: at a distance, looking at them. In short, the artist is taking the place of the spectator who is taking the place of the artist.

Ce renversement des positions — qui reste théorique, rappelons-le, dans le cas du spectateur — pourrait se comprendre comme une *commutation du toucher et du voir*.

Cependant il faut vite ajouter que le travail d’atelier est fondamental dans la démarche de l’artiste : s’il part de photos, comme je l’ai dit, il effectue les répliques à la main, en modelant la forme puis en la moulant plusieurs fois. Cette étape (qui en comporte en fait plusieurs) est essentielle, car elle lui permet de passer d’une image plate à un volume, qui n’est encore qu’une juxtaposition de surfaces, et d’un volume à un corps, c’est-à-dire un contenant. L’artiste n’a pas découpé les formes arbitrairement mais selon un système empirique fondé sur l’expérience du moulage. Mettant ainsi en œuvre son savoir-faire manuel, il reprend de plein droit la position d’artiste dont le toucher assure la qualité plastique de l’œuvre. Mais *le faire est aussi une forme de savoir*. En effet, interrogé sur ce qu’il aura appris en réalisant cette pièce, Julien Dubuisson m’a écrit : “Ce sont des logiques de formes et une mise en place des volumes qu’il faut comprendre, quelque chose de complètement détaché de

One might understand this reversal—which in the case of the spectator remains theoretical, let us remember—as a *commutation of the act of touching and the act of seeing*.

However one must quickly add that the work accomplished in the studio is fundamental to the artist’s process: though he starts from photographs, as I have mentioned, his replicas are made by hand, by modeling the form and then casting it several times. This stage (which in fact includes several) is essential, because it enables him to go from a flat image to a volume, which again is a mere juxtaposition of surfaces, and from a volume to a body, in other words a container. The artist did not cut out the forms arbitrarily but according to an empirical system based on the casting experience. So that in using his manual know-how, he becomes a full-fledged artist again, the touch being what gives the work its formal qualities. But *the act of making is also a form of knowledge*. Indeed, when questioned about what he learned while making this piece, Julien Dubuisson wrote to me: “What one strives to understand is the logic of the forms and the placement of the volumes, something

la représentation. Je parle donc de sensations très physiques alors que paradoxalement je me sers de photographies.” En apprendrait-on plus sur la sculpture de Giacometti en la *répliquant*, qu’en lisant les dizaines de livres que les savants ont publiés à son sujet ? Le sculpteur a un second cerveau dans les mains.

L’histoire de l’art s’enseigne à l’université sans qu’aucune connaissance pratique ne soit exigée chez les étudiants. C’est une exception (la plupart des musicologues ont une formation musicale) mais elle est constitutive du rapport aux arts visuels qui s’est imposé depuis le XVIII^e siècle, dans lequel l’appréciation esthétique de l’œuvre d’art a impliqué une ignorance, un mépris des techniques artistiques. *Pavillon nocturne* est un exemple efficace qui montre que connaître les procédures qu’a employées l’artiste est indispensable pour saisir sa démarche. Mieux : que la pratique artistique est elle-même une forme de connaissance, que les artistes se font les historiens de leur propre médium, et qu’on pense avec son cerveau, mais aussi avec ses mains.

completely apart from representation. So I’m talking about very physical sensations even though paradoxically I use photographs.” Would one learn more about Giacometti’s sculptures by *duplicating* them, than by reading the dozens of knowledgeable books published on his work? The sculptor has a second brain in his hands.

Art history is taught at the University without any practical knowledge being asked of the student. This is an exception (most musicologists have musical training) but this has constituted the relation to the visual arts since the 18th century, where the aesthetic appreciation of works of art implied ignorance and contempt for artistic techniques. *Pavillon nocturne* is an effective example proving that knowing the process used by the artist is indispensable to understanding his approach. Even better: it proves that artistic practice itself is a form of knowledge, that artists are the historians of their own medium, that one thinks with one’s brain but also with one’s hands.

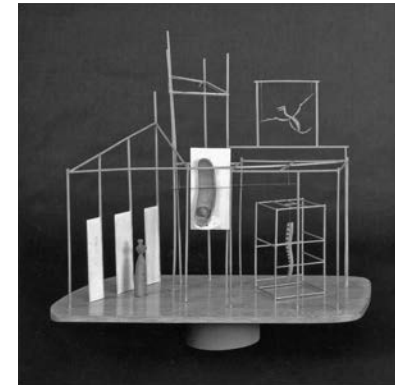
Pavillon nocturne (2015)

JULIEN DUBUISSON

Nocturnal Pavilion (2015)

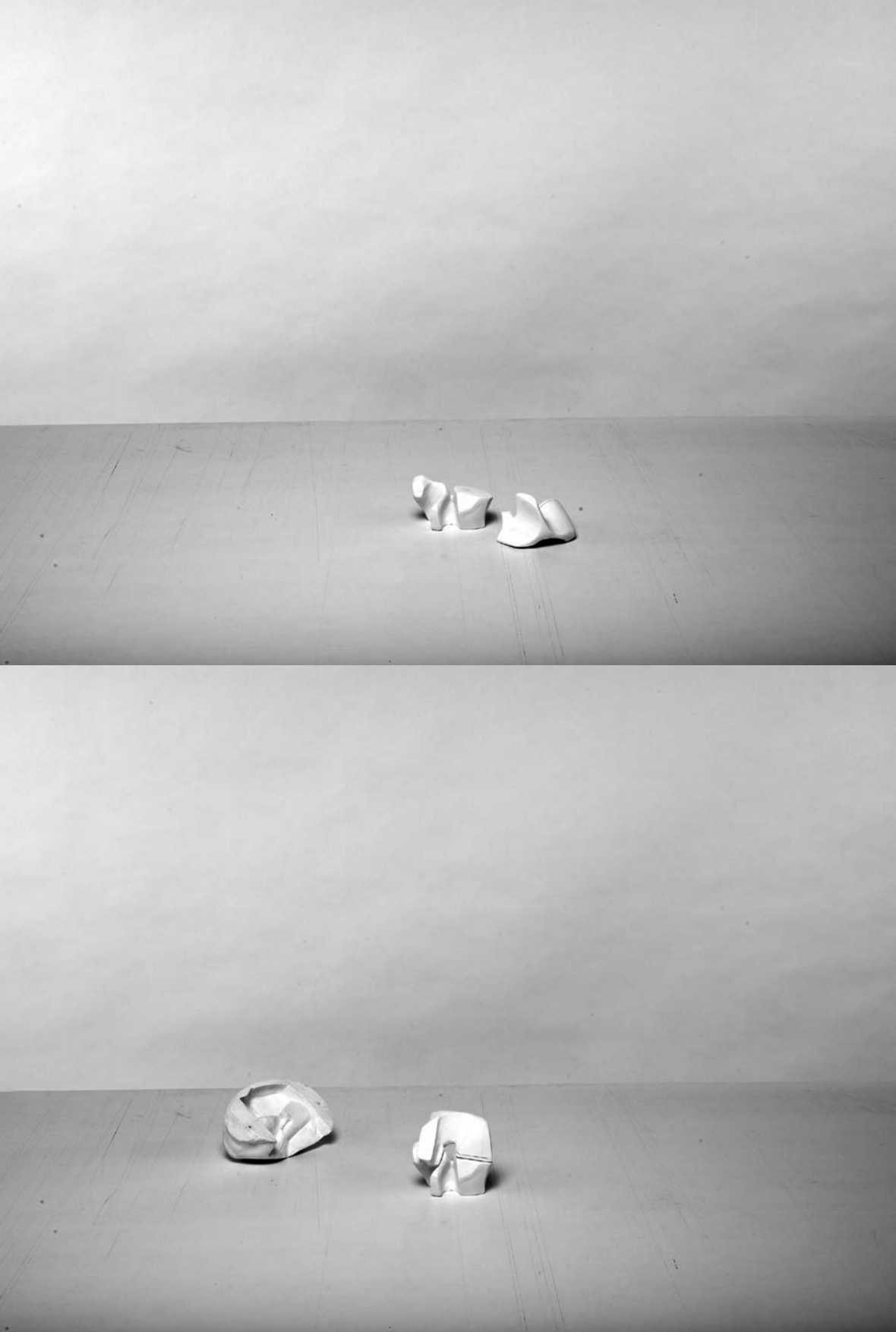
1932 Alberto Giacometti termine la maquette du *Palais à 4 heures du matin*. Un petit théâtre en bois réduit à un plateau accueille une frêle architecture enserrant des figurines dans des cages.

Palais à 4 heures du matin, Alberto Giacometti, 1932
Bois. 63,5 × 71,8 × 40 cm. Musée d'art moderne (New York)
© Succession Alberto Giacometti
(Fondation Giacometti, Paris et Adagp, Paris)



Palais à 4 heures du matin, Alberto Giacometti, 1932
Wood. 63,5 × 71,8 × 40 cm.
Museum of Modern Art (New York)
© Succession Alberto Giacometti
(Fondation Giacometti, Paris and Adagp, Paris)

1932 Alberto Giacometti finishes the model for *Palais à 4 heures du matin* [Palace at 4 O'clock in the Morning]. A small wooden theater featuring only a wooden board supports a fragile architecture inhabited by figurines in a cage.



1963 Henry Moore réalise *Locking Piece*, une sculpture construite à partir de deux formes abstraites imbriquées. L'artiste se serait inspiré d'un fragment d'os coupé et collé à une douille, trouvé dans un jardin.

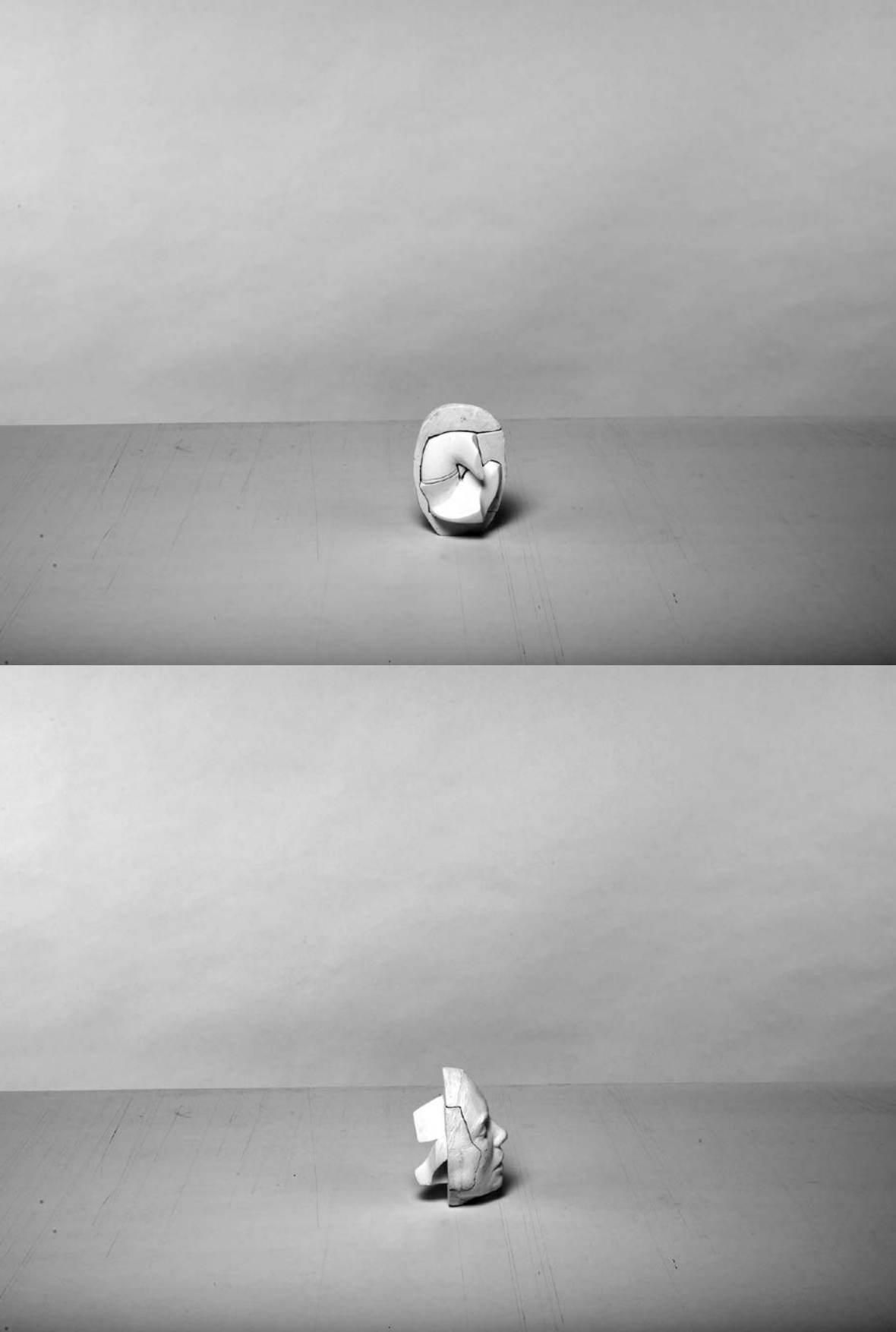
Locking Piece, Henry Moore, 1963
Fibre de verre. h.: 2,90 m
Collection Norman et Raymond (Londres)
© The Henry Moore Foundation



Locking Piece, Henry Moore, 1963
Fiberglass. h.: 2,90 m
Collection Norman and Raymond (London)
© The Henry Moore Foundation

1963 Henry Moore creates *Locking Piece*, a sculpture made from two intermingled abstract forms. The artist is said to have been inspired by a bone fragment cut and glued onto a lamp socket he found in a garden.

1898 Le corps d'une jeune femme est repêché dans la Seine à Paris. Saisi par la beauté de son visage, un employé de la morgue réalise un masque mortuaire. La légende de l'*Inconnue de la Seine* fait son apparition.

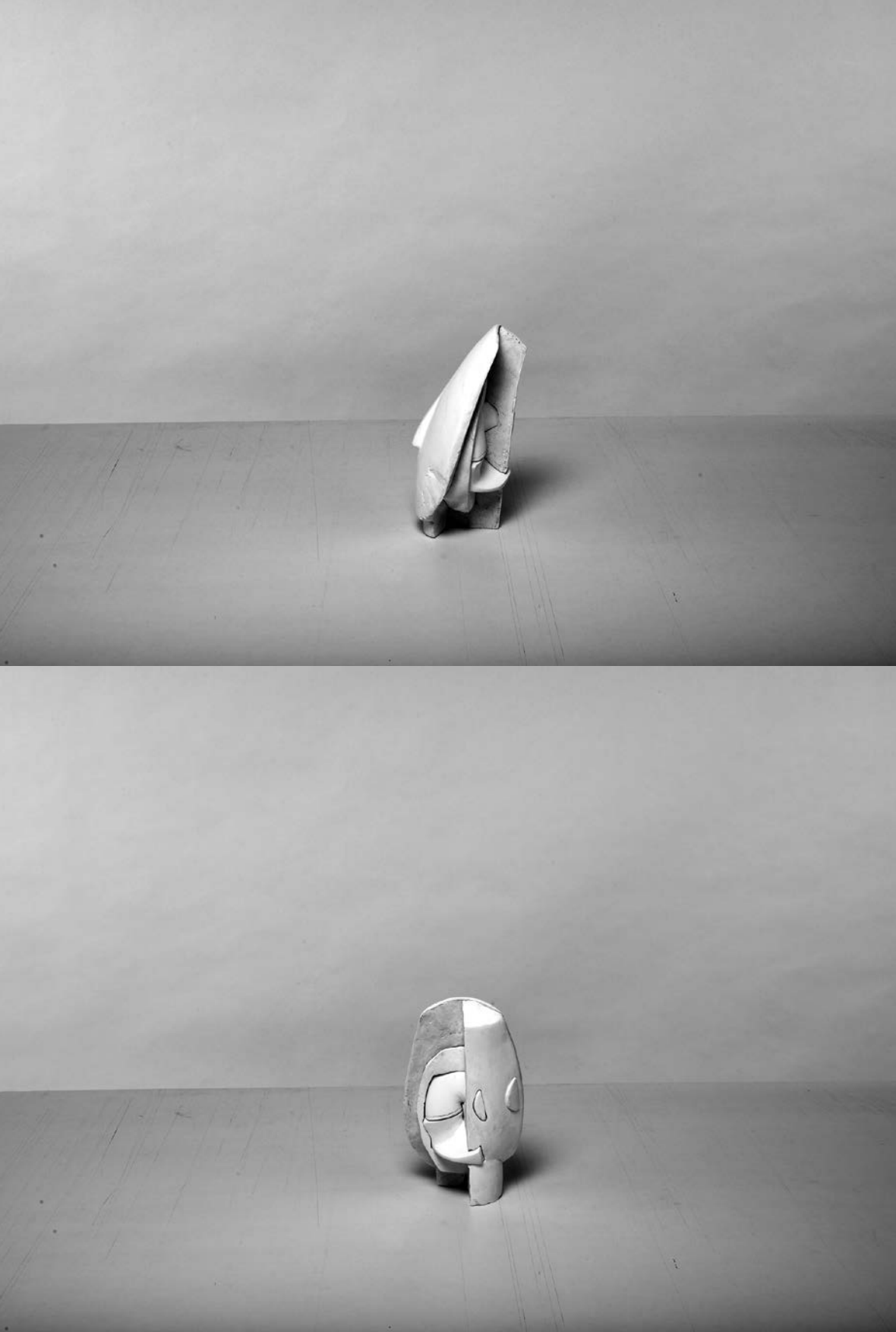


Masque mortuaire de l'*Inconnue de la Seine*, 1898
Plâtre



Death mask of the *Inconnue de la Seine*, 1898
Plaster

1898 The body of a young woman is found in the Seine in Paris. Struck by the beauty of her face, one of the employees of the morgue produces a death mask. The legend of the *Inconnue de la Seine* [the unidentified woman of the Seine] is born.



1872 Le musée du Louvre accueille une tête cycladique (2500–2000 avant J. C.) découverte sur l'île de Kéros en Grèce. Le style tend à l'abstraction et rompt avec le naturalisme des figures néolithiques. Longtemps considérées comme des idoles, les statuettes de ce type trouvées dans des tombes symboliseraient plus vraisemblablement le mort ou sa compagne.

Tête cycladique, 2500–2000 av. J. C.

Marbre. h.: 27 cm

Musée du Louvre (Paris)

© RMN-Grand Palais / Daniel Lebée / Carine Déambrosis



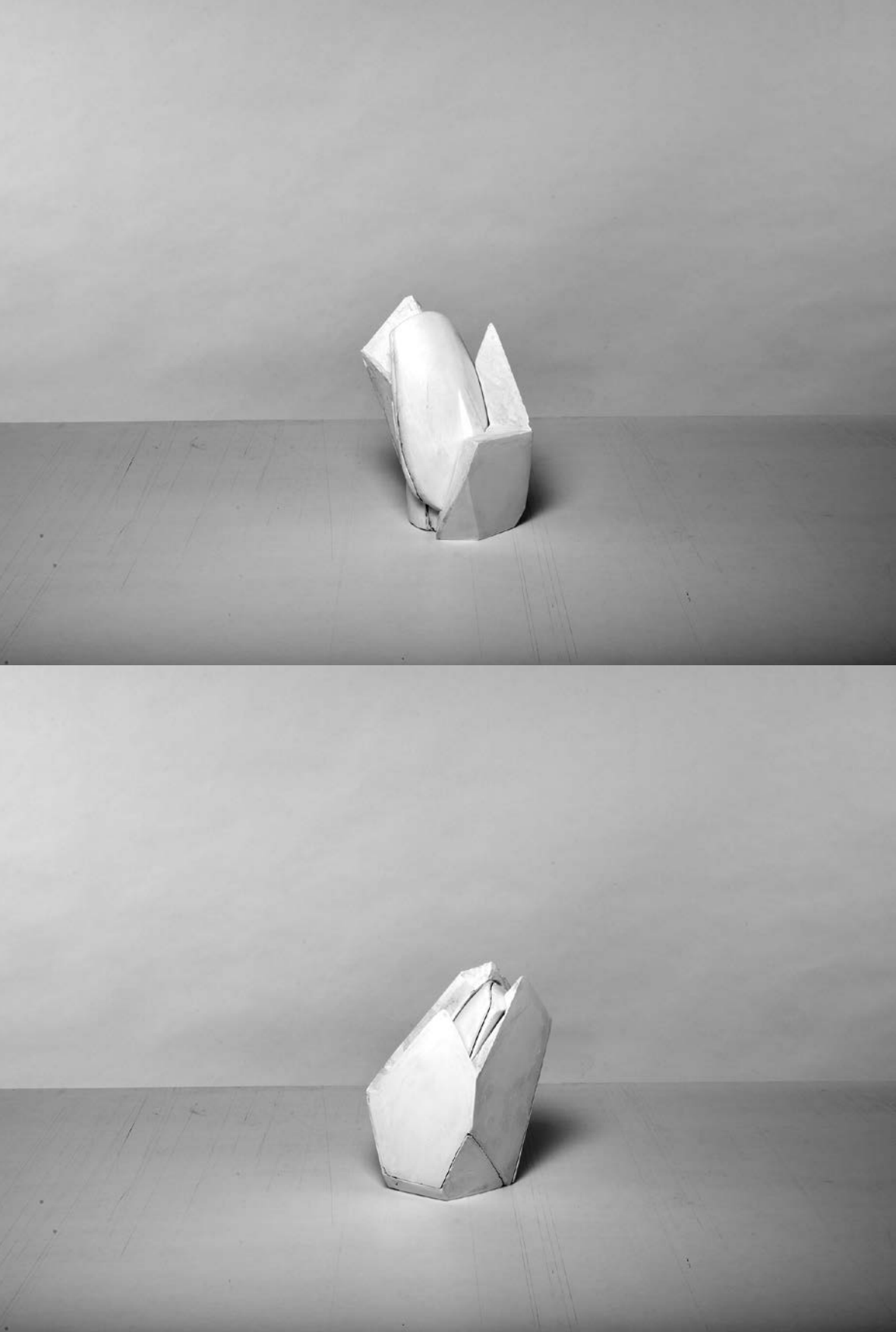
Tête cycladique, 2500–2000 BC

Marble. h.: 27 cm

Musée du Louvre (Paris)

© RMN-Grand Palais / Daniel Lebée / Carine Déambrosis

1872 The Louvre museum adds a Cycladic head to its collections (2500–2000 BC), found in a tomb on the small island of Keros. The style leans towards abstraction and is a break with naturalist neolithic figures. Although long considered to be idols, such statues found in tombs more likely symbolized the dead man or his partner.



1933 Alberto Giacometti enterre son père Giovanni Giacometti au cimetière de Borgonovo en Suisse. Il conçoit la pierre tombale. L'année suivante il réalise un polyèdre, *Cube* (intitulé à l'origine *Pavillon nocturne*), sur lequel il gravera un visage en 1935. Selon Georges Didi-Huberman, on aperçoit aussi les traits indistincts d'un visage sur une des faces du monolithe de *Melencolia I* (1514) d'Albrecht Dürer.

Pierre tombale de
Giovanni Giacometti, 1933.
Cimetière de Borgonovo (Suisse)
© Succession Alberto Giacometti
(Fondation Giacometti, Paris
et Adagp, Paris)



Giovanni Giacometti's grave, 1933
Cemetery of Borgonovo (Switzerland)
© Succession Alberto Giacometti
(Fondation Giacometti, Paris
and Adagp, Paris)

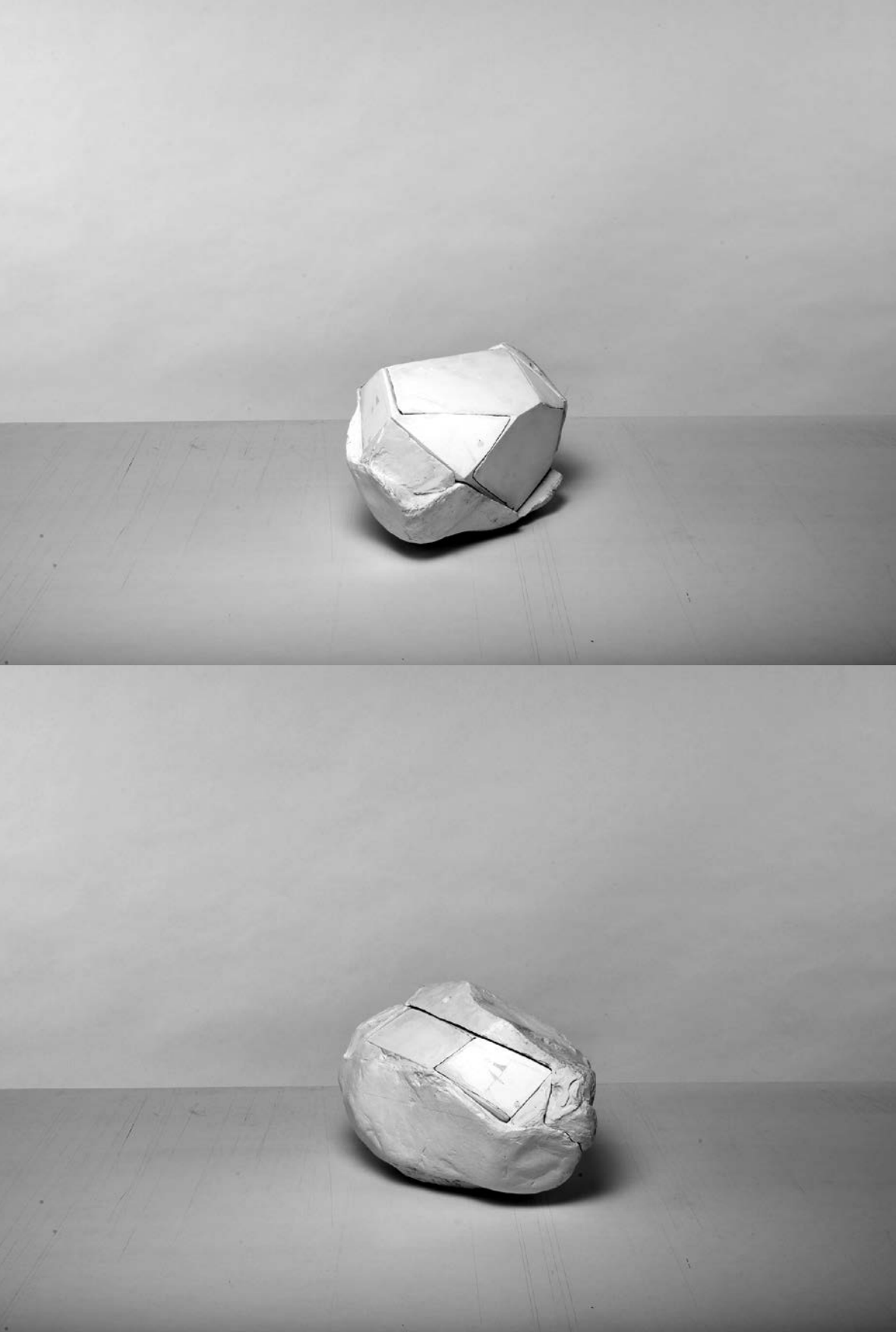
Le Cube, Alberto Giacometti, 1934
94 × 60 × 60 cm. Musée national d'art moderne–Centre
Georges Pompidou. © Succession Alberto Giacometti
(Fondation Giacometti, Paris et Adagp, Paris)



Le Cube, Alberto Giacometti, 1934
94 × 60 × 60 cm. Musée national d'art moderne–Centre
Georges Pompidou. © Succession Alberto Giacometti
(Fondation Giacometti, Paris and Adagp, Paris)

1933 Alberto Giacometti buries his father Giovanni Giacometti in the cemetery of Borgonovo in Switzerland. He designs the tombstone. The following year he creates a polyhedron, *Cube* (originally entitled *Pavillon nocturne* [Nocturnal Pavilion]). In 1935 he carves a face on one of its sides. According to Georges Didi-Huberman one can perceive the unclear features of a face on one of the sides of the polyhedron in *Melancolia I* (1514) of Albrecht Dürer.

2010 Une chambre funéraire est découverte sous le mégalithe du site de Trefael, au Pays de Galles. Il s'agirait de la pierre angulaire du dolmen portail. (En 1799, l'historien Pierre Jean-Baptiste Legrand d'Aussy précise le terme *dolmen* auquel il reconnaît une fonction de sépulture.)



Mégalithe, Bronze Moyen ou Ancien
Trefael (Pays de Galles)



Megalith, Middle or Late Bronze Age
Trefael (Wales)

2010 A funerary chamber is discovered under the megalith of the Trefael site in Wales. It is said to be the cornerstone of the portal dolmen. (In 1799, historian Pierre Jean-Baptiste Legrand d'Aussy gave a more specific meaning to the word *dolmen*, which he recognized as being a grave.)



1990 Rachel Whiteread passe trois mois dans une maison du nord de Londres, au 486 Archway Road. Elle réalise un moulage de l'espace intérieur du salon pour la sculpture *Ghost*.

House, Rachel Whiteread, 1993
Béton
© Gagosian gallery, Londres

Ghost, Rachel Whiteread, 1990
Plâtre sur cadre en acier. 2,69 × 3,55 × 3,17 m
National Gallery of Art, Washington (États-Unis)
© Gagosian gallery, Londres



House, Rachel Whiteread, 1993
Concrete
© Gagosian gallery, London

Ghost, Rachel Whiteread, 1990
Plaster on steel frame. 2,69 × 3,55 × 3,17 m
National Gallery of Art, Washington (USA)
© Gagosian gallery, London



1990 Rachel Whiteread spends three months in a house in the north of London, at 486 Archway Road. She produces a cast of the inside space of the living-room for the sculpture *Ghost*.

1966 Bruce Nauman moule l'espace sous sa chaise,
A Cast of the Space under My Chair.

A Cast of the Space under My Chair, Bruce Nauman, 1965–68
Béton. 45 × 39 × 37 cm
Kröller-Müller Museum, Otterlo (Pays-Bas)
© Adagp, Paris



A Cast of the Space under My Chair, Bruce Nauman, 1965–68
Concrete. 45 × 39 × 37 cm
Kröller-Müller Museum, Otterlo (The Netherlands)
© Adagp, Paris

1966 Bruce Nauman makes a cast of the space
under his chair, *A Cast of the Space under My Chair.*



Pavillon nocturne (fragments)
résine acrylique, étagère (18 éléments)
acrylic resin, shelf (18 pieces)
60 x 40 x 700 cm



Pavillon nocturne (bloc)
plâtre (18 éléments)
plaster (18 pieces)
46 x 40 x 41 cm





Pavillon nocturne (vidéo)
vidéo hd, n&b, son
hd video, b&w, sound
5'45"







J'ai la métaphysique dans le plâtre

JOSEPH MOUTON

My
Metaphysics
Are
in a Cast

Climat

Les artistes de notre époque ont tous intégré deux thèses contradictoires : premièrement, que le caractère artistique ne se laisse définir par aucun paramètre d'aucune sorte, et surtout pas par des paramètres traditionnels ; deuxièmement, que l'art est quelque chose de déterminé, et partant déterminable (fût-ce négativement) par rapport à ce qu'il a été (son histoire). Et ce qui vaut pour l'art vaut *a fortiori* pour les disciplines ou les genres qui le composent ou le composèrent : d'un côté la *sculpture* a cessé d'être une catégorie opératoire ou pertinente, mais de l'autre, en pratique, elle continue de se définir ou de se concevoir en fonction de ce que l'on a appelé historiquement "sculpture". En vérité, bien peu d'artistes se soucient de la contradiction au plan de la théorie, parce qu'ils pratiquent cette contradiction plutôt comme un accident (majeur) de leur terrain de jeu, comme un dysfonctionnement coextensif à leur pratique même. Or Julien Dubuisson appartient plutôt à la petite minorité de ceux que la contradiction continue de préoccuper. Lorsqu'il est arrivé à la Villa Arson, par exemple,

Climate

Artists of our time have all adopted two contradictory theories: first, that the artistic element cannot be defined by any sort of parameter, especially not traditional parameters; second, that art is something precise, and therefore definable (even if it is in a negative way), in its relation to what it has been (its history). And what is true in art is necessarily true in all the fields or genres that make it up or used to make it up: on one hand *sculpture* is no longer an operational or relevant category, but on the other hand, in reality it continues to define itself or to perceive itself according to what has historically been called "sculpture". In truth, very few artists worry about this theoretical contradiction, because they practice it more like a (major) accident in their field of play, like a malfunction coextensive to their very practice. But Julien Dubuisson happens to belong to the small minority that continues to be preoccupied by it. For example when he arrived at the Villa Arson he had convinced himself that sculpture could no longer stand on its own, in other words that the motionless material volume (whatever it be) was

il s'était convaincu que la sculpture ne pouvait plus tenir seule, c'est-à-dire qu'un volume matériel inerte (quel qu'il soit) n'était plus capable d'exprimer ou de porter à lui seul le caractère artistique : Henry Moore était vraiment mort.

Tombeau

On peut voir très directement la conséquence de ce pessimisme dans *Pavillon nocturne*, la première pièce que l'artiste a réalisée à la Villa Arson : la sculpture se présente accompagnée d'une vidéo, ou pour mieux dire, la "pièce" se compose de deux versions de la même sculpture, une qui se donne comme un seul bloc et une autre qui consiste en tous les fragments constitutifs dudit bloc rangés sur une longue étagère, plus une vidéo où l'on voit une enfant passer de la version démontée à la version "mono-bloc", en ajustant les éléments entre eux et en emboîtant les unes dans les autres les formes issues de ces éléments. *Pavillon nocturne* devrait donc être classé dans la catégorie "installation mixte". En repérant les différents types de sculptures qui sont précisément cités dans les six *poupées russes* de *Pavillon*

no longer able to express or to carry the artistic element on its own: Henry Moore was really dead.

Tomb

The consequence of this pessimism can clearly be seen in *Pavillon nocturne* [Nocturnal Pavilion], the first piece the artist produced at the Villa Arson: the sculpture is accompanied by a video, or to be more precise the "piece" features two versions of the same sculpture, one that seems to be a single block and another that is made of all the fragments constituting the block neatly ordered on a long shelf, plus a video where a little girl goes from the dismantled version to the "mono block" version, by adjusting the elements together and fitting the forms created from these elements one inside the other. *Pavillon nocturne* should therefore be included in the category of "mixed media installations". By observing the various types of sculptures that are quoted with precision in the six *Russian dolls* of *Pavillon nocturne*, one might conclude that the trans-historical character of the sculptural act is what is highlighted (*it will never die*);

nocturne, on pourrait croire qu'y est plutôt affirmé le caractère transhistorique de l'acte sculptural (*il ne mourra jamais*); mais toutes les citations renvoient sans exception à une fonction mortuaire de la sculpture; de sorte que cet emboîtement de tombes métonymiques acquiert finalement une valeur funèbre et figurerait à l'inverse comme un *tombeau de la sculpture*, soit son enterrement culturel en abyme, soit son ensevelissement sous la forme passée,— la sculpture, telle qu'en elle-même enfin la change l'historicité!

Histoire

Tandis que, délivré de tout préjugé quant à son essence, l'art court le risque de se transformer en n'importe quel agencement de n'importe quels éléments non artistiques, l'histoire de l'art seulement soucieuse du caractère historique de ses agencements cesse de garantir l'unicité de son objet. La contradiction déborde largement sa simple expression logique (thèse: l'art est une chose indéterminée et indéterminable; antithèse, l'art est une chose déterminée et déterminable), elle travaille à l'intérieur

but each one of these citations without exception functions in a mortuary way for sculpture; so that in the end this interlocking of metonymical tombs acquires a funerary aspect, and on the contrary seems to become a tomb for sculpture, an *en abyme* cultural inhumation or a burial under this form from the past,—sculpture, for what the historical point of view has made it in the end!¹

History

While art, freed from prejudices concerning its essence, runs the risk of transforming itself into all kinds of arrangements of all kinds of non-artistic elements, art history, concerned only with the historical aspect of its own arrangements, ceases to be a guarantee of the uniqueness of its object. The contradiction goes way beyond its mere logical expression (thesis: art is

1. Translator's note: this sentence is a reference to French poet Stéphane Mallarmé's *Tombeau d'Edgar Poe* [The Tomb of Edgar Poe] where Mallarmé writes: "Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change" ["his very self for what eternity has made him in the end"].

des discours, des dispositifs, des attitudes en enchevêtrant des éléments issus des deux thèses. Ainsi, l'histoire où le sentiment du transhistorique a trouvé de quoi se nourrir peut elle-même se transformer en outil de liquidation et renforcer la thèse numéro un. Nul doute que Julien Dubuisson ne ressente cette ambivalence du caractère historique et ne s'en serve pour charger sa sculpture d'un dramatisme discret, fait de deuil, d'aporie et d'énigme (*qui chantera héroïquement la mort des héros une fois que la forme héroïque aura disparu avec eux, demandé-je sur un ton héroïque?*). De la même façon que les figures sculpturales s'emboîtent les unes dans les autres, les références font référence à d'autres références abritant elles-mêmes d'autres références, etc. C'est ainsi que le titre de l'œuvre, *Pavillon nocturne*, renvoie explicitement à une sculpture de Giacometti (représentée justement dans la série des figures emboîtées et mieux connue sous le titre de *Cube*, finalement retenu par le sculpteur), qui faisait elle-même explicitement référence au *polyèdre de Dürer* (in *Melencolia I*), qui fit lui-même référence à un ou plusieurs savoirs suffisamment ésotériques pour que nous

something undetermined and indeterminable; antithesis, art is something precise and definable), it works from inside discourses, devices, attitudes, by intermingling elements from both theories. Thus the very history which has nourished a trans-historic feeling can become transformed into a liquidating tool to reinforce theory number one. Without a doubt Julien Dubuisson feels this ambivalence of the historical aspect and makes use of it to convey discrete drama onto his work, made up of mourning, aporia and mystery (*who will heroically celebrate the death of heroes once the heroic form has disappeared along with them, asked I in a heroic tone?*) In the same way that the sculptural figures interlock into one another, the references refer to other references which also include more references, etc. Thus the title of the work brings us back to a sculpture by Giacometti (which happens to be represented in the series of interlocked figures and which is better known under the title *Cube*, finally retained by the sculptor), that was in itself an explicit reference to *Dürer's polyhedron* (in *Melencolia I*), which was itself a reference to one or several

nous y perdions ; tandis qu'en redescendant la piste de ce volume mélancolique au-delà de Giacometti, nous trouvons plutôt une icône que maints artistes contemporains reprennent volontiers en trois dimensions (Kiefer, Parmiggiani, Deacon, pour ne citer que les plus connus)...

Moulage

Le paradoxe historiciste qui consiste en définitive à *sculpter un tombeau de la sculpture* n'est pas le seul paradoxe que *Pavillon nocturne* cache dans ses poupées russes. Il y a aussi le paradoxe du *multiple muséal personnel*. Julien Dubuisson maîtrise excellemment le moulage et il se sert très souvent de cette technique dans sa sculpture. Même les gens qui ne connaissent rien à l'art du moulage ressentiront l'ingéniosité dont il a fallu faire preuve pour déterminer la forme des dix-huit fragments qui composent *Pavillon nocturne* ; comme on le comprend bientôt, toutes les pièces de cette sorte de puzzle tridimensionnel doivent être à la fois des *éléments moulés* et des *éléments moulants* (à l'exception des deux éléments les plus intérieurs, qui, miniaturisant

pieces of knowledge sufficiently esoteric for us to get lost; whereas when we track down this melancholy volume further than Giacometti, we find an icon that many contemporary artists have reused in three dimensions (Kiefer, Parmiggiani, Deacon, to mention only the most famous ones)...

Casting

The history-inspired paradox of sculpting a tomb for sculpture is not the only paradox that *Pavillon nocturne* has concealed inside its Russian dolls. There is also the paradox of the *museum personal multiple*. Julien Dubuisson has a very good command of casting and very often uses this technique in his work. Even people who don't know anything about the art of casting will be sensitive to the ingenious way in which he has determined the shapes of the eighteen pieces that compose *Pavillon nocturne*; as one soon understands, every single piece in this kind of three-dimensional puzzle must be at once a *moulded piece* and a *moulding piece* (except for the two most interior elements which, miniaturizing Henry Moore's *Locking Piece*, only

Locking Piece de Henry Moore, ne cernent qu'un vide central) ; c'est un chef d'œuvre au sens médiéval du terme ! Or le type de moulage que pratique ici Julien Dubuisson peut s'assimiler au moulage de musée : pas tant aux techniques de reproduction des sculptures elles-mêmes qu'à ce genre d'objets moulés que la boutique du musée vend aux amateurs, — de grosses cartes postales en volume. C'est ainsi que *Cube* de Giacometti et *Locking Piece* de Henry Moore ont été réduits à la taille de bibelots, de même que *Ghost* de Rachel Whiteread, qui représentait à l'origine le volume intérieur d'un salon. Pareillement la *Tête des Cyclades* a-t-elle perdu en taille, comme le visage moulé (quant à la pierre, pourtant quelconque, elle a subi une petite déformation). Le point est que pour reproduire les quatre sculptures appartenant aux institutions muséales, Julien Dubuisson a employé diverses photographies avec les recoupements qu'elles permettaient ; il avoue que ses reconstitutions peuvent de ce fait présenter de légers défauts. En somme, la pratique à propos de quoi Walter Benjamin a créé son fameux concept de *reproductibilité technique* ou *reproduction mécanisée* — la photographie —

surround the central void); here is a masterpiece in the medieval sense of the word! And the type of casting used by Julien Dubuisson can be compared to museum casting: not so much because of the techniques used to reproduce the sculptures themselves, but more because of the kind of cast object that the museum shop sells to amateurs, — large three-dimensional postcards. In this way Giacometti's *Cube* and Henry Moore's *Locking Piece* have been reduced to the scale of trinkets, just like Rachel Whiteread's *Ghost*, which originally represented the interior volume of a living room. In the same way the *Cycladic head* has become smaller, just like the cast face (as to the stone, which is ordinary, it has been somewhat deformed). The point is that to reproduce the four sculptures that belong to museums, Julien Dubuisson used various photographs that allowed for *cross-referencing*; he admits that because of this his reconstitutions may have some minor flaws. In short, the practice concerning which Walter Benjamin created his famous concept of *technical reproducibility* or *mechanized reproduction* — photography — is used here as a guide for fabricating intuitively,

sert ici de guide pour une fabrication “à l’estime”, qui tient du métier, de l’intuition spatiale et du sentiment personnel. C’est une *contre-reproductibilité* technique, parce c’est une technique de reproduction qui reconstitue ultimement ses modèles en se passant du réel et de son empreinte ; c’est une boutique de musée refaite à l’œil et à la main façon puzzle ; c’est Dubuisson jouant ses *tombeaux en valise*, mais devenus à ce coup trop pesants pour jamais voyager à titre de bagages !

Fermé

La vidéo n’est pas redondante par rapport aux deux versions de la sculpture, parce que sans elle, on comprendrait mal sans doute les opérations de démontage ou de remontage qui font passer de la version en pièces à la version fermée. C’est dire que *Pavillon nocturne* est *imprésentable* pour qui voudrait se borner à faire usage des seules ressources de la sculpture,— comme l’exigent plusieurs doctrines du modernisme et toutes ses lois coutumières. Dans les premiers temps du projet, Julien Dubuisson envisageait même de ne montrer ultimement

which calls upon knowledge of the trade, spatial intuition and personal feeling. This is a technical *counter-reproducibility*, because it is a technique of reproduction that ultimately reconstitutes its model without using reality and its imprint; it is a museum shop redone by the eye and by the hand in the manner of a puzzle; it is Dubuisson replaying his *tombeaux en valise* [suitcase tombs], but here they are much too heavy to ever travel as luggage!²

Closed

The video is not redundant with the two versions of the sculpture, because without it, one would probably not understand the processes of taking apart and putting together that lead from the dismantled version to the closed version. In other words *Pavillon nocturne* is *un-presentable* for someone who would only wish to use the resources of sculpture,— as is required by several Modernist doctrines and their usual laws.

2. Translator’s note: here the author is referring to Marcel Duchamp’s work *Boîte en valise* [Suitcase box].

qu’une vidéo. Car la sculpture véritable, la sculpture qui impressionne est bien ce bloc funèbre que l’artiste a refait à l’échelle d’un petit socle d’après le mausolée moulé par Rachel Whiteread et qui contient toutes les autres répliques ; mais ce bloc n’aurait pas autant de puissance s’il n’agissait pas aussi comme un masque, un sarcophage, une façade ou un contenant impassible ; et la seule façon de faire ressentir toute sa *puissance de fermeture*, c’est de montrer ce qu’il renferme ou cache, d’une façon récurrente, jusqu’à la réplique de *Locking Piece*, où l’on entend encore “la pièce verrouillée”,— l’impossibilité d’entrer ou de franchir ; mais à démembrer les *puissances de fermeture* les unes après les autres, on les anéantit en tant que puissances (la sculpture-installation d’étagère qui en résulte possède seulement la beauté des ruines analytiques, c’est un paysage de défaite et de rangement) : il faudrait immédiatement remonter le dispositif de la puissance et répéter toute l’opération. En lançant la bobine sous le lit (*fort = là-bas*) et en la ramenant sous ses yeux (*da = ici*), le petit-fils de Freud transforme en jeu l’impossibilité où il se trouve de supporter une position. Cela implique

At the beginning of the project, Julien Dubuisson even considered ultimately showing only a video. Indeed the real sculpture, the impressive sculpture, is this funereal block that the artist has reproduced on the scale of a small stand after the mausoleum cast by Rachel Whiteread and which contains all the other replicas; but this block would not be so powerful if it did not function as a sort of mask, as a sarcophagus, a facade or an impassive container; and the only way to make one feel all its power of closure, is to show what it blocks in or hides, recurrently, up until the replica of *Locking Piece*, where one can still hear the “locked piece”,— the impossibility of entering or going beyond; but by dismembering all the powers of closure one after the other, their strength is annihilated (the installation sculpture with a shelf that results from this only has the beauty of analytical ruins, it is a landscape of defeat and order): one would have to immediately reconstruct the power device and repeat the whole operation. By throwing the bobbin under the bed (*fort = over there*) and by bringing it back before his eyes (*da = here*), Freud’s grandson transformed his inability

qu'il n'y a pas alternance entre deux positions égales, mais alternance entre une position majeure et une position mineure; et comme l'a remarqué Freud, la majeure doit être l'absence de l'objet (*fort*) et la mineure son retour (*da*). La majeure est le moment de jouissance (horreur, sadisme, mort), toujours à revivre. Julien Dubuisson a très bien compris qu'il fallait un enfant pour indiquer le jeu qui seul supporte la double position de la sculpture. La vidéo signifie donc en un sens que la sculpture entre dans une impasse en tant qu'elle devient *objet*, parce que l'objet doit se trouver alternativement fermé (position majeure) et démonté (position mineure). C'est là sans doute le dernier paradoxe de *Pavillon nocturne*: faire tenir la sculpture sur un jeu d'alternance entre sa fermeture mortelle et sa présence démembrée, *au-delà du principe de la sculpture*.

Réserve

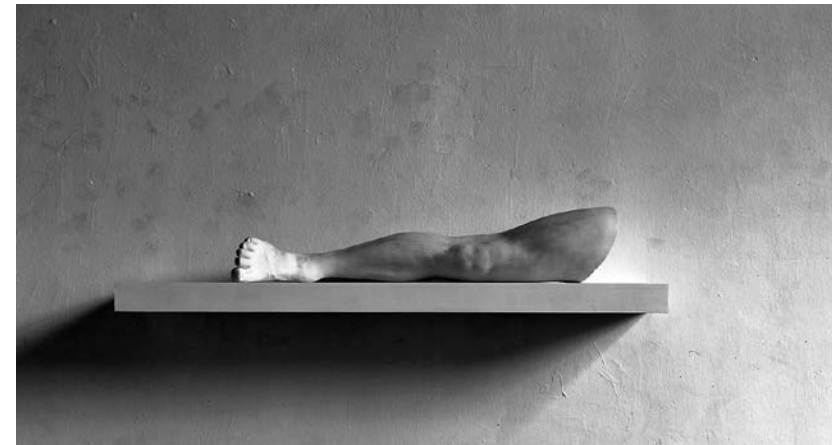
Julien Dubuisson a toujours été un ami discret de la transcendance. C'est-à-dire que loin de tout discours religieux, métaphysique, mystique, voire artistique, il préfère *quand même* l'idée

J. Mouton J'ai la métaphysique dans le plâtre

50

My Metaphysics Are in a Cast

to tolerate a situation into a game. Which implied that we did not have an alternation between two equal positions but an alternation between a major position and a minor position; and as Freud remarked, the major one must be the absence of the object (*fort*) and the minor one its return (*da*). The major one is the moment of "jouissance" (horror, sadism, death), to be constantly relived. Julien Dubuisson understood perfectly that he had to use a child to indicate the game which alone allows for the double position of the sculpture. Therefore the video in a sense means that the sculpture becomes an impasse by becoming an *object*, because the object must be alternately closed (major position) and taken apart (minor position). This is probably the final paradox of *Pavillon nocturne*: making the sculpture hold through a game of alternation between its deadly closing and its dismembered presence, *beyond the principle of sculpture*.

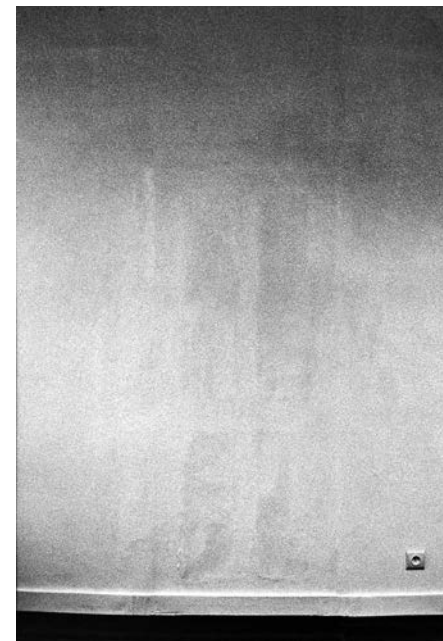


pour Sylvie et Bruno, 2013
plâtre, étagère
plaster, shelf
24 × 34 × 122 cm



What Alice Could Hear, 2013
résine, platine
disque, enceinte,
capteur de
présence, banc
resin, turntable,
speaker, presence
detector, bench
65 × 50 × 170 cm

51



Le Terrier, 2011
photographie n&b,
papier baryté
photograph b&w,
baryt paper
35 × 45 cm

d'un monde non entièrement fermé sur lui-même ou immanent; — ou bien, si le monde est finalement clos, sa clôture devrait à certains endroits résonner à la manière d'une membrane, sur un vide supplémentaire au vide. Dans *pour Sylvie et Bruno*, Julien Dubuisson jouait avec le moulage, de façon qu'en un seul volume, parfaitement définissable selon des coordonnées x, y, z, deux corps parfaitement distincts et comme transcendants l'un à l'autre se tinssent pourtant ensemble: le moulage positif de sa propre jambe contenait en creux le moulage du bras de sa compagne. *What Alice Could Hear* consiste en un banc qui supporte à une de ses extrémités une platine sur laquelle est posée une fine galette blanche (un disque de résine ayant reçu l'empreinte d'un disque vinyle très ancien), de sorte que chaque fois qu'un visiteur pénètre dans la salle, l'aiguille se pose sur le tirage négatif d'un air de valse et fait entendre son "anti-musique". Enfin *Le Terrier* est la photographie d'un mur banalement étrange: c'est une porte intérieure que l'artiste a murée dans une maison ancienne (les traces de l'ouverture condamnée sont imperceptibles).

Reserve

Julien Dubuisson has always been a discreet friend of transcendence. Which means that, a long way from religious, metaphysical, or even artistic discourses, he *nonetheless* prefers the idea of a world that is not entirely closed on itself or immanent; — or, if the world is closed in the end, in certain places its closing should vibrate like a membrane, over the void which is added to the void. In *pour Sylvie et Bruno* [for Sylvie and Bruno], Julien Dubuisson played with the cast in such a way that in a single perfectly definable volume corresponding to coordinates x, y, z, two perfectly distinct bodies transcendent to one another can nonetheless hold together: the positive cast of his own leg contains the negative cast of the arm of his partner. *What Alice Could Hear* is a bench supporting on one extremity a record player on which is placed a thin white galette (a record made of resin bearing the imprint of a very old vinyl record), in such a way that every time a visitor comes into the room, the needle comes down on the negative print of a waltz and lets us hear its "anti-music". Lastly *Le Terrier* [The Burrow] is a photograph

On voit que la transcendance que Julien restitue au monde ne nie pas frontalement son caractère immanent mais utilise certains de ses effets comme autant de tremplins pour construire, évoquer ou susciter *l'autre monde*. On voit aussi de quel jeu viennent les poupées russes de *Pavillon nocturne*. Cette transcendance pourrait sûrement mieux se nommer *place en plus*; si l'on saisit que toute *place en plus* doit apparaître comme *place en moins* selon l'angle opposé; c'est-à-dire qu'elle excède le monde dans la mesure où elle se retranche de lui. Elle est une réserve. Julien Dubuisson poursuit la *place-en-plus-en-moins* dans la sculpture ou contre elle, avec son néo-classicisme austère, ses souvenirs ineffaçables du jansénisme. "J'ai dit souvent que tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos dans une chambre." (Pascal) Mais il est aussi loisible de penser à Philip K. Dick, par exemple à cette belle nouvelle de 1959 intitulée *War Game*, où il est question d'un jeu énigmatique qui voit douze soldats miniatures affronter une forteresse et se faire absorber par elle un par un, *ad infinitum*. La bonne nouvelle — pourquoi pas!? — c'est que

of a strangely ordinary wall: the artist has walled in an interior door in an old house (there is no trace of the sealed off opening). One can see that the transcendence that Julien brings back to the world does not completely deny its immanent character, but uses some of its effects as a basis for building, evoking or provoking *the other world*. One can also see from which game the Russian dolls of *Pavillon nocturne* have originated. This transcendence could certainly be more aptly termed *place en plus* [extra place]; if one understands that every extra place must appear to be a *place en moins* [one place less] according to the opposite angle; which means that it exceeds the world while taking refuge from it. It is a reserve. Julien Dubuisson pursues the *place-en-plus-en-moins* [extra-place-less] in sculpture or against it, with its austere neoclassicism, its unforgettable memories of jansenism. "I have often said that all the problems of human kind originate from one single thing, not knowing how to stay and rest in a room." (Pascal). But one may just as well think of Philip K. Dick, and for example his beautiful 1959 short story entitled *War Game*, where in an enigmatic game twelve

Julien Dubuisson s'est à nouveau convaincu que la sculpture pouvait porter seule le caractère artistique, comme en témoignent les œuvres postérieures à *Pavillon nocturne*. Bonne matinée.

miniature soldiers attack a fortress and are absorbed by it one by one, ad infinitum. The good news—why not!?—is that Julien Dubuisson has again convinced himself that sculpture could take on the character of art on its own, as his post *Pavillon nocturne* works reveal. Have a good morning.

Julien Dubuisson
Pavillon nocturne

Publication réalisée dans le cadre du programme 5/7 (pratique, production, exposition) à l'occasion de l'exposition *L'Après-Midi*, réunissant Julien Dubuisson, Ibai Hernandez, Lidwine Prolonge et Jean-Charles de Quillacq, du 4 octobre au 28 décembre 2015 à la Villa Arson, Nice. Commissariat : Mathieu Mercier | Publication prepared in the context of the 5/7 program (practice, production, exhibition) for the exhibition *L'Après-Midi* with Julien Dubuisson, Ibai Hernandez, Lidwine Prolonge and Jean-Charles de Quillacq, from the 4th of October to the 28th of December 2015 at the Villa Arson, Nice. Curator: Mathieu Mercier

Direction de publication | Direction of publication :
Jean-Pierre Simon
Coordination éditoriale | Editorial coordination :
Céline Chazalviel
Conception graphique | Graphic design :
Marie Proyart
Traduction | Translation :
Claire Bernstein
Crédits photographiques | Photo crédits :
Julien Dubuisson (sauf autre mention)

Julien Dubuisson remercie | The artist thanks
Maggy Cluzeau, David Perreard, Sophie Fincker,
Hélène Fincker, Joseph Mouton et Thomas Golsenne.

Pavillon nocturne a été réalisé avec le soutien de la |
Pavillon nocturne was created with the support
of Drac Champagne-Ardenne et la Villa Caméline.

La publication a été réalisée avec le soutien de la |
The publication was made with the support of
Fondation d'entreprise Ricard.

FONDATION
D'ENTREPRISE
RICARD

Photogravure | Color separation : Fotimprim (Paris)
Impression | Printed by : Cassochrome (Waregem)
Tirage | Print run : 500 exemplaires | copies

Dépôt légal | Legal deposit : octobre 2015
Isbn : 978-2-913689-26-8

En dépit de leurs recherches, l'éditeur et l'artiste ne sont pas toujours parvenus à joindre les ayants-droit des œuvres reproduites dans la présente publication. L'éditeur reste à l'écoute des personnes éventuellement concernées. | In spite of their attempts, the editor and the artist were not always able to contact the beneficiaries of the art works published in the present catalog. The editor remains disposed to hear from anyone concerned.

Tous droits réservés | All rights reserved
© 2015, l'artiste, les auteurs, les photographes
et la Villa Arson, Nice | the artist, the authors,
the photographers and the Villa Arson, Nice

Équipe | Staff:

Président du conseil d'administration | Chairmanship of the board of directors : Frédéric Morel ; Direction : Jean-Pierre Simon ; Coordination artistique | Artistic coordination : Éric Mangion ; Direction pédagogique et de la recherche | Learning, research direction : Amel Nafti ; Secrétariat général | Chief administrative officer : Alain Avena ; Comptabilité | Accounting : Nicole Fradet, Hervé Gauthier ; Secrétariat de direction | Executive assistant : Sylvie Pagnotta ; Secrétariat pédagogique | School secretarial unit : Nathalie Balmer, Muriel Barrabino, Pascale Martinat ; Ressources humaines | Human resources : Isabelle Landon ; Communication : Michel Maunier ; Partenariats et relations internationales | Partnership, international relations : Catherine Verchère ; Production des expositions | Exhibitions production : Alexia Nicolaïdis ; Régie des expositions | Exhibitions technical manager : Patrick Aubouin ; Service des publics | Educational department : Christelle Alin, Nina Campo, Sandrine Cormault ; Coordination éditoriale et librairie | Editorial coordination and bookshop : Céline Chazalviel ; Web et nouveaux médias | Web and new technologies : Cédric Moris Kelly ; Photographie | Photography : Jean Brasille ; Service informatique et réseau | Computing and network : Jean-Louis Paquelin ; Bibliothèque d'étude et de recherche | Study and research library : Guillemette Hybois, Armelle Bono, Marie-Thérèse Magnaldi ; Accueil et maintenance | Reception and maintenance : Joël Jauny ; Accueil | Reception : Isabelle Clausse, Dave Dhurmajee, Marlène Prince, Jean-Pierre Vitry ; Services techniques | Building maintenance : Jean-Paul Carpentier, Patrick Irtelli, Gérard Maria, Philippe Martinat, Pascal Rigaux, Michel Serve ; Jardins | Gardens maintenance : Patrice Lorho, Pascal Pujol, Kevin Serviole

Villa Arson
20, avenue Stephen Liégeard 06105 Nice cedex 2
www.villa-arson.org – publications@villa-arson.org

La Villa Arson est un établissement public du ministère de la Culture et de la Communication. Elle reçoit le soutien de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, du Conseil général des Alpes-Maritimes et de la Ville de Nice. | The Villa Arson is a public establishment of the ministry of Culture and Communication. It is supported by the Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, the Conseil général des Alpes-Maritimes and the City of Nice.

