

Nathalie Brevet _ Hughes Rochette



Cet ouvrage a été réalisé à l'occasion
de l'exposition «Partition» à la JTM Gallery
du 10 juin au 17 juillet 2010.
Avec le soutien du Cnap et du Point Éphémère.

Le présent ouvrage a été tiré à 1000 exemplaires
constituant l'édition originale.

100 exemplaires numérotés de 1 à 100
15 exemplaires d'artistes de I à XV
10 exemplaires réservés aux collaborateurs de l'ouvrage
lettrés de A à J

ces exemplaires constituant l'édition de tête
sont augmentés d'une sérigraphie signée et justifiée par les artistes.

Des ronds dans l'eau **P. 26**

Pour une lecture de l'œuvre de Nathalie Brevet_Hughes Rochette
par Jean-Marc Avrilla.

Rings on the Water **P. 38**

A few words on the work of Nathalie Brevet_Hughes Rochette
by Jean-Marc Avrilla.

Entretien **P. 48**

Entretien : Nathalie Brevet_Hughes Rochette & Audrey Illouz

Interview **P. 56**

Interview : Nathalie Brevet_Hughes Rochette & Audrey Illouz

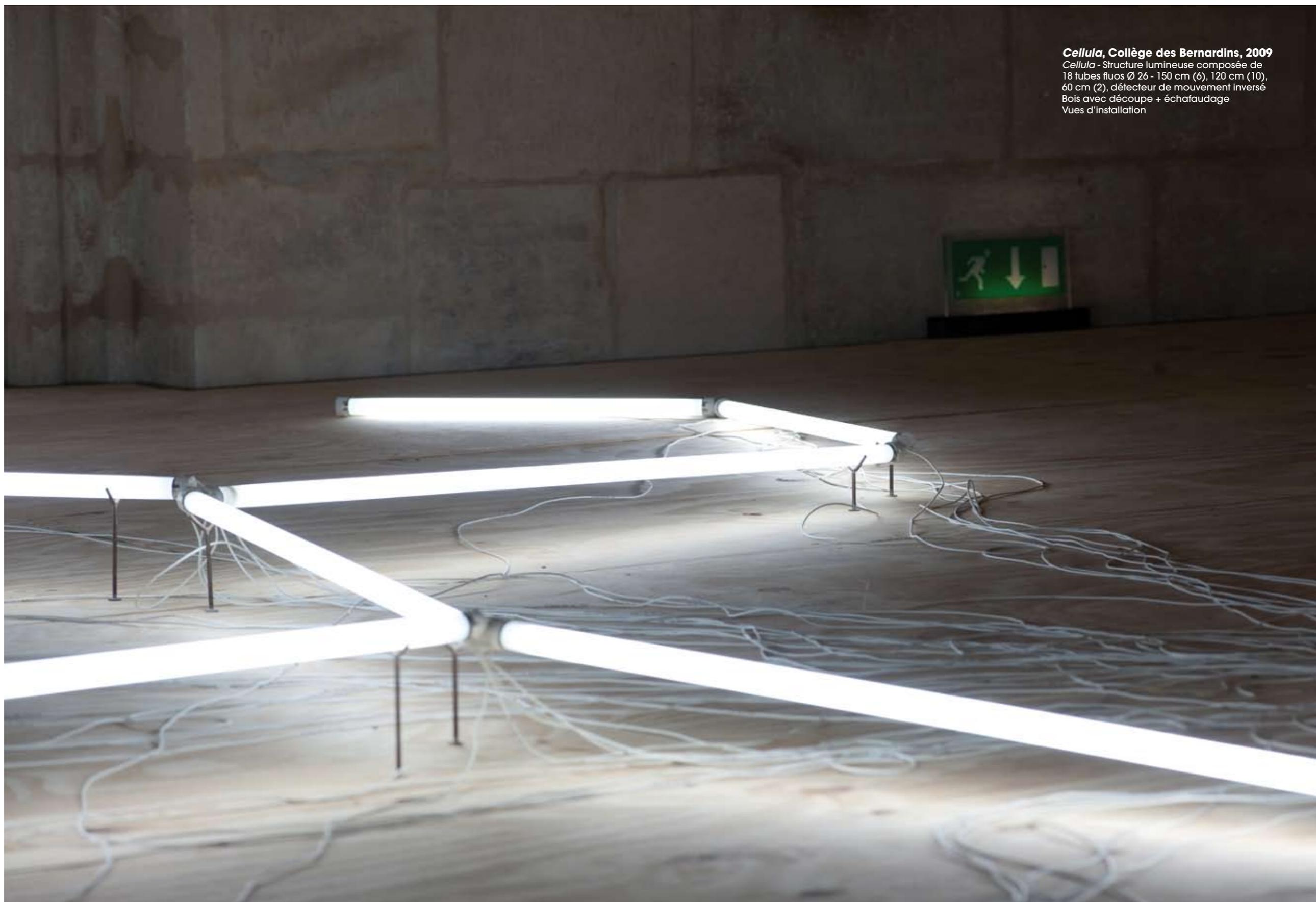
Index **P. 62**

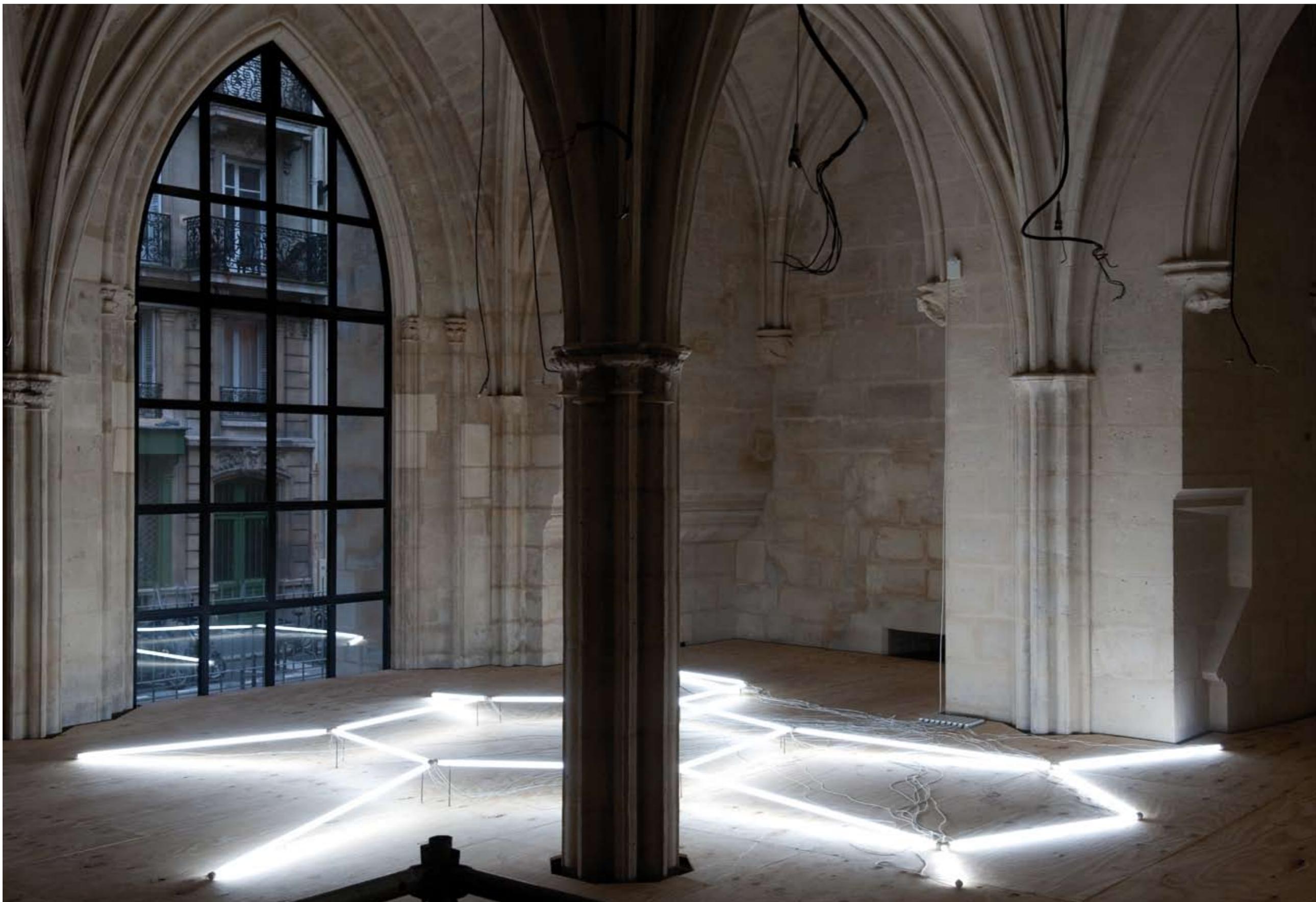
Expositions **P. 64**

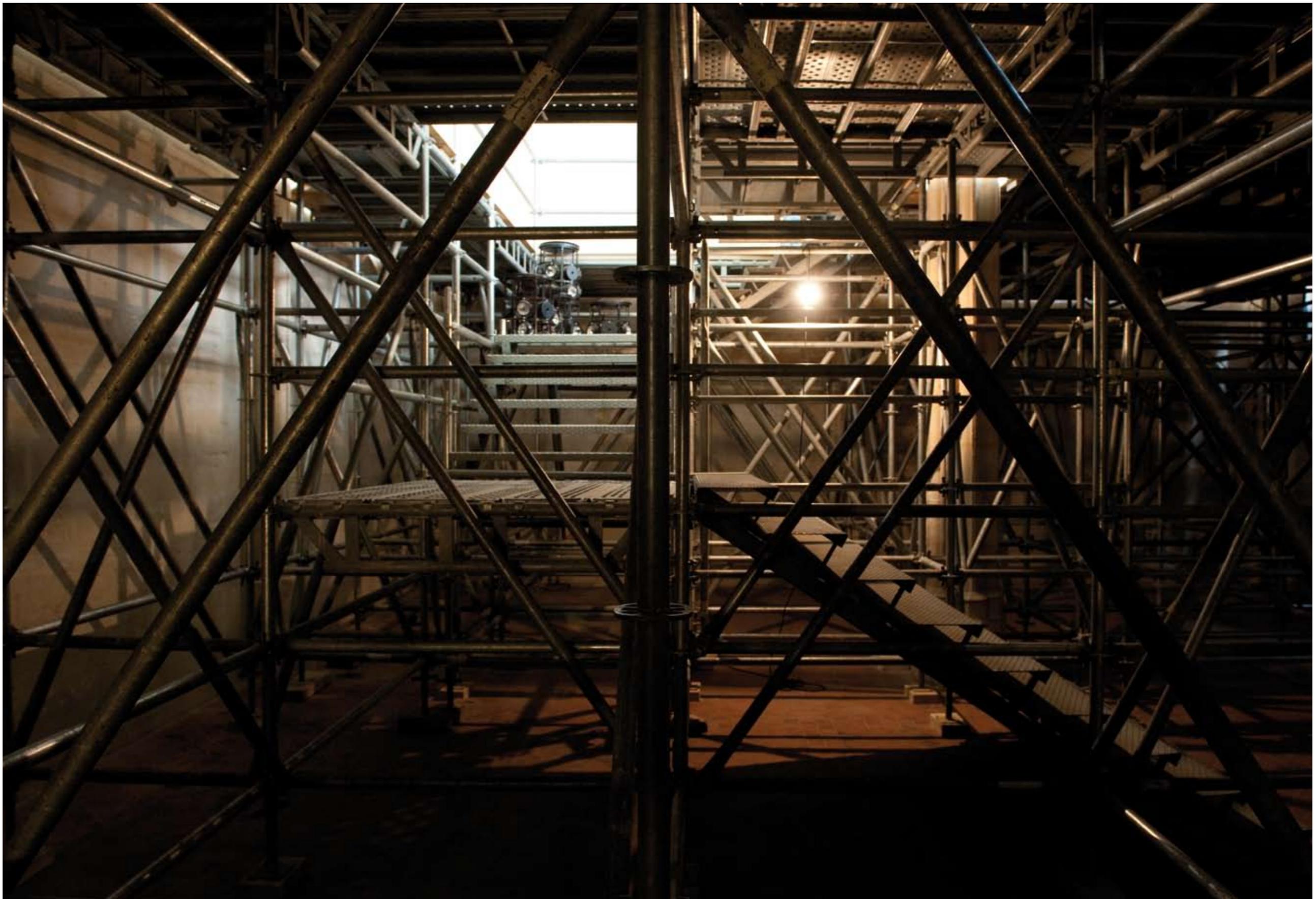
Bibliographie **P. 66**

Cellula, Collège des Bernardins, 2009

Cellula - Structure lumineuse composée de
18 tubes fluos Ø 26 - 150 cm (6), 120 cm (10),
60 cm (2), détecteur de mouvement inversé
Bois avec découpe + échafaudage
Vues d'installation









Listen, Galeria Vermelho, São Paulo, 2008
Mot tracé à la scie circulaire + néon gold
Vue d'installation



Listen, Galeria Vermelho, São Paulo, 2008
Vues de montage





Never more, will we be silenced!!! #3, 2009
22 tubes fluo Ø 26, 120 cm - réglettes étanches
filtres bleu, jaune, rose
Installation temporaire, Point éphémère,
11.12.2009 > 31.12.2010
Vues d'installation (détails)

(A) venir, Les églises, Centre d'Art de Chelles, 2005
(A) venir - Aluminium anodisé, acier peint,
16 tubes fluo Ø 26, 150 cm
320 cm x 140 cm x 287 cm / h 440 cm
Eau + caillebotis
Vues d'installation



(A) venir, Les églises, Centre d'Art de Chelles, 2005
(A) l'oeil - aluminium anodisé Ø 5cm + échafaudage
Vues d'installation





Sans titre (*Medusa*), 2008
Sachet d'héroïne blanc déplié et fixé sur papier - 41 x 51 cm



Sans titre (*Pink medusa*), 2008
Sachet d'héroïne rose déplié et fixé sur papier - 41 x 51 cm (détail)



Never more, will we be silenced!!! #2, 2008
9 tubes fluo Ø 26, 120 cm - réglettes étanches
filtres bleu, jaune, rose
Installation permanente, EDF-CCAS, Merlimont
Le bleu, le jaune et le rose prennent place durant
4 mois chacun.
Vue d'installation (détail)

Des ronds dans l'eau.

Pour une lecture de l'œuvre de Nathalie Brevet_Hughes Rochette

Des installations contemporaines, il ne reste souvent que des photographies. Leur mémoire oscille entre le souvenir des artistes et des visiteurs, souvent précis mais toujours déformé, et des images aussi frustrantes que réelles. Subsistent parfois des objets, enveloppés par ces souvenirs pour tous ceux qui ont fait l'expérience de ces œuvres, trop nus pour ceux qui n'y ont pas participé. C'est entre ces ressentis et ces documents que le critique, l'historien, le narrateur, doit dérouler l'histoire des artistes contemporains. Dans le cas de Nathalie Brevet_Hughes Rochette, l'option de la lecture par le détail du fonctionnement d'une œuvre à quatre mains prend le risque d'être fastidieuse jusqu'à la paraphrase de l'objet lui-même. Raconter une histoire demande d'autres outils bien plus subtils que ceux du critique, puisqu'il convient d'intégrer le temps et l'action. Entre les deux peut-on peut-être inventer une forme de récit qui ne trompe pas le ressenti de leurs installations et en dit suffisamment sur leurs enjeux. Jouer de la synchronie comme de la diachronie dans une dialectique qui permette de faire apparaître les enjeux, les interrogations, est un programme constructif dès lors que l'auteur laisse émerger la structure de l'œuvre. Cette promenade, cette déambulation, ces allers-et-retours au fil des paysages urbains, des signes et des graffiti, deviennent particulièrement pertinents pour le travail de nos deux artistes. Nulle fiction n'est écrite et pourtant chacune de leurs installations se pose belle et bien comme le possible retournement de la réalité en un songe pas moins efficace à décrire le réel.

Les ronds dans l'eau

Le cercle est en général synonyme d'unité. Il est ce qui encercle en une unité, comme des bras qui encerclent une personne. Mais il est des cercles qui tout en marquant l'unité n'en sont pas moins duals. C'est le cas des cercles de néons de Nathalie Brevet_Hughes Rochette. Un cercle formé de deux courbes partant d'un même point en bas, pour remonter chacune de leur côté jusqu'à se croiser plus haut, clôturant, comme en une parenthèse, le cercle *Sans titre ()*, 2008. Le cercle est récurrent, à commencer par quatre de ces formes en néons installées en 2005 au plafond de la galerie JTM, *Sans titre (Rebounds)*. Et dans cette installation également, chacun des néons est composé de deux demi-cercles. Deux courbes dans tous les cas, comme deux artistes dessinant deux figures en miroir, deux figures de complétude. Double courbe pour multiplier à la surface de l'eau dans la première pièce, première salle (*O*, 2006), ou à la surface des vitres, la nuit, dernière salle, ces cercles au plafond (*Sans titre (Rebounds)*, 2005), comme des « ronds dans l'eau ». Cette eau toujours présente, à Chelles en 2005 (*[A] venir*) reflétant la nef des églises Saint-Georges et Sainte-Croix, sur la Seine en 2006, brouillant les bandes de néons de couleur de *Never more, will we be silenced!!! #1*. Les cercles se posent comme programme de travail pour les deux artistes, duo duel d'un homme et d'une femme, ce qui n'est finalement pas si fréquent – chacun sur son côté mais en une belle unité¹. Et l'eau pourrait être le paysage de ce programme. Le paysage est important dans leur travail au sens où il devient le cadre nécessaire de l'expérience de la lumière et non le sujet,

¹ Cette belle idée m'a été donnée par le texte de Christian Alandete, « Quand HUGHES rencontre NATHALIE », *Code d'accès à Slick*, Hiver 2008.



Is it me? Can it be?, 2008
Cuivre repoussé et nickelé, 33 x 33 cm
Affiche de l'exposition à Envoy gallery, NY

comme chez les impressionnistes. L'eau est chez Nathalie Brevet_Hughes Rochette la surface réfléchissante de nos lumières contemporaines : les néons certes, mais également les friches, l'architecture industrielle et ces paysages patrimoniaux dont l'évolution a suivi celle de notre société. Deux vidéos, *Nature boy* en 2004 et *Portrait d'un paysage* en 2003, en donnent les esquisses. Le sujet en est bien la lumière, celle des impressionnistes sur les bords de la Marne – le peintre sur la barque en est une évocation – et celle de Venise et de sa lagune. L'eau comme procédure d'inversion non de la réalité mais de notre perception de la réalité. L'eau est miroir absolu, étendue plate uniforme, presque huileuse dans la noirceur des intérieurs ; elle renverse l'architecture pour nous l'offrir comme on ne peut physiquement l'approcher, elle nous l'éloigne aussi au sens d'une transformation en autre 'chose'. L'eau est troublée, ridée, froide en extérieur, mais c'est elle qui, portant les reflets de la lumière naturelle ou artificielle, nous éloigne de la source lumineuse pour nous conduire quelque part vers une autre rive ; elle éloigne le regardeur de l'œuvre pour mieux la saisir.

La lenteur des mouvements et du temps

Ces paysages en transformation au bord de l'eau, au fil de l'eau, inondés même, indiquent un déplacement qui n'est pas seulement celui du sens, mais aussi un mouvement physique. La déambulation est le mode d'appréhension de l'installation aux églises de Chelles ; la montée hors de la crypte, au sens de la sortie d'un espace souterrain, au Collège des Bernardins, est le chemin nécessaire à la lecture de *Cellula*, 2009. Ce même déplacement est à l'œuvre dans les deux vidéos déjà citées mais donne une indication supplémentaire quant à ce mouvement des corps qu'ils marchent ou qu'ils soient embarqués. La lenteur est la règle. Dans les deux lieux autrefois religieux, désormais laïcisés, un même

danger menace le visiteur. La passerelle posée sur l'eau, caillebotis de fer, apparaît dans sa très grande fragilité à la surface de cette eau sombre, suspendue entre la nef et son imposant vide miré. Le visiteur ne court pas mais avance avec précaution posant son regard tour à tour, vers le haut, vers le bas, peut-être jusqu'à perdre le sens même de l'ordre du monde. L'eau comme menace du *Déluge* pour rétablir l'ordre des 'choses' ? La crypte de *Cellula* s'offre comme un autre effroi où le haut et le bas, l'obscurité et la lumière, sont clairement énoncés. Mais ce passage étroit et bas par une obscurité encombrée d'échafaudages est comme une menace que vous n'avez qu'une hâte de quitter en montant vers l'étage lumineux. Le parcours n'est pas droit, un coude au milieu de ces dizaines de supports métalliques vous oblige à tâtonner, hésiter et surtout avancer à pas mesurés. L'escalier, enfin atteint, est une délivrance que la lumière et les verrières viennent récompenser. Pourtant déplacement et mouvement auront un autre rôle dans cette même installation. Si le visiteur s'immobilise, la cellule lumineuse en extension s'allume alors, mais s'éteint aussitôt qu'il se déplace. Mais le déplacement est aussi ailleurs dans un autre mouvement, celui du temps. Celui-ci est matérialisé de manière très subtile, par un changement de couleur des néons en bord de Seine ou sur la terrasse de ce bâtiment d'EDF à Merlimont. Dans le premier cas, les Magasins Généraux se parent d'une couleur différente chacun des trois jours de présentation du projet ; dans le second cas, une couleur est attribuée à chaque tiers de l'année que divise l'installation *Never more, will we be silenced!!! #2*, 2008. La lenteur pour lire le monde et s'attarder sur notre environnement immédiat, pour opérer cette modification de la perception que ces deux artistes nous proposent et que le *Projet AUD-802*, 2002-2005, évoquait dans un scénario de science fiction où l'automobile n'était plus qu'un artefact pour archéologue du futur.



Réflexions urbaines
Sans titre (*Look elsewhere*), 2007
Gobo - projecteur à découpe



Is it me? Can it be?, Envoy gallery, NY, 2008
Vue d'exposition

Sans titre (), 2008
2 tubes néon blanc
gauche=170 cm - droit=183 cm - Ø 112 cm

Note book, 2008
Impression jet d'encre sur papier ligné
à la mine de plomb - 29,7 x 42 cm,
panneau composé de 45 dessins

L'épigraphie urbaine

Enfonçons-nous un peu plus dans leurs installations et leurs expositions pour trouver, bien au delà de cette « surface réfléchissante »² qu'est l'eau, ou ce rythme lent de leurs installations lumineuses ou de leurs vidéos, quelque chose. Des 'choses' dans l'incertitude de pouvoir les nommer, le refus de laisser la réalité s'imposer, pour conserver cette tension entre l'ordre du monde et sa perception. Et s'imposent à nous tous ces graffiti où la langue reprend toute sa dimension graphique, où le mot devient image, dessin, et la ville notre horizon que l'on interpelle comme un immense poème. Non que le signe s'impose par l'écriture, Roland Barthes nous l'a appris dans un merveilleux récit contre l'exotisme³, et l'usage de la lumière chez notre duo d'artistes forme une autre chaîne d'exemples de signes. Si l'on exclut du corpus de leur travail les enseignes et les logos officiels dont la pollution visuelle est tout aussi opérante, bien qu'autorisée, les premiers graffiti semblent être une série de phrases arrachées aux murs, détachés de leurs surfaces rugueuses pour n'apparaître qu'en traits de lumière, fidèles à la calligraphie d'origine, comme par un calque dont savent si bien se servir archéologues et épigraphes. *Please, don't hate me!*, *Joue sur les murs*, *Seuls les mots peuvent*, ensemble de phrases intitulées *Réflexions urbaines*, sont à la fois adressées à quelqu'un en particulier et à tous, sont tout à la fois des exhortations, des prières et des constats qui, dans leur brièveté, révèlent l'ambivalence entre l'interdit de leur usage et la nécessité de leur expression, caractéristique de notre société contemporaine occidentale. Suivent ces mots posés sur les panneaux d'interdiction de *Somebody says...*, 2007. Ces sérigraphies rouges sur verre où l'interdit se laisse deviner dans son environnement, ne sont pas sans évoquer une forme de psycho-géographie. Car ces œuvres ne tendent pas tant à montrer

l'interdit que la réaction à celui-ci. Si je fais une comparaison avec une forme proche, celles des Psycho-objets de Jean-Pierre Raynaud, une très grande différence apparaît car ce dernier usait de ces objets urbains comme d'un vocabulaire propre et net, n'ayant jamais rencontré le moindre regard avant celui de l'artiste. Chez Nathalie Brevet_Hughes Rochette, ce ne sont pas les panneaux urbains qui importent, mais les mots dans cet environnement. Pas n'importe quels mots, mais des mots-signes, des mots-images, des phrases-images, toujours l'écriture. Ce que la même année *Hop Zone* propose est une installation identique aux sérigraphies. Le contexte est défini par le grillage, *A M ER*, et le mot-signé devient là aussi une proposition, un ordre, un objectif, le sens de l'œuvre, *Look elsewhere*. Il est intéressant de suivre parfois l'évolution chronologique des formes ou des familles de formes. C'est le cas avec l'utilisation des graffiti chez ces artistes. Ils se détachent de la forme verbale en 2008 pour accentuer leur caractère de signe par une série de graffiti rassemblés dans *Note book*. L'amour, l'humour, la moquerie sont les ressorts de ces mots, signes, dessins que l'on peut rencontrer au hasard des bancs, des arbres ou des murs. Mais ici ils sont nus sur leur page blanche. Les artistes se saisissent la même année d'une forme inspirée du graffiti brésilien pour graver le leur dans l'architecture. *Listen* impose le mot CRACK sur la façade de la galerie Vermelho de São Paulo, fendant le mur sur toute sa hauteur et toute sa largeur. Ce mot s'impose aussi par tous ses sens, y compris dans sa dimension phonétique [KRÆK], comme un cri, et explose littéralement le mur de la façade. Ces graffiti ne sont pas anodins, ce sont les cris des murs, les cris de la ville dont « on » lui refuse l'expression. Ces cris écrits sont les équivalents des images mirées de leurs installations, visibles, tangibles mêmes, et pourtant irréels.

² Audrey Illouz, « Surfaces Sensibles : [A] venir et autres réflexions chez Nathalie Brevet et Hughes Rochette », *Nathalie Brevet_Hughes Rochette, Les églises*, Centre d'art contemporain de la ville de Chelles, 2008, Chelles.

³ Il n'est sans doute nul besoin de rappeler que *L'Empire des Signes* de Roland Barthes (1970) est un fabuleux guide dont l'usage dépasse largement la seule sémiologie, et qu'il me paraît être aussi une référence de choix pour une lecture structurale de l'art contemporain.



Somebody says (Love/Hate), 2007
Sérigraphie sur verre - 45 x 60 cm (détail)



Somebody says (Fuck), 2007
Sérigraphie sur verre - 45 x 60 cm

Psyché

J'ai souvent pensé que les premières œuvres des artistes pouvaient être riches d'enseignements sur le programme qu'ils développaient par la suite. Non que, par magie, on puisse leur faire dire tout et n'importe quoi, mais parce que souvent sont en germe des questions qui ne seront abordées qu'avec le temps. *Psyché*, 2001, en est certainement exemplaire. Cette vidéo, réalisée dans un ancien blockhaus du port de Saint-Nazaire, propose le reflet sur l'eau, donc à l'envers, d'un graffiti, illustré du son des propos d'une bande d'adolescents. *Fils de pute* énonce ce graffiti. Sa perception est difficile car inversé et troublé par les jeux de l'eau. Le vocabulaire formel de nos deux artistes est présent : l'eau, la lumière, le paysage urbain, l'architecture, le temps porté par la parole d'adolescents qui passent à proximité. Tout est là concentré dans 4'08". Le désenchantement du monde pourrait être leur projet s'il n'y avait justement les paroles des adolescents et la possibilité même d'inverser la réalité de ce graffiti par l'eau, de contrer l'ordre ou le désordre du monde, peu importe l'un ou l'autre, de contrer une réalité pour affirmer sa perception propre. L'art a un sens bien au delà de sa propre ontologie. Même si l'art ne parle que de l'art, il renvoie nécessairement à l'être dans toute sa pensée, sa pensée contre le monde comme on s'appuierait contre un mur pour mieux en sentir la présence. Nos deux artistes jouent des reflets du monde, de ces reflets de surface pour mieux appréhender ce que nos yeux refusent de voir, nos deux artistes puisent jusqu'aux tréfonds de l'âme humaine pour en sortir toute l'ambivalence d'une réalité sociétale et urbaine très dure ; ils opèrent des retournements de perception aussi réels qu'illusoire, comme un caillou qui frôle et rebondit à la surface de l'eau. Toute la beauté et la fragilité du monde.

Jean-Marc Avrilla
23 avril 2010



=ABOUT=, 2008
Mot gravé dans le mur - 40 x 11 cm

Rings on the water

Understanding the work of Nathalie Brevet_Hughes Rochette

Translated by : Marlyne Sahakian

Often only the photographs of contemporary art installations remain. The installations live on somewhere between the memory of the artists and visitors – often precise, but always distorted, and the images that are as frustrating as they are real. Sometimes objects from these installations continue to exist, surrounded by the memory of all those who experienced these works, and too naked for those who did not. It's between these experiences and records that the art critic, historian and narrator must unfold the story of contemporary artists. Understanding the work of Nathalie Brevet_Hughes Rochette by going into the details of how artwork created with four hands actually functions runs the risk of being fastidious, and almost paraphrasing the object itself. Telling a story requires much subtler tools than those available to the art critic, as it involves integrating time and action. Between those two notions, one might be able to invent a form of storytelling that is not unfaithful to the experience of their installations, and that says enough about their approach. Being able to play on the synchronous and asynchronous aspect in a dialectic that would allow us to reveal the challenges and interrogations posed by the work can only be seen as a constructive exercise when the author allows for the structure of the artwork to come through. This walk, this stroll, this back-and-forth through urban landscapes, with their graffiti signs, becomes particularly pertinent in the work of our two artists. They may not be writing fiction, but each of their installations truly come through as the possibility of reversing reality into dream, a dream that is no less effective in describing what's real.

Rings on the water

A circle is generally a symbol of unity. It's what inscribes in union, like arms encircling a person. But there are also circles that in marking a sense of unity are nonetheless dual. This is the case with the neon circles by Nathalie Brevet_Hughes Rochette. A circle created by two curves that depart from the same bottom point, each going its own way, to then cross higher above, closing in, like a parenthesis, in the circle of *Sans titre ()*, 2008. The circle is a recurrent theme, starting with four of these forms, *Sans titre (Rebounds)*, installed in 2005 on the ceiling of the JTM gallery. In this installation, each neon light is composed of two semi-circles.

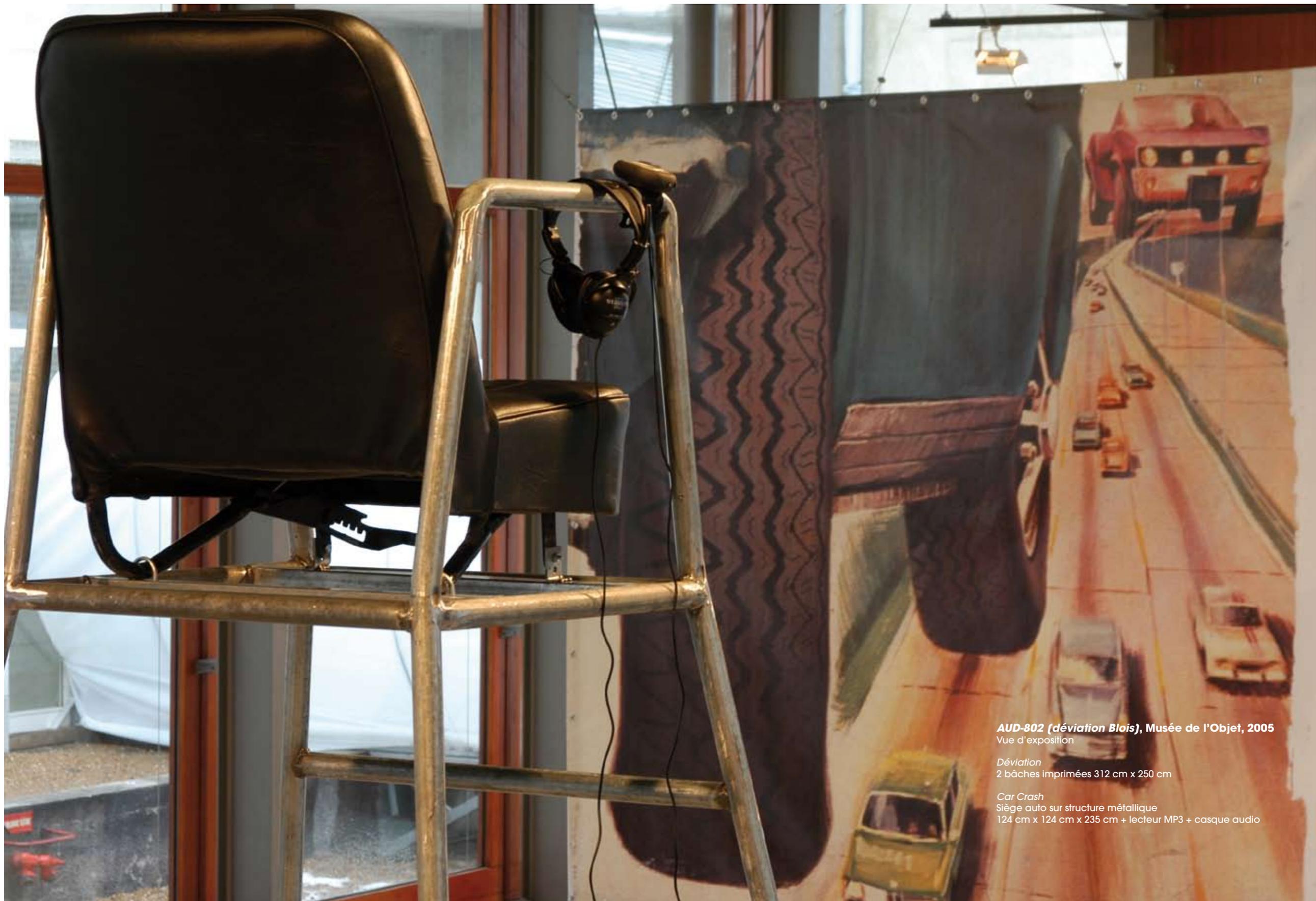
Two curves, at the very least, like two artists reflected in a mirror, two figures of completeness. Double curves installed on the ceiling of the gallery: in the first room, multiplied by their reflection on the surface of a body of water (*O*, 2006), or in the last room, multiplied at night on the window surface (*Sans titre (Rebounds)*, 2005), like "rings on the water". Water, always present: in Chelles in 2005 (*[A] venir*), reflecting the naves of the Saint-Georges and Sainte-Croix churches; or on the Seine in 2006, blurring the colored neon bands in *Never more, will we be silenced!!! #1*. The circles appear like a work plan for the two artists, duel duo of a man and a woman, which is not as common as one might imagine – each to his and her own but in beautiful unity¹. And the water could figure as a backdrop to this work plan. Landscape is important in their work to the extent that it becomes a necessary framework for the experience of light, and not a subject in itself, as was the case with the Impressionists.

¹ I found this lovely idea in a text by Christian Alandete, «Quand HUGHES rencontre NATHALIE», *Code d'accès à Slick*, Winter 2008.



Location, 2006

Ø 183 cm aluminium - découpe laser
peinture polyuréthane



AUD-802 (déviation Blois), Musée de l'Objet, 2005
Vue d'exposition

Déviation
2 bâches imprimées 312 cm x 250 cm

Car Crash
Siège auto sur structure métallique
124 cm x 124 cm x 235 cm + lecteur MP3 + casque audio

For Nathalie Brevet_Hughes Rochette, water is the reflective surface of our contemporary lights: neon lights, certainly, but also desolated areas, industrial architecture, and landscapes of our heritage that have evolved just as our society has evolved. Two videos, *Nature boy* in 2004 and *Portrait d'un paysage* in 2003, provide the draft. Light is indeed the subject in these two works, the first inspired by the Impressionists working on the shores of the Marne – as evoked by a painter on a rowboat – and in the second work, with Venice and its lagoon. Water is used as a way to inverse not reality but our perception of reality. Water becomes an absolute mirror in its uniform and flat expanse, and almost oil-like in the darkness of its depth. It turns architecture upside down and offers it to us in a way that we can't physically approach. It also creates a distance from things in that they are transformed into something 'else'. Water is troubled, wrinkled, cold on the outside, but it is also water that carries the reflection of natural or artificial light, that carries us away from the source of light to take us to another shore. It takes the viewer away from an artwork so that he or she can better apprehend it.

Slow movements and slow time

These landscapes that are transformed by the waterside and by passing waters, even flooded, all indicate a journey that is not only one of the senses, but also of physical movement. Meandering is the best way to grasp the installations in the Chelles churches; coming up from the crypt at the Collège des Bernardins, as you would come up from an underground passage, is the path you must take to understand *Cellula*, 2009. This same sense of displacement is at work in the two video works mentioned above, but provides a new perspective on how body movements are either walking or transported. Slowing down is the rule. In these two formerly religious and now secular spaces, the same danger confronts

the visitor. A passage over water appears in a most fragile state over the surface of this dark water, made of iron and suspended between the nave and a vast empty expanse. The visitor can't run but must advance with caution, shifting his or her gaze up, then down, and up again, thus losing all sense of order in the world. Water like the threat of a Flood that would reestablish order in 'all things'? *Cellula's* crypt presents itself as another form of fear where top and bottom, and darkness and light are all clearly demarcated. But this narrow and low passage through a dark space filled with scaffolding is so threatening that you are left with but one desire: to leave it behind and rise up to the level of light. The path is not a straight one but rather a zig-zag through dozens of metallic support systems that force you to fumble your way through, to hesitate and to advance at a measured pace. Reaching the staircase is deliverance, rewarded by light and glasswork. But displacement and movement have another role in this same installation. If the visitor remains motionless, the luminous cell turns itself on, then off again just as soon as the visitor begins to move. And this is also the case in a whole other perspective, that of time. This comes about in a very subtle way, through a change of colors in the neon lights on the border of the Seine or on the terrace of the EDF building in Merlimont: in the former, the Magasins Généraux take on a different color for every day of a three-day presentation of the project; in the latter, a color is attributed to every trimester of the installation *Never more, will we be silenced!!! #2*, 2008. Slowing down to better experience the world and take in our direct environment. The two artists modify our perception in another project as well, in the *Projet AUD-802*, 2002-2005, a science fiction scenario where the car is nothing more than an artifact for future archeologists.



AUD-802 (étape Anvers), MuHKA , 2002_2003
Le puits
Structure en bois circulaire Ø 200 cm x 90 cm, plexiglas,
projection vidéo
Vue d'installation

Urban epigraphy

Let's sink a little deeper into their installations and exhibitions in order to find something, something beyond the "surface réfléchissante"² (reflective surface) in their use of water, or the slow rhythm of their light installations and videos. 'Things' that it would be difficult to name, that refuse to have reality imposed on them, perhaps to keep a certain tension between world order and its very perception. Graffiti impresses itself upon us: language takes on a graphic quality, word becomes image or drawing and the city our horizon that we beckon like an immense poem. Writing does not always involve the use of signs, as Roland Barthes has taught us in a wonderful text on exoticism³, and the use of light for our artist duo creates another chain of examples for signs. Removing from their body of work all the official signs and logos that visually pollute our environment in just as a significant albeit authorized way, the first graffiti appear like a series of phrases ripped off walls, detached from their rough surfaces to appear only in beams of light, faithful to their original calligraphy, as if on the tracing paper that archeologists use so well. The group of phrases titled *Réflexions urbaines* and including *Please, don't hate me!*, *Joue sur les murs*, *Seuls les mots peuvent* are addressed to someone in particular and to all. They are at the same time exhortations, prayers, statements and, in their brevity, reveal the ambivalence between what is forbidden (in their usage) and what is necessary (in their form of expression), a characteristic of our contemporary Western society.

Then come these words placed on warning signs in *Somebody says...*, 2007. These red screen printings on glass are not without a sense of psycho-geography, and where the very context exudes the forbidden. Because these works are not so much about showing what is forbidden but more a reaction to what is forbidden. If I

could compare this to a similar form, that of the Psycho-objects of Jean-Pierre Raynaud, a significant difference would come through because he used urban objects like a clean and clear vocabulary, that were never noticed before the eye of the artist. For Nathalie Brevet_Hughes Rochette, it is not the urban panels that are significant but rather the words hand-written on the panels. Not any old words, but word-signs, word-images, phrase-images, always the writing. That same year, *Hop Zone* proposed an installation identical to the screen printings. The barbed wire fence and the letters *A M ER* set the scene and the projection of the word-sign *Look elsewhere* becomes at once a proposal, an order, an objective, and the meaning of the artwork. It is interesting to follow the sometimes-chronological evolution of forms or families of forms. This is the case with the use of graffiti by these artists. In 2008, they detach themselves from the verbal form to place an emphasis on graffiti as a sign in a series called *Note book*. Love, humor and mockery are what come out of these words, signs and drawings that one can find randomly on park benches, trees or walls. But for *Note book* they are rendered naked on white pages. In the same year, the artists used a form inspired by Brazilian graffiti to then carve their own words into architecture. *Listen* imposes the word CRACK on the façade of the Vermelho gallery in São Paulo, covering the wall in its entirety, high and wide. This word comes through in all its senses, including its phonetic dimension [KRÆK], like a cry, that explodes literally out of the surface of the building. These graffiti are not without meaning: they are cries on the walls, cries of a city that 'they' forbid from forms of expression. These writings are the equivalent to the reflected images of their installations: visible, even tangible, and yet unreal.

² Audrey Illouz, « Surfaces Sensibles : [A] venir et autres réflexions chez Nathalie Brevet et Hughes Rochette », *Nathalie Brevet_Hughes Rochette, Les églises Centre d'art contemporain de la ville de Chelles*, 2008, Chelles.

³ There is probably no need to mention that Roland Barthes' *L'Empire des Signes* (1970) is a wonderful guide that goes beyond its usefulness as a semiological resource, and in my opinion is also an excellent reference for a structural understanding of contemporary art.

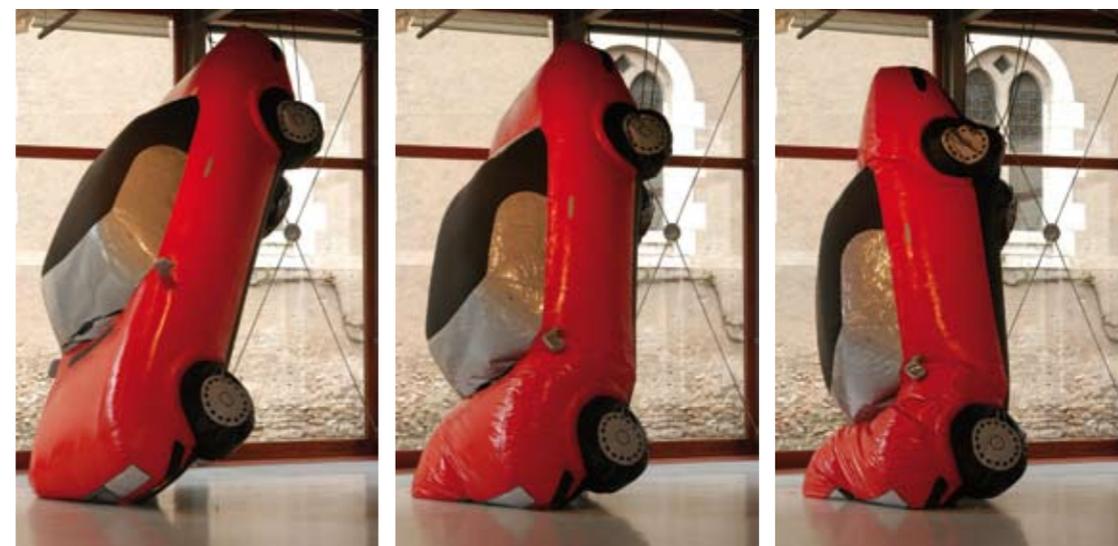


Feed Back, Parc de la Villette, Paris, 2004
Fragments de route
Pneu broyé, résine, miroirs plexiglas
Vue d'installation

Psyché

I have always felt that artists' first works of art can provide valuable teachings on what will later become their artistic program. It's not like, as if by magic, one can have them say any old thing, but often they include a seed of questioning that will only be addressed with time. *Psyché* 2001 is certainly an example of this. Created in an old blockhouse in the Saint-Nazaire port, this video shows the reflection of graffiti in water, and therefore turned upside down, and is accompanied by the sound of a group of adolescents. The graffiti says *Fils de pute* (son of a bitch). It's difficult to make out, because the image is inversed and blurred by the water. But the formal vocabulary of the two artists is present in this early work: water, light, urban landscapes, architecture, and time carried by the voices of the adolescents that seem to be passing nearby. All of this in 4'08". You might think that their work is about disenchantment towards the world, if it were not for the words of the adolescents and the possibility of inverting reality of this graffiti through water, to go against order or disorder in the world, either way, to go against a reality in order to confirm its actual perception. Art has meaning beyond its own ontology. Even if art only talks about art, it always takes us back to human beings and all of their thoughts, thoughts against the world as one would lean against a wall in order to better feel its presence. Our two artists play on the reflection of the world, reflections on surfaces in order to better apprehend what our eyes refuse to see. Our artists go to the inmost depths of the human *soul* to raise the ambivalence of a very difficult social and urban reality. They play on perceptions that are as real as they are illusory, like a stone that skips on the surface of the water. All of the beauty and frailty of the world.

Jean-Marc Avrilla
April 23, 2010



AUD-802 (déviation Blois), Musée de l'Objet, 2005
AUD-802 - Structure gonflable réplique exacte d'une voiture à l'échelle 1/1 (420 cm x 195 cm x 140 cm)
Vues d'installation

Entretien

Entretien : Nathalie Brevet_Hughes Rochette & Audrey Illouz

AI: Vos œuvres sont, pour la plupart, des installations in situ qui ont la particularité d'être éphémères. La seule trace qu'il en reste est bien souvent la trace photographique. J'aimerais donc vous proposer pour cet entretien une déambulation à travers les images et les vues d'installations qui jalonnent ce catalogue. Ces vues serviront de fil conducteur, de support à mes questions.

Tout d'abord, pourriez-vous revenir sur la façon dont vous abordez le lieu d'exposition quand vous êtes invités à intervenir sur ou dans un bâtiment, notamment pour *Cellula* où la charge historique est très forte ?

NB : Dans toutes nos installations, nous cherchons généralement à appréhender l'histoire d'un point de vue dynamique. Si nous nous intéressons au passé et aux changements d'usage d'un lieu, nous savons que celui-ci va continuer à évoluer. Un jeu se met en place : le Collège des Bernardins était chargé d'histoire religieuse mais il avait été plus récemment une caserne de pompiers. Ce contexte en particulier nous a intéressés. Les caractéristiques physiques du bâtiment ont aussi été déterminantes. Lorsque nous avons visité le Collège des Bernardins pour la première fois, il était en pleine réhabilitation. Nous avons très vite été frappés par l'emplacement de l'ancienne sacristie qui se situait sous le niveau de la rue. Elle nous paraissait presque enterrée, ce qui soulignait la verticalité du lieu. Nous avons tissé la trame de cette installation à partir de ces éléments.

Nous avons décidé de construire un *sur-sol* qui nous permettait de remettre le niveau du plancher en contact avec la rue, et de créer un échange entre l'intérieur et l'extérieur de l'ancienne sacristie. Cette coupure créait aussi un espace « du dessous » et un espace « du dessus » que le visiteur découvrait au fur et à mesure de son parcours. Ces deux espaces étaient complètement opposés en termes d'ambiance. Le premier était sombre et encombré de tubes métalliques ; le second, vide et lumineux.

AI: Vous insistez sur la notion de verticalité. Dans les vues d'installation, le contraste entre cette armada de tubes métalliques qui servent à supporter

le sur-sol et le pilier qui supporte la sacristie est assez frappant. Vous détournez la fonction d'un échafaudage : il sert ici à créer un nouvel espace et à soutenir un plancher. D'autres détournements apparaissent dans vos œuvres : c'est le cas du panneau lumineux de *[A] venir* ou de *Is it me? Can it be?* que j'appelle délibérément « le masque ». Pourriez-vous revenir sur cette idée de détournement de la fonction d'un objet ?

NB : S'il est bien question de détournement dans les œuvres que tu cites, je crois qu'au départ ce sont des éléments saisis dans l'espace public qui nous intéressent. Par exemple, pour *[A] venir*, réalisée au Centre d'Art de Chelles, l'idée de travailler avec un panneau quasiment réduit à l'état d'ossature est née de l'observation fréquente de panneaux publicitaires dont les affiches sont endommagées ou arrachées et qui laissent apparaître l'envers du décor.

Dans *Cellula*, s'agissant des tubes métalliques, l'esprit de chantier nous a intéressé. Il contenait l'idée de transformation, de changement et en même temps d'instabilité.

HR : Nous souhaitions faire une mise en chantier de la perception du lieu, et non une mise en chantier réelle, physique du bâtiment. L'utilisation de l'échafaudage s'imposait pour diviser cet espace en deux, créer un plancher éphémère et marquer le côté temporaire de cette occupation.

NB : *Is it me? Can it be?* est née d'un objet trouvé. Au cours d'une balade sur la Petite Ceinture à Paris, nous avons ramassé une petite pièce métallique dont nous n'arrivions pas à identifier la fonction mais dont la forme nous faisait penser à un petit masque. Nous en avons découvert l'origine bien après, au moment d'une exposition à Envoy gallery à New York. *Is it me? Can it be?* est arrivée dans une caisse de transport scellée par des pièces métalliques similaires à cet objet trouvé !

AI: Les tubes fluorescents sont un élément récurrent dans votre vocabulaire plastique. Dans *Cellula*, ils rejouent la modélisation d'une forme alvéolaire ; dans *[A] venir*, le panneau lumineux permet d'éclairer l'installation et de jouer de cette réverbération avec l'eau. Dans *Never more, will we be silenced!!!*, la lumière est même l'élément exclusif de l'installation qui permet de révéler le bâtiment. Pourriez-vous revenir sur la place de la lumière dans votre travail ?

NB : Je crois que nous utilisons avant tout la lumière comme un outil qui accentue la notion de temporalité. Dans *Cellula*, la lumière venait surprendre le visiteur lorsqu'il acceptait de prendre le temps de s'arrêter. Par ailleurs, dans cette installation comme dans *[A] venir*, la lumière créait une présence et continuait à faire vivre le bâtiment quelle que soit l'heure de la journée. Dans l'installation *Never more, will we be silenced!!!*, nous avons voulu utiliser la lumière à l'inverse de ce qui nous avait marqué dans l'espace public. Dans cette installation, la temporalité est guidée par la durée de l'événement. Aux Magasins Généraux, les trois couleurs s'articulaient avec chacune des trois journées du Festival des Architectures Vives. Au Point Ephémère, ce découpage est différent. Cette pièce a été installée pour une durée d'un an. Le changement de couleur se fera tous les quatre mois.

AI: Je voudrais maintenant revenir avec vous sur *Listen*. Vous étiez invités à intervenir sur la façade de la Galeria Vermelho à São Paulo et vous avez joué avec l'onomatopée *crack*. Quel rapport entretenez-vous avec le mot dans son passage à l'image ?

HR : Pour *Listen* la contrainte était d'utiliser exclusivement la façade de la galerie Vermelho. La ville de São Paulo est entièrement recouverte de ce graffiti spécifique qu'est le *pixação* : une écriture noire et verticale qui recouvre les façades des bâtiments de haut en bas. Comme les enseignes lumineuses et les panneaux publicitaires sont aujourd'hui interdits dans la ville, ces graffiti sont d'autant plus visibles.

Nous sommes partis des formes droites et tendues du *pixação* en nous confrontant à l'échelle du bâtiment, comme avec cette écriture. Le mot *crack* couvrait intégralement la façade, de haut en bas et de gauche à droite. A première vue, ce mot semblait dessiné. Mais en se rapprochant, on pouvait constater que ces lettres avaient été tracées à la scie électrique. En prenant en compte l'arrête du bâtiment, on pouvait aussi lire l'écriture phonétique *[kræk]*. Cette liaison entre le son et le mot était soulignée par un trait de lumière permettant de faire la jonction entre ces deux écritures. *Listen* évoquait à la fois le geste, la fissure (*a crack in the wall*) et un rapport au son (*a cracking sound*).

AI: Vous aviez parlé à propos des *Réflexions urbaines* de la notion « d'écritures exposées ». Je souhaiterais insister sur la notion de Mot-Image. Comment concevez-vous la portée d'un mot à cette échelle-là ? N'y a-t-il pas un lien avec cette notion « d'écritures exposées » même s'il ne s'agit plus directement de lumière ?

NB : Dans *Listen*, nous souhaitions mettre la façade en tension et aborder ainsi le rapport du mot à l'image. C'est aussi ce qui nous intéressait dans l'écriture du *pixação* : une écriture qui prend place à l'échelle des bâtiments et qui sature la ville de São Paulo.

Quant à la série *Réflexions urbaines*, qui est l'un des premiers travaux que nous avons réalisés sur les graffiti, le mot-image est immatériel, il n'est pas palpable. C'est un coup de projecteur, au sens littéral du terme, mis sur l'existence temporaire de ces graffiti dans l'espace public. Tous les messages qui composent les *Réflexions urbaines* sont des empreintes de graffiti existants. « *Seuls les mots peuvent* » est le premier message avec lequel nous avons travaillé.

AI: J'aimerais maintenant introduire la notion d'autoportrait. Dans la photographie qui documente l'oeuvre *Is it me? Can it be?*, Nathalie se met en scène avec « le masque ». Vous auriez pu choisir une vue d'exposition, mais vous avez préféré une vue où la pièce est activée. La notion d'autoportrait me semble ressortir dans le péritexte (le choix de titre, le choix de cette photographie) même si elle n'est pas forcément présente dans l'oeuvre en soi. Par ailleurs, dans certaines pièces que vous avez réalisées en 2008 et notamment *Sans titre ()*, vous jouez avec un élément constitutif de vos identités, à savoir vos deux tailles.

HR : Nous avons choisi cette photographie d'*Is it me?, can it be?* car cet objet peut être manipulé. Il peut être décroché de son support, même quand il est présenté dans un espace d'exposition d'autant qu'il a deux faces. L'une est miroitante, l'autre beaucoup plus brute. Nathalie porte en effet le masque et je prends la photographie, mon reflet déformé apparaît également dans l'image.

Quant à *Sans titre ()*, c'est l'espace « entre » qui nous intéresse, cet espace de rencontre, de discussion et de négociation. Nous réutilisons le matériau de l'enseigne, le néon, pour composer une boucle divisée en deux parties qui se touchent à la base et se croisent dans le haut. Cette boucle est composée de nos deux tailles. Il s'agit effectivement d'un autoportrait.

AI: Ces pièces ont été réalisées à la même époque. Matérialisez-vous cette notion d'autoportrait dès le processus de réalisation des oeuvres ou apparaît-elle plutôt à contrecoup ?

NB : Je pense que c'était latent. *Sans titre ()* a été défini assez rapidement comme un autoportrait. L'oeuvre partait d'un dessin que nous avons réalisé à deux mains et qui a, par la suite, servi de mo-

dèle à la réalisation de la pièce.

Je crois aussi que des œuvres comme *Is it me? Can it be?* ou *Sans titre ()* renvoient à *Cellula* mais de manière indirecte dans la mesure où elles mettent en oeuvre un rapport de dualité. Je pense à l'opposition entre le bas et le haut dans *Cellula*, au côté miroir et au côté brut du masque, ou aux deux parties de la boucle dans *Sans titre ()*.

AI: J'aimerais maintenant aborder la notion d'archéologie du présent. Je pense notamment au *Projet AUD-802* qui correspond à la mise en route de votre travail. Cette notion vous paraît-elle légitime par rapport à la pièce et en quoi ? Le saut temporel, que vous avez développé par la suite dans votre approche des bâtiments, est ici en germe, n'est-ce pas ?

NB : Le *Projet AUD-802* a duré quatre ans (de 2001 à 2005). Il est parti de discussions et a amorcé notre démarche artistique. Je travaillais à ce moment-là, pour des raisons universitaires, sur le thème de la mobilité et de la ville saturée par l'automobile. En discutant avec Joël Audebert (qui a également participé au projet) nous sommes partis d'une réflexion sur l'automobile en nous demandant comment nous pouvions aujourd'hui projeter dans l'avenir ce que serait la mobilité de demain.

HR : Nous cherchions à nous projeter dans un futur proche où la voiture ne serait plus qu'un jouet. Ce projet a donc commencé par la réalisation d'une voiture gonflable fabriquée à l'échelle 1:1 ayant comme modèle une voiture existante. Nous avons érigé cette structure gonflable dans le parc de la Villette comme un monument, un peu comme *La bicyclette ensevelie* de Claes Oldenburg.

AI: Justement, on pense évidemment à Claes Oldenburg et en même temps nous sommes face à cette forme complètement molle. On dirait un pied de nez aux années 1960.

HR : C'est davantage un clin d'œil : nous nous sommes appuyés sur l'esthétique de ces objets pop. Nous avons choisi une forme molle, gonflable, car cet objet ne devait plus être un objet de déplacement mais au contraire un objet déplacé. D'ailleurs dans l'une des vidéos présentées à la Villette, on nous voyait la ranger dans son sac annonçant les étapes suivantes au MuHKA à Anvers, au CIVA à Bruxelles et enfin au musée de l'objet à Blois. Dans la dernière étape du projet, l'image de la voiture oscillait entre l'utopie des années 50-60 et le désenchantement des années 2000. Contrairement au MuHKA où la voiture était positionnée vers le

ciel, à Blois elle était en position de crash. Pour le coup, elle était vraiment très molle ! Elle se gonflait et se dégonflait toutes les quatre minutes dans un va-et-vient constant.

NB : Je crois que ce passage de l'utopie au désenchantement était également visible à travers la confrontation de certaines pièces. Nous avons réalisé une bâche à partir d'une publicité des années 1950-1960 trouvée dans un garage : dans cette image les voitures se mettaient à décoller sur l'autoroute ouvrant ainsi le champ des possibles. Face à cette bâche était positionnée *Car Crash* : une chaise d'arbitre qui avait pour assise un siège auto équipé d'un lecteur MP3 et d'un casque audio. Celui-ci diffusait une playlist que nous avons réalisée à partir de morceaux de musique pop qui comprenaient les mots *car crash* dans leur titre.

AI: Ce sont quand même des clin d'œil appuyés à l'esthétique pop.

NB : Dans ce projet-là, en effet.

HR : D'ailleurs j'aimerais évoquer *Fragments de route*. Nous souhaitons aborder la route comme n'étant plus qu'une trace archéologique car si la voiture n'était plus qu'un jouet alors la route perdait sa fonction. Au sein de cette grande prairie verte qu'est la Villette nous pouvions voir des fragments de route apparaître. Nous avons utilisé des matériaux tels que des pneus broyés recyclés et de la résine. Les tracés des pointillés étaient faits en miroir, de manière à créer un reflet du ciel dans le passage de la route. Ces *fragments de route* étaient disposés sur le méridien de Paris, face à la Géode, de part et d'autre du canal.

AI: Ma dernière question porte sur le rapport que vous entretenez avec la photographie. Vous n'avez jamais exposé de photographies à proprement parler, mais la photographie intervient à différents niveaux du processus de création.

HR : La photographie est surtout une manière pour nous de prélever des traces. C'est un peu un carnet de notes.

NB : Je pense qu'elle a un rôle déterminant, notamment dans les installations. Aujourd'hui, il ne reste rien des installations [A] venir ou *Cellula*, tout a disparu excepté peut-être le souvenir des expériences générées par le lieu et la trace photographique de l'exposition. C'est la seule chose qui reste. La photographie peut être à l'origine du travail, initier une réflexion, ou constituer la trace de sa mise en œuvre.



Cellula, Collège des Bernardins, 2009
Sans titre (∞) - néon rouge 54,2 x 57,2 cm

Interview

Interview: Nathalie Brevet_Hughes Rochette & Audrey Illouz

Translated by : Marlyne Sahakian

AI: Most of your works are site-specific installations that also share the particular feature of being ephemeral. Often, the only remaining trace is that of photographs. I would therefore like to propose that this interview take the format of a stroll through the images of installations that appear in this catalogue. These images will serve as a guideline for my questions.

First of all, could you tell us about the way that you approach an exhibition space when you're invited to intervene in or on a building, notably for *Cellula* where the historical context was particularly pronounced?

NB : In all our installations, we generally try to apprehend history in a dynamic manner. If we focus on the history of a location and all the changes in its usage, we recognize that it will only continue to evolve. A game therefore begins to take place: the Collège des Bernardins was loaded with religious history but it had become more recently a fire station. This context was particularly of interest to us. The physical characteristics of the building were also decisive factors. When we visited the Collège des Bernardins for the first time, it was undergoing renovation. We were very quickly struck by the location of the old sacristy, under street level. It seemed almost buried, which underlined the verticality of the space. We built the framework for that installation based on those elements.

We decided to build a *sur-sol*, or upper-level which allowed us to raise the floor to be in contact with the street, thus allowing for an exchange between the interior and exterior of the ancient sacristy. This break also created an "elevated space" and "buried space", to be discovered by the viewer during the visit. These two spaces were completely opposed to each other, in terms of ambiance. The first was dark and filled with metallic tubes; the second was empty and radiant.

AI: You emphasize the notion of verticality. In the exhibition views, there is a striking contrast between this armada of metallic tubes that are supporting the "upper-level", and the pillar that is

holding up the sacristy. You create a diversion from the functional basis of scaffolding: here it is creating a new space and supporting the floor. You create other diversions in your work, as is the case with the lighting panels in *[A] venir* or in *Is it me? Can it be?* that I will deliberately call "the mask". Can you expand on this idea of diverting the functional basis of objects?

NB : The works that you mention all do have this quality of being diverted from their functional purpose, but what interests us most to begin with is the gathering of elements in public spaces. For example, for *[A] venir*, created at the Centre d'Art de Chelles, the idea of working with almost skeletal panels came from the frequent observation of damaged advertising billboards, or torn-off billboards, that can reveal the backdrop.

In *Cellula* and regarding the use of metallic tubes, we were interested in the feel of a construction site. It includes the idea of transformation, of change and at the same time of instability.

HR : We wanted the perception of space to be under construction, and not to create a real, physical building construction site. The use of scaffolding was necessary in order to divide the space in two, to create an ephemeral flooring and mark the temporary aspect of this occupancy.

NB : *Is it me? Can it be?* was created from a found object. During a walk around Paris *Petite Ceinture*, or Small Belt, we picked up a small metallic object whose function we were unable to identify but whose form reminded us of a small mask. We found out its origins quite some time after, during an exhibition at the Envoy gallery in New York. *Is it me? Can it be?* was transported in a box that was sealed with metallic objects similar to this found object!

AI: Fluorescent tubes are a recurring element in your artistic vocabulary. In *Cellula*, they take on an alveolar form. In *[A] venir*, the light panel serves to illuminate the installation and play with its reverberation in the water. In *Never more, will we be silenced!!!*, the light becomes the only element in the installation that allows us to see the building. Can you tell us more about the role of light in your work?

NB : I think that, above all, we use light as a tool to accentuate the notion of temporality. In *Cellula*, the light surprises visitors

who have accepted to take the time to stop. In addition, in this installation as with *[A] venir*, light creates a presence and gives life to the building, regardless of the time of day. In the installation *Never more, will we be silenced!!!*, we wanted to use light in the opposite way of how it is used in public space. In this installation, temporality is guided by the duration of the event. At the Magasins Généraux in Paris, the three colors were articulated to match each of the three days of the Festival des Architectures Vives. At the Point Ephémère, it's a different approach. That work was installed for the duration of a year and the colors will change every four months.

AI: Let's now go back to *Listen*. You were invited to create a work for the facade of the Vermelho gallery in São Paulo and you played with the onomatopoeia, *crack*. What's your relationship with this word from a visual perspective?

HR : For *Listen*, we were asked to only use the facade of the Vermelho gallery. The city of São Paulo is completely covered with a specific form of graffiti called *pixação*: a black and vertical style of writing that covers buildings from top to bottom. As advertising billboards and lighting signs are now forbidden in the city, these forms of graffiti are all the more visible.

We started with the straight and stretched *pixação* form and applied it to the scale of the building. The word *crack* covered the facade in its entirety, from top to bottom, and from left to right. At first glance, the word seemed to be drawn on the surface. But coming closer, you could see that the letters were carved out with an electric saw. If you take into account the straight side of the building, you could also read the phonetic writing of the word, *[kræk]*. A light beam served to link the sound and the word, as a sort of hyphen between the two writing forms. *Listen* is a gesture, *a crack in the wall*, and a *cracking sound*.

AI: In *Réflexions urbaines*, you talk about the notion of "exposed writings". I wanted to emphasize this notion of Word-Image. How do you conceive of words on that scale? Is there a link with the notion of "exposed writings" even if it's not directly related to light?

NB: In *Listen*, we wanted to create a sense of tension on the facade and approach in this way the relationship between word and image. It was also what interested us in the *pixação* writing, which is taking place on a monumental scale and saturates the city of São Paulo.

In the *Réflexions urbaines* series, which was one of our first works on graffiti, the word-image relationship is immaterial, impalpable. It's literally a projection on the temporary nature of graffiti in public spaces. All of the messages in *Réflexions urbaines* mimic existing graffiti. "*Seuls les mots peuvent*" is the first message that we worked with.

AI: Now, I would like to introduce the notion of self-portraits. In photographs that document the work *Is it me? Can it be?*, Nathalie takes the stage with "the mask". You could have chosen an exhibition shot of the artwork, but you preferred an image of the activated piece. The notion of self-portraits seems to surround this work (the choice of title, the choice of this photograph), even if it's not necessarily present in the work itself. In addition, in some of the works you created in 2008 such as *Sans titre ()*, you play with a self-identifying element, in this case your respective heights.

HR : We chose this photograph for *Is it me? Can it be?* because this object can be manipulated. It can be taken off its stand, even when it's presented in an exhibition space, and all the more so because it has two sides. One has a mirror-like quality, while the other is much rougher. Nathalie wears the mask and I take the photograph, with my deformed reflection also appearing in the image.

Regarding *Sans titre ()*, it's the space "in between" that interests us, this meeting space, a space for discussion and negotiation. We use neon, the same material of the sign, to create a loop divided into two parts that meet at the base and cross at the top. This loop is made from our two heights, and it is indeed a self-portrait.

AI: Both of these artworks were created in the same period. Was it your intention to materialize self-portraits when you started creating the works, or did it appear more like an after-effect?

NB : It was an underlying feature. *Sans titre ()* was quickly defined as a self-portrait. The piece started with a two-hand drawing we created that later became a model for the final artwork.

I also think that works such as *Is it me? Can it be?* or *Sans titre ()* also relate to *Cellula* but in a more indirect way in that they place the object in a dual relationship. I'm thinking about the opposition between bottom and top in *Cellula*, at the mirror and rough side of the mask, or of the two parts to the loop in *Sans titre ()*.

AI: I now want to talk about the notion of present-day archeology. I'm thinking about the *Projet AUD-802* that kicked off your work. Does this notion apply to this project and in what way? The leap in time that you later developed in your approach to buildings seems to be burgeoning here, is that correct?

NB : The *Projet AUD-802* lasted four years (from 2001 to 2005). It was based on discussions and really initiated our artistic approach. I was working at the time, for academic purposes, on the theme of mobility in an urban environment saturated by cars. In discussing this with Joël Audebert (who also participated in the project), we began with a reflection on automobiles and asked ourselves how we could project into the future what the mobility of tomorrow might mean.

HR : We wanted to project ourselves into a near future where the car would remain only as a toy. This project therefore began with the creation of an inflatable car on the scale of 1:1, using an existing car as a model. We raised this inflatable structure in the Parc de la Villette like a monument, a bit like Claes Oldenburg's *Buried Bicycle*.

AI: Exactly, it clearly evokes Claes Oldenburg and at the same time it's a completely limp form. It seems like you're thumbing your nose at the 1960s.

HR : It's rather a nod to the head to the 1960s : we were inspired by the aesthetics of pop objects. We chose a limp, inflatable form because the object was not meant to be displaced or moved, but rather to be a displaced object. Actually, in one of the videos presented at the Villette, you could see us folding it into its bag and starting off on its next steps to the MuHKA in Antwerp, the CIVA in Brussels and finally the Musée de l'Objet in Blois. In the last phase of the project, the image of the car vacillated between the utopia of the 1950s and 1960s, and the disenchantment of the 2000s. As opposed to the MuHKA installation where the car faced the sky, it was set in a crash position in Blois. In this case it was really very limp! Every four minutes it would inflate and then deflate, in a constant back and forth.

NB : This passage from utopia to disenchantment is also visible in the confrontation between certain works. We created a tarpaulin based on an advertisement from the 1950-1960s that we found in a garage : in this image, cars start to take off from the highways, creating a sense of endless possibilities. In front of this tarpaulin we placed *Car Crash*, a referee's chair created with

a car seat that included an MP3 player and audio headset. On this we ran a playlist of pop music that contained the words *car crash* in their title.

AI: Then, you're nodding your head at pop aesthetics.

NB : Indeed, for this particular project.

HR : I would also like to talk about *Fragments de route*. We wanted to treat the road as if it had become merely an archeological trace, because if the car were to become a toy, then roads would lose their function. In this huge prairie-like expanse that is la Villette, we could see fragments of road appear. We used materials such as ground-up and recycled tires as well as resin. The dotted street lines were made out of mirror, in order to allow for the reflection of the sky on the road's passage. These *Fragments de route* were placed along the Paris meridian, in front of the Géode movie theatre, on both sides of the canal.

AI: My last question is about the relationship you have to photography. You have never exhibited photographs, strictly speaking, but photography comes into play at different levels during your creative process.

HR : Photographs are mainly a way for us to track our work. A bit like a notebook.

NB : I think photographs play a key role, notably for the installations. Today, nothing remains of installations such as *[A] venir* or *Cellula*, everything has disappeared except perhaps the memory of an experience in that location and the photographic trace of the exhibition. It's the only thing that's left. Photography can be there at the start, in the inception of the artwork or as an initiator of ideas, and can also be a way to track the making of the artwork.

Index



Red, 2007
Sérigraphie sur papier - 30 x 40 cm
255 ex.



Somebody says (Ruine), 2007
Sérigraphie sur verre - 45 x 60 cm
5 ex.



Somebody says (Rouge à lèvres), 2007
Sérigraphie sur verre - 45 x 60 cm
5 ex.



Never more, will we be silenced!!! #3, 2009
22 tubes fluo Ø 26, 120 cm - réglettes étanches - filtres bleu, jaune, rose



Sans titre (Please, don't hate me !), 2006
Gobo - projecteur à découpe - 3 ex.



Sans titre (Seuls les mots peuvent), 2006
Gobo - projecteur à découpe - 3 ex.



Sans titre (Joue sur les murs), 2006
Gobo - projecteur à découpe - 3 ex.



Never more, will we be silenced!!! #2, 2008
9 tubes fluo Ø 26, 120 cm - réglettes étanches - filtres bleu, jaune, rose



Sans titre (Spirale), 2004
Néon blanc - h 183 cm ; Ø 5 cm



Sans titre (Rebounds), 2005
4 cercles Ø 183 cm, Ø 100 cm, Ø 70 cm et Ø 170 cm
composés chacun de 2 demi-cercles en néon blanc



Never more, will we be silenced!!! #1, 2006
33 tubes fluo Ø 26, 120 cm - réglettes étanches - filtres bleu, jaune, rose - sel

Nathalie Brevet_Hughes Rochette

Nathalie Brevet, née à Cholet en 1976

Hughes Rochette, né à Tours en 1972

<http://www.nathaliehughes.com>

Expositions personnelles (Sélection)

- 2010 **Point Ephémère**, Paris
Partition, JTM Gallery, Paris
- 2009 **Never more, will we be silenced!!! #3**, Point Ephémère, Paris
Cellula, Collège des Bernardins, Paris
- 2008 **Is it me? Can it be?**, Envoy gallery, New York
=ABOUT=, Galerie Griesmar & Tamer, Paris
- 2007 **=ABOUT=**, Sensei, New York
Hop Zone, La Malterie, Lille
- 2006 **Galerie Ipso Facto**, Nantes (avec Laurie-Anne Estaque)
- 2005 **[A] venir**, Les églises, Centre d'art de Chelles, Chelles
AUD-802 [Déviation Blois], Musée de l'objet, Blois
- 2004 **AUD-802 [étape Bruxelles]**, CIVA_Centre International pour la Ville et l'Architecture, Bruxelles, Belgique
- 2003 **360°+Para GLOBE Gallery / MMAC Festival**, Tokyo, Japon
AUD-802 [étape Anvers], MuHKA (Musée d'Art Contemporain d'Anvers), Belgique
- 2002 **Psyché**, Paris Project Room, Paris
Lancement du Projet AUD-802, Maison de la Villette, Paris*

* Le Projet AUD-802 a été réalisé en collaboration avec Joël Audebert.

Expositions collectives (Sélection)

- 2010 **Mod.eu**, MNAC (Muzeul National de Arta Contemporana), Bucarest, Roumanie
Duel, JTM Gallery, Paris
VIDEO, VIDI, VISUM, Galerie Poggi, Bertoux associés, Paris
- 2009 **MUR MURs**, Point Ephémère, Slick 09, Paris
Nuit Blanche, Paris
Mostra de Video, Museu de Arte de Londrina, Londrina, Brésil
Mostra de Video, CDMAC_Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, Fortaleza, Brésil
Água Grande: os mapas alterados, Instituto Paranaense de Arte, 5^a Bienal VentoSul, Curitiba, Brésil
- 2008 **Silêncio**, Galeria Vermelho, commissaire Audrey Illouz, São Paulo, Brésil

64

- 2008 **Auto Radio**, Art Radio WPS1, Slick 08, Paris
Pas de deux, Imagespassages, Bonlieu Scène Nationale, Annecy
Mémoires externes, Galerie Griesmar & Tamer, Paris
- 2007 **Le jour de la sirène**, La générale en manufacture, commissaire Christophe Cuzin, Paris
Hommage à Danièle Huillet, Imagespassages, Bonlieu Scène Nationale, Annecy
J'aime beaucoup ce que vous faites !, Envoy gallery, New York
- 2006 **Appart alloué**, Galerie Artcore / Johan Tamer Morael, Paris
5e biennale de Gyumri, Arménie
Festival des Architectures Vives, Pop up City, (avec LAN Architecture) Magasins Généraux, Paris
Slick, Galerie Artcore / Johan Tamer Morael, Paris
Água Corrente, Centro Cultural São Paulo, Brésil
L'API, agnès b., Paris
Vidéo'appart, Immanence, Paris
L'Etat du monde, Traverse Vidéo, Forum des Cordeliers, Toulouse
- 2005 **Artcore #11 : Métamorphose**, Galerie Artcore, Paris
18e Intants Vidéo nomades, Théâtre des Salins, Scène Nationale, Martigues
Soundtoys - Transigence, Folly Gallery, Lancaster, UK
- 2004 **Artcore #7 : La cour des miracles**, Galerie Artcore, Paris
Chapelle des Récollets, Maison de l'Architecture, Paris
Feed Back, Parc de la Villette, Paris
- 2003 **Shift**, Ecole des Beaux-Arts, Annecy
ImagesPassages, Musée-Château, Annecy
Rencontres A3, invité par Raymond Hains, Place Saint-Sulpice, Paris

Installations permanentes

- Never more, will we be silenced!!! #2**, commande EDF-CCAS, Merlimont
Sans titre (Rebounds), JTM gallery, Paris

Résidences

- Fundação Armando Alvarez Penteado (FAAP-Casa Lutetia)**, Culture France, São Paulo, Brésil, octobre/novembre 2008
Parc de La Villette, la halle aux cuirs, Paris, Août 2004

65

Bibliographie (sélection)

Jean-Marc AVRILLA, «Cellula», unitedartspace.blogspot.com, août-septembre 2009

Silas MARTI, «Mostra aborda dimensões do silêncio», *Folha de S.Paulo*, 25-11-2008, illustrada, p. 5

Christian Alandete, «Quand HUGHES rencontre NATHALIE», Code d'accès, Hiver 2008

Audrey ILLOUZ, «Galerie Griesmar & Tamer, = ABOUT=, Nathalie Brevet_Hughes Rochette», *Artpress*, 2008 n°348, p. 94

Annie Zimmermann, «Nature boy», *Urbanisme*, n°361, 2008, p.15

Claire DERVILLE, «Galerie parisienne échange espace avec galerie new-yorkaise», *Figaro France-Amérique*, 17-23 février 2007, p. 24

Audrey ILLOUZ, «Surfaces sensibles : [A] venir et autres réflexions chez Nathalie Brevet et Hughes Rochette», *Edit*, n°3, mars 06
<http://www.edit-revue.com/index.php?Article=78>

Bernard MARCELIS, «Anvers (Antwerpt)», *artpress*, n° 288, mars 2003, p. 68

Claude LORENT, «AUD-802», *La Libre Belgique*, 24-12-02

Lars KWAKKENBOS, «Beelden uit de Stad», *De Standaard*, 19-12-2002

Arne VAN STAEYEN, «Kunst met een hoog doe-gehalte», *De Nieuwe Gazet*, 14-12-2002, p. 22

Catalogues

Semaine 34.08, «Never more, will we be silenced!!! #2», Nathalie Brevet_Hughes Rochette, CCAS-EDF et éditions Cercle d'Art, n°177, 2008, 16 p.

Les églises, Centre d'art contemporain de Chelles, installation «[A] venir», Nathalie Brevet_Hughes Rochette, textes Eric Dégoutte et Audrey Illouz, 2008, 40 p.

Fifth international biennial 2006, Gyumri Center of Contemporary Art, Printinfo, 2006, p.88-89

Saison Française en Arménie, Année de l'Arménie en France, Bars Média, 2006, p.28-29

«Never more, will we be silenced!!!», Festival des Architectures Vives, Jean-Michel Place, 2006, p.8

Paris Project Room archives, «Psyché», édition Corlet, mars 2005, p. 166 - 169

Remerciements

Pedro Alves, Adeline André + Istvan Dohar, Adeline Amiel-Donat + Coline Car-rasco et toute l'équipe de JTM gallery, Vincent Aucante + Domitille Chaudieu + Kenza Sammari et toute l'équipe du Collège des Bernardins, Joël Audebert, Jean-Marc Avrilla, Alexandra Bigaignon, Eduardo Brandão + Marcos Gallon et toute l'équipe de la galerie Vermelho, Till Breitfuss, Michel Brière, Jean-François Chougnat, Jean-François Courtilat + Jean-François Guillon, Jimi Dams et toute l'équipe de Envoy gallery, Bart De Baere et toute l'équipe du MuHKA, Eric Degoutte et toute l'équipe des Eglises - Centre d'Art de Chelles, Eric et Sabine Fabre, Pierre-Jean Galdin et toute l'équipe du Musée de l'Objet, Audrey Illouz, Lan Architecture, Pascal Lombardo, Frédérique Magal + Delphine Patry + Christophe Pasquet et toute l'équipe du Point Éphémère, Frédéric Mazelly et toute l'équipe du Parc de la Villette, Laurent Moszkowicz et toute l'équipe de La Malterie, Marc Pleinecassagne, Alexis Rochette, Patrice Rochette, Jean-François Séchez, Franck Thibault.

Colophon

Catalogue produit par
le Cnap et le Point Éphémère.

J.T.M GALLERY
40 rue de Richelieu
75001 Paris
tel: +33 (0)1-47-03-09-60
www.jtmgallery.com

conception graphique :
YAMOY (www.yamoy.fr)
Vincent Défossé
Benjamin Raimbault

Crédits photos :
Franck Thibault,
Nathalie Brevet_Hughes Rochette,
Galerie Vermelho.

Polices de caractère utilisées :
titres : Helvetica Neue
texte et notes : Egyptienne
texte info. : Pica & Courier
légendes et titres info. :
ITC Avant Garde Gothic



Impression :
Imprimerie de Champagne

Achévé d'imprimer sur les
presses de Imprimerie de
Champagne, Juin 2010. Paris

Dépôt légal : Juin 2010
ISBN 978-2-919016-00-6

