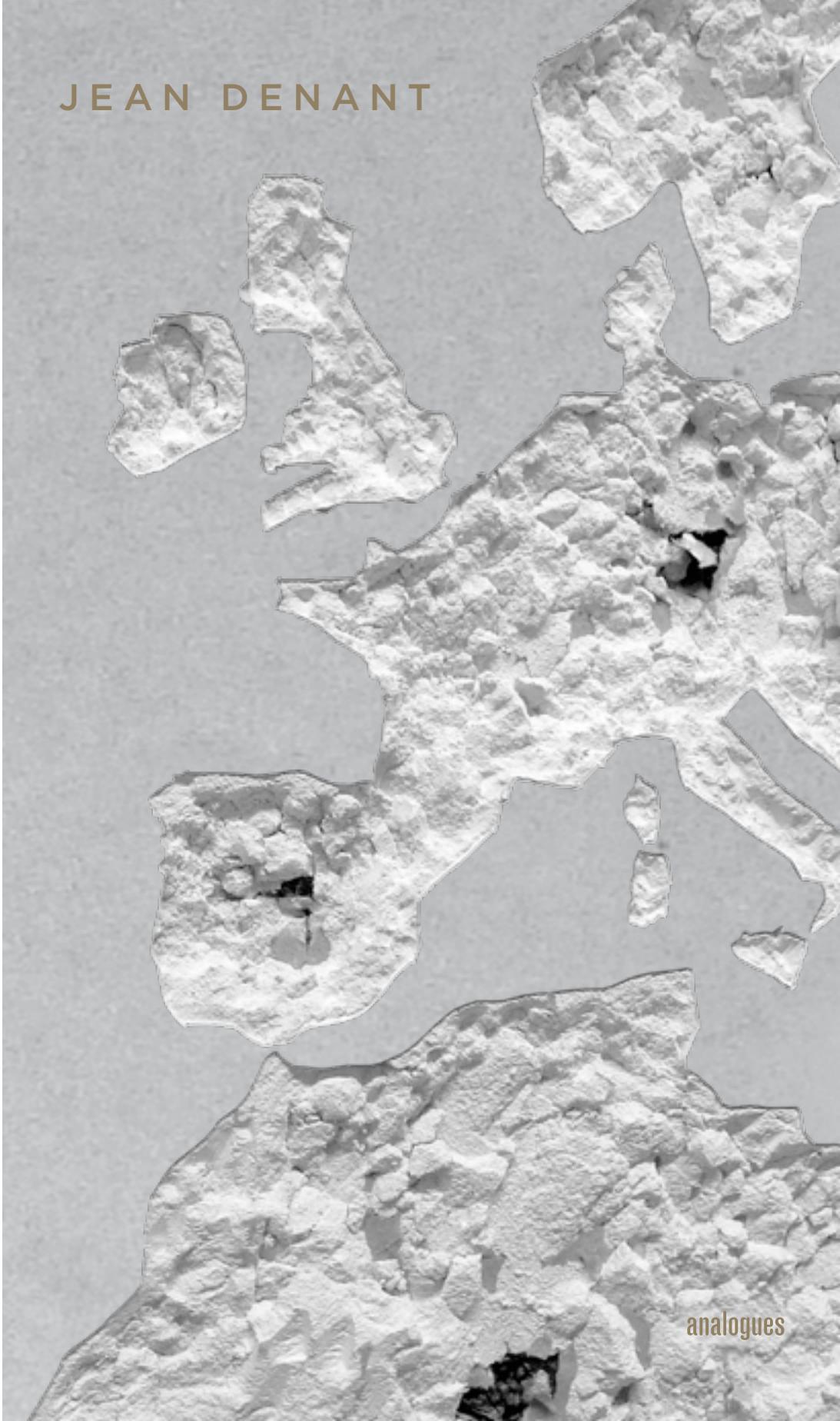


JEAN DENANT



analogues



JEAN DENANT





LES BORDS DU MONDE	9
<i>The edges of the world</i>	10
GÉOGRAPHIE	13
CHANTIER INCONSCIENT : UNE TRAVERSÉE	
<i>Geography unconscious construction site: a crossing</i>	14
MAPPEMONDE	35
TOUT CORPS D'ÉTAT	47
LA TRAVERSÉE	59
DU TEMPS À L'OUVRAGE	71
MARE NOSTRUM	91
BORDERS	103
ANTICIPANT LA POUSSIÈRE	135
PLAN B	147
CONSTELLATION	167
BIOGRAPHIE	177
<i>Biography</i>	

# LES BORDS DU MONDE



J'ai eu la chance de découvrir le travail de Jean Denant en 2004, à un moment où les enjeux étaient différents, l'énergie intacte et la sincérité déroutante. Jean a eu la force, tout au long de son parcours, de ne pas entamer ces qualités essentielles. Dix ans après, il livre encore les mêmes batailles pour que son œuvre préserve ce souffle originel. Il y a dans son travail une énergie issue de la rencontre entre idéalisme et réalisme. À l'instar de Courbet, Jean Denant observe le monde, mais son regard cherche à le transformer. Il scrute son environnement, ce paysage urbain occidental, le plus souvent sans qualité, où architectes et urbanistes ont galvaudé les héritages esthétiques de la modernité. Un paysage quotidien qu'il décale en soulignant ses fragilités et ses impasses. Depuis son propre territoire, il parle un langage universel projeté vers le monde.

*La Traversée* est évidemment la pièce emblématique de cette ambition. Depuis Sète, Jean Denant s'adresse au monde. Il considère le contexte de son travail à l'échelle géopolitique. C'est en reliant le quotidien le plus trivial aux soubresauts de l'Histoire qu'il parvient à atteindre cette dimension universelle. Ses pièces sont tautologiques, la forme, le matériau, le geste et le contexte construisent un propos ouvert où la critique est toujours présente. S'il fabrique des objets qui ont capacité à circuler, il attache autant d'attention à leur mise en espace. Ses expositions ont toujours une dimension d'immersion. Il y orchestre peintures et sculptures pour y plonger entièrement le regardeur.

L'échelle de ces œuvres répond à cette volonté mais évoque aussi intimement le rapport de l'artiste à son propre travail. Jean Denant est attaché à sa pratique d'atelier et y construit ses œuvres à son échelle.

Je lui ai proposé sa première exposition. S'il s'était déjà éloigné des jalons formels, il donnait à voir un vocabulaire qu'il travaille encore aujourd'hui.

Il manifeste toujours une économie de geste et de matériau. Extraire de la matière du Placoplatre et du bois pour agencer du mobilier, graver le bois à bancher pour dessiner des forêts, agglomérer des débris pour construire des pots, à chaque geste un matériau. Cette simplicité formelle contraste avec la complexité du propos. Travail d'échelle, de l'humain au monde, de la ville à l'individu, du géologique à la mémoire, de l'intime à l'universel, Jean Denant exprime les forces du monde et leurs contradictions.

Son œuvre se tord, mais ne rompt pas. Il explore les marges, le terrain vague comme lisière pasolinienne, frontière de la civilisation opulente où s'exprime son infini érotisant. Jean Denant, dans ses œuvres, explore le brutalisme sensible d'un artiste qui ne craint pas de saisir le monde entre ses bras.

Manuel Pomar,  
Directeur artistique de Lieu-Commun.

# THE EDGES OF THE WORLD

*I had the chance to discover Jean Denant's work in 2004, at a time when the stakes were different, energy was intact and sincerity was baffling. Throughout his career, Jean had the strength not to undermine these essential qualities. Ten years later, he is still fighting the same battles so that his work preserves its original impetus.*

*In his work, there is an energy originating in the encounter of idealism and realism. Like Courbet, Jean Denant observes the world, but his gaze seeks to transform it. He scans his environment, this western urban landscape, in which quality is mostly absent, and where architects and urbanists have overused modernity's aesthetic legacies. A daily landscape that he shifts while underlining its fragilities and its dead-ends. From his own territory he speaks a universal language directed at the world.*

*«La Traversée» (The crossing) is an emblematic piece of this ambition. From Sète, Jean Denant addresses the world. He considers the context of his work on a geopolitical scale. It is by connecting the most trivial everyday life to the major upheavals of History that he is able to reach this universal dimension. His pieces are tautological, the shape, materials, gesture and context build an open approach where criticism is always present. Although he creates objects that have the ability to circulate, he also pays just as much attention to their spatial installation. His exhibitions always have a dimension of immersion. He orchestrates paintings and sculptures in order to completely immerse the onlooker.*

*The scale of his works responds to this desire but also intimately conjures up the artist's relation to his own work. Jean Denant is particularly fond of his workshop experience and this is where he builds his works to scale.*

*I offered him his first exhibition. Although he had already distanced himself from the formal markers, he outlined a vocabulary that he continues to work to this day.*

*He still demonstrates an economy of action and materials. Extracting matter from plaster board and wood in order to design furniture, carving supporting wood to draw forests, agglomerating debris to build pots, for each action there is a material. This formal simplicity contrasts with the complexity of the words. A work of scale, from the human to the world, the town to the individual, geological to memory, intimate to universal, Jean Denant expresses the forces of the world and their contradictions.*

*His work buckles but does not break. He explores the margins, the wasteland, like a minimalist fringe, the border of opulent civilisation where its erotic infinite speaks out. In his works, Jean Denant explores the sensitive brutalism of an artist who is not afraid to grasp the world in his arms.*

*Manuel Pomar,  
Art Director of Lieu-Commun.*





# GÉOGRAPHIE CHANTIER INCONSCIENT : UNE TRAVERSÉE

2016: le travail de Jean Denant est aimé par certains penchants de la modernité, notamment ceux de la destruction et de la construction. Cela pousse l'artiste à explorer l'étroite relation de l'art à l'architecture, mais il n'y a rien d'un formalisme: «J'ai toujours envisagé la réalité de mon propre corps à travers l'architecture.» dit-il. Les constructions qu'il expose, surtout les installations et la sculpture, se présentent en même temps que les gestes dont elles procèdent, ceux du travail qu'il emprunte à l'ouvrier. Elles incluent les déchets et les saletés qu'elles produisent, elles interviennent dans la matière en l'enlevant, font signe vers les corps qui en habitent la temporalité, affichent l'usure qui les ronge.

Le temporaire, l'extraction, se côtoient au plus près. Ainsi, du portrait d'un Caterpillar, couleurs brunes, grises, soustrait à tout contexte, sauf d'un trou qu'il est en train de creuser, et qui l'accompagne dans sa transposition sur un fond blanc. La peinture montre rarement de tels objets, sauf la peinture réaliste socialiste. Libéré de son assignation au labeur, de sa pesanteur, il flotte dans l'espace vide du tableau, oriente son existence picturale instable en dégoulinant un dripping ajouré. Le trou qu'il creuse pourrait bien être celui par lequel tout va disparaître, tant la représentation que le tableau. Entretemps, pour le spectateur, le Caterpillar est devenu un objet aimable, cousin lointain des tanks et autres machines de guerre peintes par Gérard Gasiorowski.

Le cheminement à travers l'œuvre proposé ici ne respecte pas une chronologie, ni ne se prétend exhaustif. Bien plutôt, il traverse les expositions, s'attarde sur certaines récurrences, la carte, les matériaux et les chantiers postmodernes, le geste laborieux, ou encore la cristallisation, la mise en exergue de temporalités précaires.

## DU TEMPS À L'OUVRAGE

En juin 2014, le centre d'art du Lieu-Commun à Toulouse présente une exposition de Denant, «Du temps à l'ouvrage». À l'étage supérieur, une installation intitulée *Cartographie des processus*. En l'occurrence, c'est du processus analytique qu'il s'agit. Tout l'espace, fort étendu, est vide. Le domine l'armature métallique du plafond, les longs néons qui y sont accrochés. Aux murs, la première couche en Placoplatre a été entamée. L'artiste y a découpé des figures géométriques, des cercles, de grands et petits rectangles, des orifices tubulaires. Les morceaux ainsi extraits servent à construire trois meubles à échelle 1. Un fauteuil LC2 Le Corbusier, Jeanneret, Perriand, une chaise Wassily Marcel Breuer, une méridienne Mies van der Rohe. À la tête de celui-ci, une traversière faite de ronds de Placoplatre. La cloison ainsi découpée évoque tout à la fois une décoration moderniste et la maquette en kit d'un objet en série à construire. La disposition de la chaise à la tête du divan, d'un fauteuil tout près, configure les deux positions de la situation analytique: les entretiens préliminaires en face à face, l'analysant allongé, censé dire ce qui lui vient à l'esprit, et l'analyste assis là où il ne peut y avoir d'échange de regards, écoutant.

Quel rapport, de la psychanalyse avec l'aménagement? Freud était un homme du XIX<sup>e</sup> siècle, vivant dans un intérieur bourgeois, au sens emphatique de ce terme. Un intérieur est une manière d'aménager son appartement avec des traces de soi-même, de l'occuper de son confort, de le cloisonner d'avec le monde environnant. Si bien que toute personne entrant dans un tel appartement, aussi confortable soit-il, se dit immédiatement: tu n'as

rien à chercher ici. Tout respire l'identité de l'habitant, ses habitudes sont sédimentées à même les photos; les objets y font office de protection contre l'extériorité. Il y a des paravents, des choses enveloppées dans d'autres choses, épaisseurs de coussins, tapis recouvrant le sol, des œuvres d'art. Bref, c'est l'appartement étui, dans lequel l'occupant se conforte dans son identité.

Installé de cette façon, comme tous les bourgeois viennois de son époque, Freud a pourtant découvert ce qui subvertit d'emblée cette supposée intériorité: l'étranger qui nous constitue avant nous-mêmes, la pulsion qui morcelle nos corps, hétérogène à l'intelligibilité, qui nous précipite dans l'angoisse et branche le langage sur ce qui excède sa rationalité. Bref, l'inconscient. Et pour frayer un accès à cet inconscient, il a inventé un dispositif de parole inouï, soutenu par une relation de transfert amoureuse.

Tout comme Freud a découvert une nouvelle extériorité, la modernité architecturale a tenté d'inventer des espaces, des habitations, des meubles, qui ne seraient plus indexés sur l'intériorité. Elle a voulu produire un environnement qui nous étoufferait moins, rendrait les habitudes plus courtes, permettrait des circulations multiples, plus anonymes. Dans ce cadre, Le Corbusier, Jeanneret, Perriand ont même designé une chaise longue en 1928, la B 306, dont la courbe à détente, proche du corps, semblait tout spécialement conçue pour une séance analytique. Ils l'appelaient une «machine à repos»; elle est reprise par Denant dans une exposition chez de Villepoix en 2015, elle aussi construite à partir d'une cloison débitée.

Cette installation de Denant propose une nouvelle configuration des cabinets d'analyste, lesquels restent souvent engoncés dans la duplication d'une intériorité bourgeoise. «Cabinet» est ici un euphémisme, tant l'espace en éclate les mesures. Mais oui, se dit le spectateur réjoui en circulant dans ce lieu vide, nettoyé par l'ascèse moderniste, n'est-ce pas là une manière fort pratique d'aménager ce qui est crucial dans le processus analytique, à savoir son caractère essentiellement temporaire? Dans cet espace trop grand pour la fonction qu'il abrite, il éprouve le décalage entre le corporel et l'intime, s'éprouve comme étant de passage, anticipe la déflagration des significations charriée par les hiéroglyphes rythmant les murs de la salle. Le corps se réenvisage à travers les

désajustements du lieu, à travers la qualité aérienne, amovible du mobilier factice. L'expérience analytique matérialise les interférences du corps et des signifiants qu'il investit. Denant, quant à lui, transpose une nouvelle fois ces interférences, les réinscrit entre les situations corporelles et l'espace mental que l'esprit traverse, disloquant les repères.

L'autre volet de l'exposition aggrave cette discordance. À son tour, l'installation au rez-de-chaussée perturbe tout à la fois une proportion – celle du rapport entre l'urbain et le lieu d'exposition – et une chronologie – celle du rapport à l'avenir. Dans l'espace d'entrée, des amas de terre, des morceaux de bois, des briques cassées. Un fragment de réalité d'un chantier urbain a été prélevé et transposé ici, les restes d'un gros œuvre, s'intitulant *Réminiscence*. C'est en le traversant que l'on accède à l'installation *Second Œuvre*, par une entrée déplacée, permettant l'accès des matériaux volumineux. Des grandes plaques de Placoplatre sont venues se rajouter au bâti, des cloisons existantes ont été enlevées. La disposition du lieu est transformée, selon une inversion de la procédure employée au premier étage. Tandis qu'en haut, les plaques du mur sont ajourées, entamées, ici, il y a un supplément. Que ce soit pour l'une ou l'autre, les salles elles-mêmes ne sont plus tout à fait à leur place. Sur les plaques sont peints des bâtiments en construction. Les éléments du bâti déploient une ubiquité proliférante: ils constituent simultanément une reconfiguration du lieu, le matériau utilisé et la représentation, un chantier architectural et le chantier du travail de l'artiste sur place.

Les images sont prélevées photographiquement par Denant lors de ses déambulations dans les fabriques d'habitat qui champignonnent aux alentours de Sète. Dans les tableaux, des gris, des couleurs d'enduit, des noirs, reproduisent la palette indécise du bâti des immeubles. Au bas du tableau, le contour surimposé d'une échelle orange fluo fait trace du corps absent de l'artiste qui a travaillé la surface. Sur un autre tableau, des bandes de scotch orange, une surface délimitée en vert fluo, déréalisent l'immeuble en y surimposant le réel d'une maquette, d'un dessin de plan. Il n'y va pas à proprement parler de peinture, plutôt d'une capture, de l'image stratifiée d'un temps à l'arrêt, mettant en exergue l'inachèvement à même chacun de ses dépôts.

Dans ces «tableaux» d'immeubles cheap qui ne sont pas encore terminés, on perçoit déjà l'imminence de leur décrépitude prochaine. Au travers de l'œil de Denant, la temporalité triomphante de la modernité, ce qui en faisait un programme, se trouve rembobinée, repliée en une spirale désorientée. À la place d'un avenir en projet, nous voyons ce que Robert Smithson a appelé des «ruines à l'envers», des objets de dégradations futures: l'obsolescence est partout à l'œuvre.

Ce qui intéresse Denant dans cette obsolescence, ce n'est pas de romantiser, sur un mode iconique, formel ou pathique, une modernité en ruine. À vrai dire, la formule à employer serait plutôt celle de «décombres à l'envers». Car le champ de forces exploré à même l'obsolescence n'a rien à voir avec la lente érosion par le temps caractéristique de la ruine. Bien au contraire, Denant porte avant tout son attention aux zones foncièrement instables, où voisinent destruction et construction. Ainsi, il s'agit moins pour lui de remettre en chantier, que de désagréger, de voir et faire voir le formalisme, l'autonomie, le puritanisme de la modernité tomber en poussière. Et à même ce champ de décombres, l'artiste se livre à un inventaire du présent. Il réinvestit l'impulsion postmoderniste pour le simulacre, agence plastiquement le factice, la volatilité des matériaux propres au capitalisme tardif.

## DU CORPS AU CONCEPT

Au Lieu-Commun, cohabitent sur deux niveaux un espace d'ameublement aux prises avec l'inconscient et un espace pictural aimanté par l'industrie du bâtiment. De telles connexions topologiques sont reprises et reconfigurées autrement ailleurs. En 2015, dans la vitrine de la galerie de Villepoix, l'artiste expose une cloison, un paravent de bois dans lequel sont découpées les morceaux de la chaise B 306 Le Corbusier, Jeanneret, Perriand. La chaise elle-même s'entraperçoit au travers des orifices perforés de la paroi. Dispositif approchant celui du Lieu-Commun, mais en un autre espace, donnant sur rue: ce qui est proposé comme marchandise au passant, c'est, dans un matériau bon marché, une chaise onéreuse, accompagnée du kit à partir duquel elle peut être assemblée, comme c'est le cas dans le design «prêt à monter» des grandes marques, Ikea, Muji, etc. Un dispositif analytique à emporter, conçu pour les pauvres, mais vendu aux riches pouvant acquérir

des objets dans les galeries d'art. Cette mise en vitrine «illumine» le caractère marchand de la psychanalyse, surligne son inscription dans la réalité sociale par l'argent.

Lorsqu'il entre dans la galerie, le spectateur découvre une profondeur nouvelle à cette installation. En fait, il n'y a ici qu'une seule chaise, celle baptisée «machine à repos» par ses concepteurs, mais qui pourrait aussi être «machine à rêverie». Et ce, d'autant plus qu'accrochée sur le mur au plus proche de la tête de la chaise, il y a une petite protubérance, étrange support d'une image froissée, un «nuage de pensée» dans les mots de l'artiste.

Cet étrange objet est le premier d'une série, accrochée à intervalles réguliers dans toute la première salle de la galerie, faisant retour dans la deuxième salle. Trois moments s'y amalgament, sédimentent un processus. Des images photographiques de paysages urbains, de chantiers enregistrés par l'artiste selon un fort contraste du noir et blanc sont prises dans le relief d'un froissage, portent trace d'un geste. Ce froissage saturé d'encre est lui-même bu par un plâtre coulé, puis poncé.

Le photographique est souvent caractérisé pour avoir pris de vitesse le dessin, pour avoir annulé la main. Ici, la main dans son épaisseur de corps s'est réinvitée au cœur d'un processus composite de «développement». Le spectateur n'a d'yeux que pour ça. Dans les sinuosités de ces petites moulures, dans les torsions et les plis qui ont saisi et déformé la vision de l'étendue, le regard explore, caresse la mémoire d'un geste aveugle, d'une imbrication du tactile et du visuel, parcourt des seuils de lumière et d'opacité. Au contact de la douceur poncée de cette prothèse architecturale, de ce «corps visuel», le regard du spectateur se défait de son confinement contemplatif, redevient lui-même un corps. C'est ce qui rend ces moulures si émouvantes. De briques gondolées à une clôture qui divague, du morceau isolé à une architecture alogique, de paysage froissé en paysage froissé, les moulures défont peu à peu l'intentionnalité de notre regard, lui restituent sa dimension pulsionnelle, où se croisent et se combinent champ optique et champ haptique. Du travail singulier fait par la main à la



production mécanisée du photographique, la frontière est inscrite dans l'agencement plastique, au sein même d'une déclinaison irrégulière d'objets en série.

Cette même frontière traverse le travail répété de l'artiste sur les cartes, la mappemonde. La mappemonde, image de chauve-souris aux ailes irrégulièrement dentelées, à l'envergure ouverte, est sans doute la morphologie la plus reconnaissable d'entre toutes, une visualité amalgamée à un concept, un universel dont un plan réel constitue l'image spatialisée, extérieure.

Denant en réalise une première production en Chine. Par une dépense matérielle, rude, il inscrit le contour du monde à coups de marteau dans un mur qu'il éventre. Cette carte au dessin minimal présente une anatomie à reconnaître, non une géographie politique à lire: il n'y a pas de tracés de pays. Les surfaces excavées sont irrégulières, leur profondeur est scandée par l'agressivité du martèlement. Les coups portés relèvent à la fois du gros œuvre, du labeur physique, et du dessin, de la figuration. Par endroits, des trouées noires, au sol, les gravats s'accumulent en tas désordonnés. Ici encore, le résultat se confond avec le chantier qui l'a produit. Plus exactement encore, l'artiste transforme le travail de maçon en «performance d'architecture brutaliste».

Creusement, enlèvement, voilà ce qui caractérise le travail de sculpture de Denant. Ce dernier renvoie à une méthode de production, par soustraction, mais il nomme également la dimension conceptuelle qui informe toute l'œuvre, et qui est particulièrement prégnante dans les variations autour de la mappemonde. De sa première occurrence, produite en Chine à même un mur, l'artiste extrait un concept. Il désidentifie cette œuvre, non pas évidemment de toute instanciation matérielle, mais de sa coïncidence avec quelque matérialité donnée que ce soit. Il la réactive en plusieurs endroits, problématisant à chaque fois différemment sa localisation. Elle n'est donc pas, comme le voudrait une certaine lecture essentialiste de l'in situ, spécifique à un site, inséparable de sa physicalité. Bien au contraire, sa variabilité conceptuelle est apte à problématiser le musée, la collection privée, la commande publique, donc à travailler les signifiants sociaux dont sont investis les lieux, à en tracer ou à en déplacer les limites. Par là même, l'œuvre est aussi pensée dans le rapport à son économie.

Au titre de cette combinaison d'une soustraction physique et d'une extraction conceptuelle, le travail n'est pas sans rappeler une œuvre de Lawrence Weiner, *A 36" x 36" removal to the lathing or support wall of plaster or wallboard from a wall*, 1968. Ce travail reste certes géométrique, à l'instar du formalisme idéaliste dont elle produit la critique. Mais dans la mesure où il consiste à découper un morceau carré dans une architecture, il rencontre nécessairement la réalité sociale, matérielle, qui intervient dans l'œuvre, soit celle d'une demeure privée, soit celle d'une institution muséale.

Le travail de Denant prend explicitement en charge les signifiants sociaux dont l'art est affecté, il en fait une des matières de son œuvre. Invité à produire une œuvre murale lors d'une période de chantier au musée de l'Homme de Paris, Denant excave une mappemonde comme un «état du monde» sur un mur qui sera recouvert à la fin des travaux. Il abîme l'intégrité du lieu pour y enterrer une image, laquelle habite fantomatiquement le site du musée. Dans une bibliothèque, un fantôme désigne le carton vide placé à l'endroit du livre emprunté, il fonctionne comme auxiliaire d'une mémoire organisée autour d'un absentement. Ici, dans un musée présentant «l'évolution de l'homme et de la société», l'artiste inscrit matériellement l'absentement de son œuvre dans l'architecture, en vue d'une archéologie future.

À la galerie de Villepoix, une mappemonde est creusée dans trois panneaux de Placomur, un matériau de doublage du bâti constitué d'un panneau isolant en polystyrène graphité, associé à une plaque de Placo. L'artiste «exploite» plastiquement les qualités du matériau: le creusement découvre la strate noire, graphitée, perçant dans le blanc dessiné de la carte, qu'elle constelle de trous énigmatiques. Le tout possède une grande légèreté, et son détachement de l'architecture le rend plus disponible à l'acquisition par un collectionneur privé. De fait, il est tout à fait possible d'affirmer qu'il n'y a pas pour Denant plusieurs versions d'une même œuvre mappemonde. Bien plutôt, cette œuvre est intrinsèquement dispersive. C'est un multiple hétérogène, qui ne déploie sa densité de connexion – matérielle et conceptuelle – qu'en se distribuant à travers ses différentes instanciations.

## P L A N B

Le site archéologique de Lattès, antique port gaulois disparu de la région de Montpellier et le musée Henri-Prades ont invité Denant à exposer ses œuvres dans les salles, à les faire dialoguer avec des objets issus d'un chantier spécifique, celui des fouilles archéologiques antiques. Denant y a proposé une exposition intitulée «Plan B». Un plan B, c'est ce dont on s'enquiert quand menace d'échouer le plan A. Autre chose que l'on sait du plan B, c'est que, de fait, il n'y en a jamais. Quand on le réclame, c'est déjà trop tard, la catastrophe engendrée par le plan A s'est déjà propagée, au point de configurer toutes les coordonnées du problème, d'obturer toute possibilité de le reformuler.

Il n'y a pas de plan B au projet déchu de l'architecture moderniste de loger les masses, rationaliser les villes en toutes leurs fonctions. Pas de plan B à l'urbanisme et l'architecture qu'il a produit. Aussi ce projet a-t-il sa place dans un musée dédié à «la science des choses anciennes, spécialement des arts et monuments antiques». Il n'y a pas de plan B, donc le plan B de Denant consiste à présenter une archéologie de la modernité architecturale, à fictionner ses monuments antiques, dans une démarche qui n'est pas sans rappeler Foucault.

On sait que le philosophe produit des coupes horizontales dans différents événements discursifs, qu'il thématise les conditions d'émergence de savoirs locaux et des objets qu'ils constituent, bref qu'il construit une épistémè d'un savoir général à une époque donnée. Toute cette démarche tire son intelligibilité de ce qu'elle envisage toujours cette épistémè depuis la possibilité de sa disparition, telle l'idée de l'homme qui «disparaît comme à la limite de la mer un visage». C'est exactement depuis une telle perspective de disparition que l'artiste se fait ici archéologue.

Le spectateur parcourant le «Plan B» se dit soudain que c'est peut-être aussi une alternative au plan A d'un musée voué à l'histoire. En faisant ainsi voisiner des vestiges «fictionnels» d'une modernité déchuée avec les fragments réels tirés de la cité de Lattès, l'artiste interroge tout autant l'objectivité du regard qui informe la discipline archéologique: qu'est-ce que la science des choses anciennes veut voir en elles, qu'est-ce qu'elle y voit? Quelle part de fiction, quelle incidence des énigmes du présent dans ses reconstructions?

Parcours du plan B, des œuvres qui partagent provisoirement ce lieu avec la collection. Un monument, au sens le plus simple, matérialise l'insistance d'un passé dans la mémoire, ce qui fait de la tombe l'exemple princeps du monument. Au musée, l'artiste a fabriqué et disposé un étrange monument funéraire à la mémoire de la Charte d'Athènes, charte résultant du quatrième congrès international d'architecture moderne (CIAM) en 1933, destinée à rationaliser l'urbain, rédigée sous l'égide de Le Corbusier. Cette charte donne également son titre à l'œuvre, qui en compose le tombeau.

Dans la grande salle, six colonnes de béton à hauteur d'œil terminées par une modélisation de six grandes cités d'urgence bâties durant les Trente Glorieuses. Deux vues se proposent: depuis la mezzanine, on a une vue en plongée sur ces cités, tels des microcosmes se reflétant l'une l'autre. De plain-pied, des colonnes brutes, massives, sont coiffées par de minuscules architectures urbaines qui font corps avec elles. Encore une fois, il y a disproportionnalité. Ces colonnes de béton, il y en a absolument partout aujourd'hui: ponts d'autoroute, bâtiments publics, gares et aéroports, bâtiments privés, centres commerciaux. Ce qui, de la modernité architecturale s'est imposé dans nos paysages, le support en béton, sert ici de stèle pour les maquettes d'une urbanité jugée comme ayant échoué à produire des vies vivables. Cités d'urgence, qui malgré leur mise à l'index, continuent elles aussi à proliférer.

Trop grandes, uniformes, anonymes, froides: les jugements portés sont accablants. Denant se tient éloigné de cette condamnation. Artiste, il a fait sien l'adage adornien: «Par la seule abstention de jugement, juge l'art», (*Nur durch Enthaltung vom Urteil urteilt Kunst*). Miniaturisées, assemblées entre elles, ces cités-fragments matérialisent l'image d'une étrange alliance, comme jadis les cités grecques alliées dans la ligue de Delos. Alliance précaire, révélatrice d'une mémoire autre.

Car la ZUP moderne, aussi terrible soit-elle comme logement, a créé des rues dans les fenêtres desquelles se sont reflétés comme nulle part ailleurs non seulement

la souffrance et le crime, mais aussi le soleil du matin et du soir, les lumières artificielles dans leur triste grandeur, et l'enfance de la cité a de tout temps tiré de la cage d'escalier et de l'asphalte des substances aussi indestructibles que le petit enfant a tiré de l'appartement bourgeois et des commerces. À cet égard, il n'est sans doute pas anodin que Denant, qui « envisage la réalité de l'architecture à partir de son propre corps », ait passé toute son enfance dans une ZUP, celle de L'île de Thau envahie par le soleil méditerranéen, avec vue sur un étang marin.

Court-circuitant l'extériorité d'un jugement fort consensuel, l'artiste rend hommage à la perception et la force universellement quelconque du monde de la pauvreté urbaine, aux multiples possibilités que formulent les enfants qui y grandissent. Bien plus, l'ensemble de son travail artistique, notamment dans ses choix de matériau, rejoint cette pauvreté qui conditionne déjà nos existences, en déploie les ressources plastiques, affirme ce qu'elle a d'irréductible.

Dans la salle du bas, une œuvre en coffrage de bois tirée d'une série *Fondations*. Ici, la gravure représente un sous-bois touffu, où serpente un chemin, où bruissent les végétations. Scène au diapason du labeur patient, solitaire, qui creuse le dessin. Sauf que la marque du fabricant de contreplaqué est apparente et qu'elle cadence régulièrement toute la surface en un rythme visuel indifférent au motif qui s'y décrit.

Deux marquages à contre-emploi d'une même surface qui est à la fois pellicule et strate, deux procédés hétérogènes : l'un, manuel, produit le dessin en creusant, l'autre, commercial, reproduit le logo en l'imprimant. L'enlèvement fait revenir la mémoire du bois dans un matériau reproductible, la pluie rythmique du logo met en exergue la réification qui structure « l'image de la nature », voire toute image. C'est avec de tels composites, dans leurs dérivations, leurs mises en pièces, leurs agencements qu'opère Denant. Traversant les miroirs successifs des signes, des perceptions, des matières, il en *floute* d'entrée les processus, en chaotise les fonctionnements réguliers.

Le parcours se poursuit en haut. Sur la mezzanine de la grande salle, un socle au sol. Y est posée une couche découpée de mousse rigide striée où l'on devine

la figure d'un plan. Les morceaux s'en détachent en formes géométriques simples, produisant des fragments d'abstraction potentiellement infinis. La volatilité du matériau, l'indifférence des segments relativement au dessin suggèrent de manière assez jouissive la dilapidation de la mémoire, faite d'une dispersion incessante de brèves indistinctes, de traces insignifiantes. Dans un musée archéologique, lieu de conservation, cette pièce « blanche » rend hommage à la puissance d'oubli, source de tout processus mnémonique.

Bordant une fenêtre, baignée par la lumière du jour, une œuvre intitulée *Anarchitecture*, hommage explicite à Gordon Matta-Clark. Placoplatre creusé d'une image en négatif, blanc sur fond gris, de barres d'immeubles. Au premier plan, des impacts de marteau effaçant le dessin ont produit une surface rugueuse, irrégulière. Gravure ou sculpture, image ou volume ? La lumière rasante, latérale, accentue encore cette différence. Ici, la blancheur illuminée de ce massif de barres, pouvant, selon leur principe, être édifiées n'importe où, fait trait d'union. Elle projette la qualité matérielle du site extérieur au dedans de la bâtisse.

Parcours terminé. Le programme d'une modernité s'est reflété dans sa liquidation. L'univers mémoriel d'un chantier de fouilles s'est reflété dans le fictionnement d'une modernité disparue. L'hypothèse de départ s'inverse. Non seulement le plan B existe, mais il existe parce qu'en vérité il n'y a jamais de plan A. Une époque n'est jamais autre chose qu'un chantier, qu'elle soit en construction ou en reconstruction. Dans l'effort de cohésion historique, dans l'artifice des œuvres, l'inachèvement n'est pas limité aux lacunes, c'est sur tous les points, sur chaque point, l'impossibilité de l'état dernier.

« L A M E R , L A M E R ,  
T O U J O U R S  
R E C O M M E N C É E ! »

La mer, le soleil, la qualité aride et sèche du pourtour de Méditerranée : cette géographie instruit le travail de l'artiste, y compris dans sa dimension politique. Près de Perpignan, le camp de Rivesaltes. D'abord construit comme camp militaire, il a ensuite été un camp de détention des Espagnols, Juifs, Tziganes. Appelé le « Drancy de la zone libre », sous contrôle du régime civil de

Vichy, ce camp a été pour nombre de ses détenus une des stations funestes dans une destination funeste, meurtrière. S'y côtoyaient une vingtaine de nationalités, des hommes, des femmes, des enfants. Bien plus tard, il a été un camp de logement provisoire pour les harkis. Désormais vide, un de ses îlots est devenu un monument historique.

Denant y a récupéré des débris, des morceaux de briques, des parpaings, s'en est servi comme un matériau dans lequel il fabrique des pots. Pots « mal faits », bancals, ce sont des agglomérations brutes, liant entre eux par d'épaisses rigoles de ciment des morceaux de brique aux contours brisés, irréguliers. Les formes et tailles des pots divergent selon l'aspect des morceaux utilisés. Il y en a de ventrus, de plus élancés. Objets maladroits, improvisés, ce sont de fausses « terres cuites » qui peuvent faire penser soit à des pots de fleurs, soit à des urnes : ils charrient une mémoire du désastre, mais sans nécessairement imposer cette mémoire. Au Jardin méditerranée antique de Balaruc, l'artiste en a disposé vingt-trois – le nombre de pays qui jouxtent la Méditerranée – dans un amphithéâtre baigné par la chaleur, la lumière, inséré dans la végétation du jardin. Leur disposition au cœur de ce vide ensoleillé forme une constellation : « terres cuites » posées à même la terre, leur assemblage renvoie au ciel. Ailleurs, chez de Villepoix, trois pots de grande taille sont exposés : dans l'un d'eux pousse du Yabeca, banale fougère que l'on trouve dans tous les appartements. Dans ce contexte, elles ne sont plus forcément liées à une mémoire précise. Néanmoins, leur côté « déglingue », leur présence insistante contraste avec le lisse effacé des pots de fleurs produits en série. Il signale « qu'il y a quelque chose de pourri dans le royaume de Danemark ».

En 2014, à la Fiac Hors les Murs, l'artiste produit une œuvre à l'extérieur, une étrange flaque réfléchissante posée à même le sol, à côté de l'allée centrale du jardin des Tuileries : *Mare nostrum*. C'est une découpe dans un miroir aux contours de la mer Méditerranée, présentée à la manière d'un continent pour lui-même. On distingue peu à peu la silhouette familière de la botte d'Italie, puis le Péloponnèse : la Méditerranée, mer calme, intérieure, lieu d'antiques empires disparus, d'échanges, de guerres et de conflits.

Les pays sortent du cadre, se diluent dans la végétation. Au

cœur d'un lieu fortement balisé, un jardin urbain, s'ouvre un espace contemplatif : une rencontre liquéfiée des infinis, qui réunit le ciel et la terre. Le regard du promeneur est magnétisé par une horizontale qui fuit de partout, mêlant les éléments au gré de la lumière, de la météorologie. Là où s'efface l'érectile de la sculpture, surgit une strate plus archaïque, quasi magique, du monde, une perception ayant mémoire de l'environnement. La connexion indistincte du ciel et de la terre connecte corporellement à la pensée. On pense à *Stalker* de Tarkovski. C'est la dimension de son travail que Denant nomme existentielle, mais que l'on pourrait aussi qualifier de métaphysique.

Toujours en 2014, l'artiste réalise une commande publique de la ville de Sète, *La Traversée*. Encore une fois, une découpe dans un miroir aux contours de la mer, cartographie des côtes méditerranéennes, mais placée à la verticale. Elle est apposée sur un bunker allemand abandonné à Sète depuis la Seconde Guerre mondiale, sur une route au bord de la mer. Trouant le bunker aveugle d'un horizon infini déplacé, la mer se réfléchit dans le miroir, ainsi que les passants. Le dos à la mer, on se voit face à la mer.

Voilà la carte d'une mer déterritorialisée, cosmopolitique, inassignable à tel ou tel peuple, espace d'une géographie partagée. En son image détournée, détachée des terres, la mer Méditerranée, masse de calme bleu ensoleillé, fait signe vers un espace de circulation des hommes par-delà les frontières. S'y miroite l'étincelle d'utopie, l'excès sur le réel que libère l'art de Denant : « Certains transmettent les choses en les rendant intangibles et en les conservant ; d'autres transmettent les situations en les rendant maniables et en les liquidant. Ceux-là comptent au nombre des caractères destructeurs. Aux yeux du caractère destructeur rien n'est durable. Comme il voit partout des chemins, il lui faut partout les déblayer. Aucun instant ne peut connaître le suivant. Il démolit ce qui existe, non pour l'amour des décombres, mais pour l'amour du chemin qui se fraie en elles. »

Antonia Birnbaum  
Prahecq, juillet 2016



# GEOGRAPHY UNCONSCIOUS CONSTRUCTION SITE : A CROSSING

2016: Jean Denant's work is drawn towards certain tendencies of modernity, in particular those of destruction and construction. This pushes the artist to explore the close relationship of art to architecture, but this is not formalism. "I have always considered the reality of my own body through architecture", he says. The constructions he exhibits, especially the installations and sculptures, are presented at the same time as the actions that precede them, gestures taken from the tasks of a labourer. They include the waste and dirt that they themselves produce, they interfere with the physical matter by removing it, refer to the objects that lie in the matter's temporality, show the wear and tear that is eating away at them.

Temporary and extraction stand side by side. In this way, the portrait of a CAT excavator, its brown, grey colours, removed from all context, except that of a hole that it is in the process of digging, which accompanies it during its transposition to a white background. Paintings rarely show such objects, except realist-socialist paintings. Freed from the task of its labour, from its gravity, it floats in the empty space of the picture, directs its unstable pictorial existence, oozing down to create an airy drip painting. The hole that it's making could well be the one through which everything disappears, be it the representation or the picture. Meanwhile, for the spectator, the excavator has become a friendly object, a distant cousin of the tanks and other machines of war painted by Gérard Gasiorowski.

The progression through Denant's work that is suggested here does not respect any chronology, nor does it claim to be comprehensive. But rather it crosses through the exhibitions, lingers on certain repetitions, the map, the materials and the post-modern work-sites, the painstaking action, or even the crystallisation, the highlighting of insecure temporalities.

## TIME AT WORK

In June 2014, the art centre *Lieu-Commun* in Toulouse presented an exhibition by Denant, «*Du temps à l'ouvrage*» («*Time at work*»). On the upper floor is an installation entitled *Cartographie des processus* (*Process mapping*). In this case, it is about the analytical process. The entire, very extensive space is empty. It is overlooked by the metallic framework on the ceiling, with long neon lights hanging from it. On the walls, the first layer made of gypsum board has been damaged. The artist has cut out geometric shapes, circles, large and small rectangles, tube-like orifices. The pieces which have been extracted in this way are used to build three life sized pieces of furniture. A *Le Corbusier*, *Jeanneret*, *Perriand LC2* armchair, a *Wassily Marcel Breuer* chair, a *Mies van der Rohe* chaise longue. At the end of this chaise longue is a bolster cushion made from circles cut out of gypsum board. The plaster wall which has been cut up in this way reminds us both of modernist decoration and the model of a mass-produced object in a kit waiting to be assembled. The lay-out of the chair at the top of the divan, with an arm-chair nearby, sets up the two positions of the analytical situation: the preliminary, face-to-face interviews, the patient lying down, supposed to be saying whatever comes into his mind and the analyst sitting where there can be no exchange of gazes, listening.

What is psychoanalysis' relationship to furniture? Freud was a 19th century man living in a bourgeois interior, in the emphatic meaning of the word. An interior is a way of furnishing your apartment with traces of yourself, of occupying it with your comfort, of separating it from the surrounding world. So much so that anyone going into such an apartment, no matter how comfortable, immediately says: there's no place for you here. The identity of the occupant is everywhere; his habits have settled into the photos; the objects act as

a protection from exteriority. There are screens, things wrapped inside other things, layers of cushions, a rug covering the floor, works of art. In short, it is the apartment-case in which the occupant confirms his identity.

Settled in this manner, like all Viennese bourgeois citizens of his time, Freud nevertheless discovered that which immediately subverts this supposed interiority: the alienness that forms us before we are conscious of ourselves, the drives that fracture our bodies, heterogeneous to intelligibility, that pushes us towards anxiety and connects language beyond its rationality, in short: the unconscious. And in order to access this unconscious, he invented an unprecedented talking cure, supported by a relationship of transferred love.

Just as Freud discovered a new exteriority, architectural modernity has attempted to invent spaces, dwellings, furniture, things that are not indexed on interiority. It wanted to produce an environment that would be less stifling, that would make habits shorter, would enable multiple, more anonymous circulations. Within this framework, *Le Corbusier*, *Jeanneret*, *Perriand* even went as far as indicating a chaise longue in 1928, the B 306, whose relaxation curve, very near to the body, seemed specifically designed for an analytical session. They called it a "machine of rest"; it was adopted by Denant in an exhibition at *de Villepoix's* gallery in 2015, and is also built from a chunk of partition wall.

This installation by Denant offers a new lay-out for an analyst's office, which often remains obsessed by the reproduction of a bourgeois interior. The term "office" is a euphemism, in that the space far exceeds the usual size. But yes, says the joyful spectator as he moves through this empty space, cleansed by modernist asceticism, isn't this a highly useful way of adapting what is crucial in the analytical process, meaning its essentially temporary nature? In this space which is far too large for its intended use, he feels the difference between what is physical and what is intimate, feeling as if he is just passing through, anticipating the explosion of meanings pouring from the hieroglyphics which mark the room's walls. The body is reconsidered through the mismatch of the place, through the aerial and removable quality of the artificial furniture. The analytical experience materializes the interferences of the body and the signifiers it takes over. As for Denant,

once again he transposes these interferences, re-positioning them between physical situations and the mental space through which the mind crosses, breaking up benchmarks.

The second part of the exhibition exacerbates this inconsistency. In turn, this installation on the ground floor disrupts both a proportion – that of the relation between the urban setting and the exhibition site – and a chronology – that of the relation to the future. In the entrance space, we find piles of earth, pieces of wood, broken bricks. A fragment of reality from an urban construction site has been extracted and transposed here, the remains of a building shell, called *Réminiscence*. By crossing through it, we are able to proceed to the installation *Second Œuvre*, using a displaced entrance, through which bulk material can enter. Large gypsum boards have been added to the building, existing partitions removed. The layout of the space has been transformed by inverting the process used on the first floor. Whereas the wall boards upstairs have been perforated, damaged, here they have been added to. Be it for the one or for the other, the rooms themselves are no longer quite in place. Buildings under construction are painted on the boards. Elements from the building spread a proliferating ubiquity: they simultaneously create a reconfiguration of the place, the material used and the representation, an architectural construction site and the construction of the artist's work on site.

The images are photographically extracted by Denant during his walks through the housing factories which spring up like mushrooms around *Sète*. In the pictures, greys, the colours of the rendering, blacks, reproduce the indecisive pallet of the high rise buildings. At the bottom of the picture, the superimposed outline of a fluorescent orange ladder leaves the mark of the absent artist who worked the surface. In another picture, strips of orange tape, a defined fluorescent green surface strip the building of its reality by superimposing something real taken from a model, from a plan. Strictly speaking, we are not talking about a painting, but more about a captured vision, the stratified image of a still moment in time, highlighting the non-completion of each of its sediments.

In these “pictures” of cheap, unfinished high rise buildings, the imminence of their future decay is already perceptible. Through Denant’s eye, the triumphant temporality of modernity, which was turned into an agenda, is rewound, folded back in a disorientated spiral. Instead of a planned future, we see what Robert Smithson called “back-to-front ruins”, objects of future deterioration: obsolescence is at work everywhere.

What Denant finds interesting in this obsolescence, is not romanticizing about an iconic, formal or pathetic fashion, modernity in ruins. In truth, the expression to be used should rather be “back-to-front rubble”. For the explored field of forces of this very obsolescence has nothing to do with the slow erosion by time which is characteristic of ruins. On the contrary, Denant pays attention above all to the fundamentally unstable zones which surround destruction and construction. For him, it is therefore less a question of building from scratch, than of taking to pieces, of seeing and of showing how the formalism, the autonomy, the puritanism of modernity turns into dust. And within this field of rubble, the artist undertakes an inventory of the present. He takes possession of the post-modernist drive for simulacra, artistically arranges what is false, the volatility of materials specific to late capitalism.

## FROM BODY TO CONCEPT

At Lieu-Commun, two spaces cohabit on two levels: a furnishing space dealing with the subconscious and a pictorial space drawn to the building industry. Such topological connections are taken up again and are configured differently elsewhere. In 2015, in de Villepoix’s gallery window, the artist exhibited a partition, a wooden screen from which pieces of the chair B 306 Le Corbusier, Jeanneret, Perriand are cut. A glimpse of the chair itself can be seen through the screen’s perforated holes. A similar arrangement to that found at Lieu-Commun, but in a different space, overlooking the street: what is offered to the passer-by as a commodity is an expensive chair in cheap material, accompanied by the kit from which it can be assembled, as is the case with the “self-assembly” design of famous names, like Ikea, Muji etc. A take-away analytical arrangement, designed for the poor but sold to the rich who can purchase objects in art galleries. This showcasing “highlights” the commodity dimension of psychoanalysis, underlining its inclusion in social reality through money.

On entering the gallery, the spectator discovers a new depth to this installation. In fact, there is just one chair here, the one named “machine à repos” (“machine of rest”) by its designers, but it could also be “machine à reverie” (“dream machine”). And all the more so in that, attached to the wall near the top of the chair, there is a small protrusion, a strange support of a creased image, a “cloud of thought” to use the artist’s words.

This strange object is the first in a series, hung at regular intervals throughout the whole of the gallery’s first room, reappearing in the second room. Three moments are combined here, fixing a process. Photographic images of urban landscapes bear the mark of an action, construction sites recorded by the artist, which strongly contrast black and white, have been modelled by the topography formed by being crumpled. This crumpled image, saturated with ink, is itself absorbed by the poured plaster, and then sanded down.

Photography is often characterized as having left drawing behind, for having cancelled the use of the hand. Here, the hand with all its body thickness is re-invited into the heart of a composite process of “development”. The spectator has eyes for nothing else. In the curves of these little mouldings, in the twists and the folds that have caught and deformed the vision of the extended space, his gaze explores, caresses the memory of a blind gesture, of an intertwining of what is tactile and what is visual, browses the limits of light and opacity. Upon contact with the sanded softness of this architectural replacement, of this “visual body”, the gaze of the spectator is freed of its contemplative confinement, itself becoming a body once more. This is what makes these mouldings so moving. From warped bricks to a warped fence, from a single piece to illogical architecture, from one crumpled landscape to another crumpled landscape, the mouldings gradually free our gaze from their intentionality, restoring its impulsive dimension where the optical and haptic fields cross and combine. From unique work done by hand to the mechanized production of what is photographic, the boundary determined in the artistic layout, within the irregular declination of a series production.

This same boundary runs through the artist’s repeated work on maps, the world map. The world map, the picture of a bat with irregularly serrated, fully open wings, is no doubt the most recognizable shape of all, a vision combined with a concept, universal, of which a real plan forms the spatialized, exterior image.

Denant first produces one in China. Using a physical, harsh expense, he creates the outline of the world using a hammer to break open a wall. This minimally drawn map presents an anatomy to be recognized, not political geography to be read: there are no traces of countries. The excavated surfaces are irregular; their depth is punctuated by the aggressiveness of the hammering. The blows are jointly part of the structure, the physical labour, and the drawing, the figuration.

In places, there are black openings, on the floor rubble accumulates in disorganized piles. Here again, the result is part of the construction site it has produced. More precisely, the artist transforms the builder’s work into a “brutalist architectural performance”.

Digging, removing, this is what characterizes Denant’s sculptural work. He refers to a production method, by subtraction, but he also names the conceptual dimension which informs the entire work, and which is particularly striking in the variations surrounding the world map. From its first appearance, produced directly on a wall in China, the artist extracts a concept. He de-identifies this work, obviously not of all physical realisation, but of its coincidence with any given materiality at all. He reactivates it in several places, each time problematizing its position differently. It is therefore not specific to one site, inseparable from its physicality, as a certain essentialist interpretation of in situ would have it. On the contrary, its conceptual variability is capable of problematizing the museum, the private collection, the public order, and so of working the social signifiers which occupy the places, of establishing or of displacing their limits. And hence, the work has also been thought through in terms of its relation to its economy.

With this combination of a physical subtraction and a conceptual extraction, the work is not without similarities to Lawrence Weiner’s work, A 36’ by 36’ Square removal to the wallboard or lathing from a wall, 1968. Certainly this work does remain geometrical, like the idealist formalism which it criticizes. But in that it consists of cutting a square in an architectural piece, it obviously encounters the social, material reality that occurs in the work, be it a private dwelling, or a museum.

Denant’s work explicitly covers the social signifiers that affect art, and he makes them one of the subjects of his work. Invited to produce a mural work during a period

of construction work at the Musée de l’Homme de Paris, Denant excavates a world map like a “state of the world”, using a wall that will be covered up again at the end of the works. He ruins the place’s integrity in order to bury an image, which occupies the museum site like a ghost. In a library, a ghost indicates the empty box in the place of the borrowed book, it acts like an assistant, organizing memory around an absentness. Here, in a museum presenting “the evolution of man and society”, the artist physically includes the absentness of his work in the architecture, in view of future archaeology.

At the de Villepoix gallery, a world map is carved into three boards of Placomur, an insulation material from the building made up of an insulation board of graphitized polystyrene, together with a plaster board. The artist “exploits” the qualities of the material artistically: carving it to reveal the black, graphitized layer, piercing the white drawing of the map, that is studded with enigmatic holes. As a whole, it is extremely lightweight, and its separation from the architecture makes it more available for purchase by a private collector. Indeed, it is quite possible to state that for Denant there are not several versions of one same world map work. Rather, this work is intrinsically dispersive. It is a heterogeneous multiple, which only distributes its density of connection – material or conceptual – by sharing itself through its different instantiations.

## PLAN B

The archaeological site of Lattès, an ancient Gallic port in the region of Montpellier which has since disappeared, and the museum Henri Prades invited Denant to exhibit his works in their rooms, to establish a dialogue with the objects taken from a specific construction site, that of ancient archaeological digs. Denant proposed an exhibition entitled Plan B. A plan B is the one we enquire about when the plan A is likely to fail. The other thing we know for sure about the plan B, is that there never is one. When we ask for one, it is already too late, the disaster brought on by plan A has already spread to the point of configuring all the problem’s coordinates, of blocking all possibility to reformulate it.



There is no plan B for the fallen project of modernist architecture to house the masses, to rationalise towns in all their functions. No plan B for urbanism and the architecture it has produced. And so this project has its place in a museum focusing on “the science of ancient things, in particular arts and antique monuments”. There is no plan B, so Denant’s plan B consists in presenting an archaeology of architectural modernity, of fictionalizing ancient monuments, using an approach which is reminiscent of Foucault.

We know that the philosopher produces horizontal cuts in different discursive events, that he explores the conditions in which local knowledge emerged with the objects it composed. In short, he builds an episteme of a general knowledge at a given time. The intelligibility of this entire approach is based on the fact that it always considers this episteme from the possibility that it might disappear, like the idea of man who “disappears like a face of sand at the edge of the sea”. It is exactly along these lines that the artist here becomes an archaeologist.

As the spectator browses through the Plan B, it suddenly occurs to him that it is perhaps an alternative to the plan A of a museum destined to history. By placing these “fictional” remains of a failed modernity next to real fragments taken from the city of Lattès, the artist is just as much questioning the objectivity of the view which informs the archaeological field: what does the science of ancient things want to see in it, what can it see? What is the share of fiction, what is the incidence of the enigma of the present in its reconstructions?

The path of plan B, works which temporarily share this place with the collection. A monument, in the simple sense of the word, materializes the insistence of a past in memory. This means that tomb is the princeps example of the monument. In the museum, the artist has produced and laid out a strange funerary monument in the memory of the Charter of Athens, a charter resulting from the fourth international congress of modern architecture (CIAM) in 1933, which aimed to rationalize the urban, prepared under the aegis of Le Corbusier. This charter also gives its name to the title of the work made by the tomb.

In the large hall, there are six concrete columns at eye level topped with a model of six large cités d’urgence or temporary settlements built during the Trente Glorieuses (the Thirties

post-war boom). Two views are suggested: from the mezzanine, we have a bird’s eye view of the settlements, like microcosms reflecting each other. On floor level, the solid, bare columns are capped with tiny urban architectures that become part of them. Once again, there is disproportionality. These concrete columns can be found absolutely everywhere today: motorway bridges, public buildings, stations and airports, private buildings, shopping centres. The element of architectural modernity which has made its mark in our landscapes, the concrete support, is here used as a stele for models of modernity which are considered to have failed to produce liveable lives. Cités d’urgence or temporary settlements which despite being judged negatively still continue to flourish.

Too large, standardized, anonymous, cold: the judgements made are overwhelming. Denant stays far removed from this conviction. As an artist, he has adopted Adorno’s motto, “Only by abstaining all judgement, does art judge”, Nur durch Enthaltung vom Urteil urteilt Kunst. Miniaturised, assembled together, these fragment-cities materialize the image of a strange alliance, like the Greek cities in the past were allied to the Delian League. A precarious alliance, revealing a different memory.

Since, no matter how terrible the accommodation is, the modern ZUP or urban priority zone, has created streets in windows from which not only suffering and crime have been reflected like from no other place, but also the morning and evening sun, artificial lights in all their sad greatness, and the children of the city have always extracted substances from the stairwell and the tarmac that are as indestructible as those the small child extracted from the middle class apartment or shops. In this respect, it is no doubt significant that Denant, who “considers the reality of architecture through his own body”, spent his entire childhood in a ZUP, at Ile de Thau drowned in Mediterranean sun with a view looking out over a salt water lagoon.

By short-circuiting the exteriority of a very consensual judgement, the artist pays tribute to the perception and universal force of urban poverty, to the multiple possibilities that children who grow up there express. Furthermore, the ensemble of his artistic work, notably in his choice of materials, converges with this poverty which is already conditioning our existence, displays its artistic resources, states what is irreducible.

In the lower room, there is a work made from wooden casing and taken from a series Foundations. Here, the engraving represents a thick undergrowth with a winding path and rustling vegetation. A scene in tune with the patient, solitary labour, which sinks into the picture. However, the brand name of the plywood producer is visible and it regularly punctuates the entire surface with a visual rhythm, quite indifferent to the image.

Two markings on one single surface which is both film and stratum, two heterogeneous procedures: one, manual, carves out the image, the other, commercial, reproduces and prints the logo. The bodily removal brings back the wood’s memory in a reproducible material, the rhythmic rain of the logo brings out the reification which structures “the image of nature”, or each and any image. Denant operates with such composites, using their derivations, staging, layout. Crossing through successive mirrors of signs, perceptions, matter, he blurs the processes from the start, bringing chaos to the regular functions.

The tour continues upstairs. On the mezzanine of the large hall, there is a base on the floor. A layer of striped, rigid foam is placed on it, on which we can decipher the figure of a plan. Pieces break away in simple geometric shapes, producing potentially infinite fragments of abstraction. In a rather joyful way, the material’s volatility, the indifference of the segments relative to the drawing suggest the dilapidation of memory, coming from an incessant dispersion of indistinct fragments, insignificant traces. In an archaeological museum, a place of conservation, the “white” piece pays tribute to the power of forgetting, the source of all mnemonic processes.

Alongside a window, bathed in daylight, there is a work entitled Anarchitecture, an explicit tribute to Gordon Matta-Clark. Gypsum board carved with a negative image, white on a grey background, of apartment blocks. In the foreground, the impacts of a hammer removing the image have left a rough, irregular surface. Engraving or sculpture, image or volume? The lateral low-angled light accentuates further this difference. Here, the illuminated whiteness of this block of high-rise flats, the principle of which means they could have been built anywhere, acts as a link. It projects the material quality of the exterior site to the building’s interior.

Tour over. The program of modernity is reflected in its liquidation. The world based on the memory of an archaeological dig is reflected in the fictitious nature

of a disappeared modernity. The original assumption is inverted. Not only plan B exists, but it exists because in reality there never was a plan A. A period in time is never anything else than a construction site, whether it is being built or rebuilt. In the effort for historic cohesion, in the artifice of the works, incompleteness exists not only in the gaps, but it exists in all points, in each point, the impossibility of the final state.

“THE SEA, THE SEA,  
FOR EVER STARTING OVER!”

The sea, the sun, the arid and dry quality of the Mediterranean: this geographical area informs the artist’s work, including its political dimension. Near Perpignan, there is the camp in Rivesaltes. It was first built as a military camp, and was then used as a detention camp for Spanish, Jews, gypsies. Known as the “Drancy of the free zone”, controlled by the civil regime of Vichy, this camp was for many of its detainees one of the fateful stations at a fateful, murdering destination. About twenty different nationalities lived there side by side: men, women, children. A lot later, it was a temporary accommodation camp to the “barkis”. Today it is no longer occupied and one of its small islands has become a historical monument.

Denant collected rubble there, pieces of bricks, building blocks, and used them as material to produce pots. “Badly made”, lopsided pots, they are rough clusters, joining together by thick cement channels, pieces of bricks with broken, irregular edges. The shapes and sizes of the pots differ depending on the aspect of the pieces used. Some are rounded, others slimmer. Clumsy, improvised objects, which are fake “terracotta”, and can remind us either of flower pots or urns: they carry a memory of the disaster but without necessarily imposing this memory.

In the ancient Mediterranean garden at Balaruc, the artist has placed 23 – the number of countries bordering the Mediterranean Sea – in an amphitheatre bathed in heat and light, within the vegetation of the garden. Their layout at the heart of this sunny void forms a constellation: “terracotta” placed directly on the earth, their assembly reminding us of the sky. Elsewhere, at de Villepoix’s gallery, he exhibits three large pots: in one is growing

an ordinary fern, *Yabaca*, that can be found in all apartments. In this context, they are not linked to a specific memory. Nevertheless, their slightly “ramshackle” look, their insistent presence contrasts with the suppressed smoothness of mass produced flower pots. It indicates that “there is something rotten in the kingdom of Denmark”.

In 2014, at the FLAC Hors les Murs, the artist produced a work outside, a strange reflective pool placed directly on the ground, next to the central aisle of the garden of the Tuileries: *Mare Nostrum*. Cut from a mirror, it has the lines of the Mediterranean Sea, presented as if it were a continent itself. Little by little, we can make out the familiar silhouette of Italy’s boot, followed by the Peloponnese: the Mediterranean, the calm, interior sea, the place of ancient empires which have since disappeared, of exchanges, of wars and conflicts.

The countries leave the frame, are diluted in the vegetation. In the heart of a clearly marked out place, an urban garden, a space for contemplation is created: a liquefied meeting of infinities that unites the sky and the earth. The walker’s gaze is hypnotized by a horizontal line which is everywhere, mixing the elements with the changing light, or changing weather conditions. Where the erectile nature of the sculpture fades away, a more archaic, almost magical stratum of the world appears, a perception ingrained into the environment. The indistinct connection of the sky and the earth physically connects with thought. We think of *Stalker* by Tarkovski. This is the dimension of his work that Denant calls existential, but it could also be qualified as metaphysical.

Again in 2014, the artist produced a public commission by the town of Sète, *La Traversée* (*The Crossing*). Here again, there is a cut from a mirror with the outline of the sea, the cartography of the Mediterranean shores, but this time placed vertically. It is placed on German bunker which was abandoned in Sète during the Second World War, on a seaside road. Piercing the blind bunker with the hole of a displaced infinite horizon, the sea is reflected in the mirror, as are the passers-by. With our back to the sea, we see ourselves as facing the sea.

That is the map of a de-territorialized, cosmopolitical sea, which cannot be attributed to any one people, a space of shared geography. In his cropped image, separated from land, the Mediterranean Sea, a sunny, calm, blue mass, makes a sign towards a space of circulation for men beyond borders. There is a shimmering spark of utopia here, the excess of what is real that is freed by Denant’s art: “Some people convey things by making them intangible and by conserving them; others convey situations by making them manageable and by eliminating them. Those include destructive characters. In the eyes of the destructive character, nothing can last. As he sees paths everywhere, he has to clear them everywhere. No one moment can predict the next one. He demolishes what exists, not for the love of the rubble, but for the love of the path that makes its way through it.

Antonia Birnbaum  
Prabecq, July 2016

# MAPPEMONDE



- 34 **Vue de chantier** *Construction site view, 2015.*
- 36-37, 40-41 **Mappemonde, 2009, impact de marteau sur mur** *impact of hammer on wall, 6x4 m.*  
Exposition *Exhibition* «Opération tonnerre», Centre d'art Mains d'œuvres,  
Saint-Ouen-sur-Seine.
- 38-39 **Mappemonde, 2007, impact de marteau sur mur** *impact of hammer on wall, 3x2 m.*  
Exposition *Exhibition* «Imprévu au jardin», Saint-Gervais-sur-Mare.
- 42-43 **Mappemonde, 2014, impact de marteau sur mur** *impact of hammer on wall, 7x5 m.* Exposition  
*Exhibition* «Art in situ», musée de l'Homme, Paris.
- 44 **Mappemonde, 2005, impact de marteau sur mur** *impact of hammer on wall, 1x1 m.*  
Macao, Chine.













# « TOUT CORPS D'ÉTAT »

CENTRE D'ART LE PORTIQUE,  
LE HAVRE

- 46 **Vue de chantier** *Construction site view, 2015.*
- 48 **Vue d'atelier** *Studio view, 2012, In progress 02. Vue d'atelier* *Studio view, 2012, in progress 03. Vue d'atelier* *Studio view, 2013, In progress 05. Vue du montage de l'exposition* *View of the installation of the exhibition. « Tout corps d'état », Le Havre, 2013.*
- 49 **In progress 04, détail** *detail, 2013, Placoplatre, enduit, polystyrène extrudé, peinture acrylique, aérosol fluorescent, scotch, grattage* *Gypsum board, rendering, extruded polystyrene, acrylic paint, fluorescent aerosol spray, tape, scraping. 3,6x2,5m.*
- 50-51 **In progress 04, 05, 03, 2013, Placoplatre, rail, enduit, polystyrène extrudé, peinture acrylique, aérosol fluorescent, scotch, impact de marteau, grattage** *Gypsum board, rail, rendering, extruded polystyrene, acrylic paint, fluorescent aerosol spray, tape, impact of the hammer, scraping.*
- 52-53 **In progress 04, 05, 03.**
- 54-55 **In progress 02, 3,6x2,5m. Collection particulière** *Private collection.*
- 56 **In progress 03, détail** *detail, 3,6x2,5m.*













# LA TRAVERSÉE

COMMANDE PUBLIQUE,  
VILLE DE SÈTE

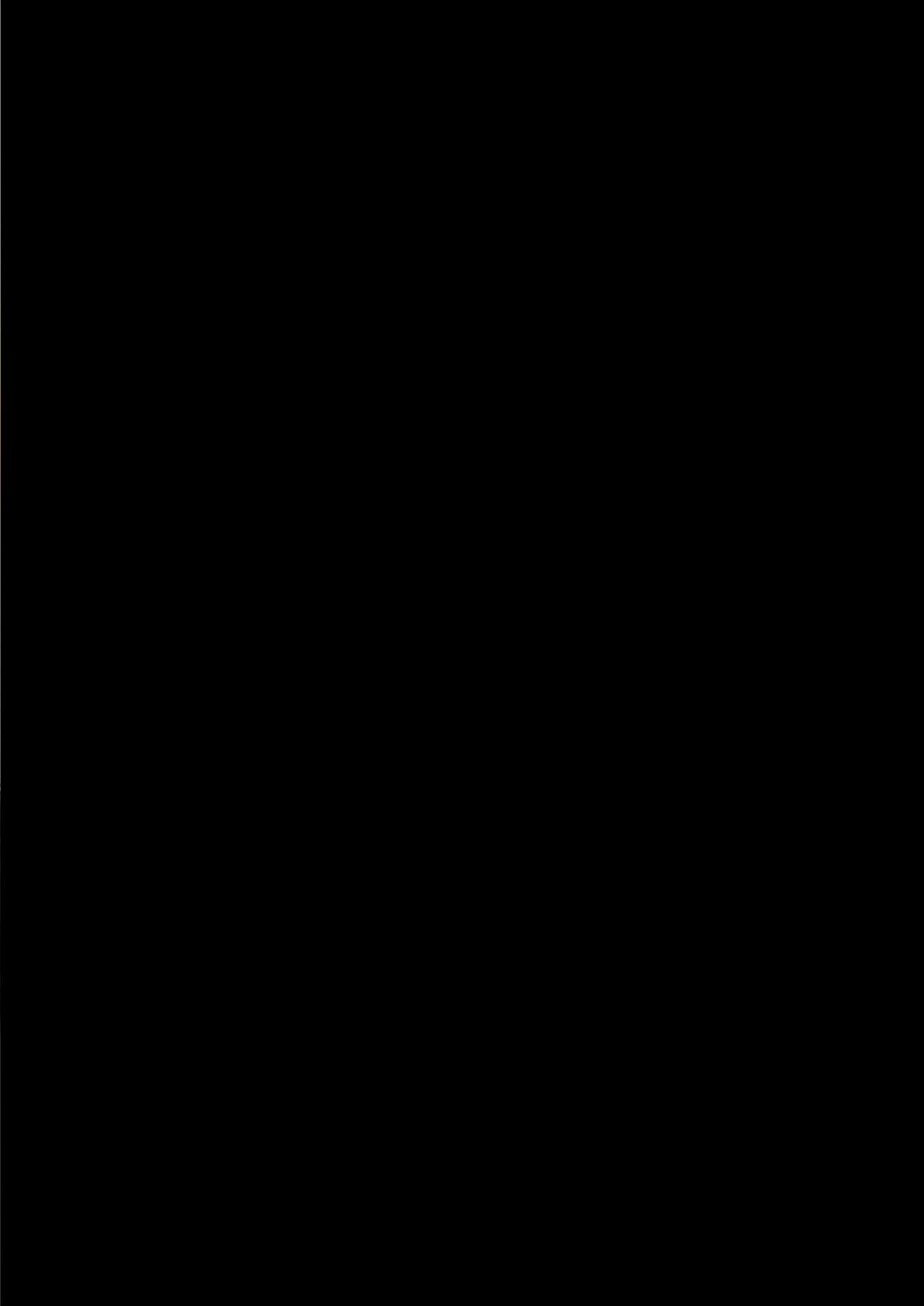
- 58 **Vue de chantier** *Construction site view, 2015.*
- 60 **Vues du décaissage du bunker** *View of the clearing of the bunker, 2014.*  
**Vues d'installation de l'œuvre** *Views of the installation of the work, 2014.*
- 61 **La Traversée, 2014, découpe numérique d'inox poli miroir, bunker allemand, mer Méditerranée** *Digital cut of polished stainless steel mirror, German bunker, Mediterranean Sea, 7x3,25m. Commande publique* *Public order, Ville de Sète.*
- 62-68 **Vue panoramique** *Panoramic view.*













## « DU TEMPS À L'OUVRAGE »

LE PRINTEMPS DE SEPTEMBRE, LE FESTIVAL,  
ARTIST RUN SPACE, LIEU-COMMUN, TOULOUSE

- 70 **Vue de chantier** *Construction site view, 2015.*
- 73-75 **Réminiscence, détails d'installation** *details of the installation, 2014, bordure de chantier, terre, débris, végétation* *Construction site border, earth, rubble, vegetation, 12x10 m.*  
**Réminiscence** a été réalisée avec le soutien de la société Sporting Promotion, et le partenariat d'À tout sens *Réminiscence was created with the support of the company Sporting Promotion, and the partnership of À tout sens.*
- 76 **Vue de l'installation** *View of the installation* **Second œuvre. In progress 07**, Placoplatre, rail, enduit, polystyrène extrudé, peinture acrylique, aérosol fluorescent, scotch, impact de marteau, grattage *Gypsum board, rail, rendering, extruded polystyrene, acrylic paint, fluorescent aerosol spray, tape, impact of the hammer, scraping, 3,6x2,5m. Fondation «XL», 2014.*  
**Fondation «XL», 2014, gravure sur contreplaqué filmé** *engraving on film faced plywood, 5x2,5m. Collection particulière. In progress 06, Placoplatre, rail, enduit, polystyrène extrudé, peinture acrylique, aérosol fluorescent, scotch, impact de marteau, grattage *Gypsum board, rail, rendering, extruded polystyrene, acrylic paint, fluorescent aerosol spray, tape, impact of the hammer, scraping, 3,6x2,5m. In progress 03, Placoplatre, rail, enduit, polystyrène extrudé, peinture acrylique, aérosol fluorescent, scotch, impact de marteau, grattage *Gypsum board, rail, rendering, extruded polystyrene, acrylic paint, fluorescent aerosol spray, tape, impact of the hammer, scraping, 3,6x2,5m.***
- 77 **In progress 06, In progress 03, In progress 04**, Placoplatre, rail, enduit, polystyrène extrudé, peinture acrylique, aérosol fluorescent, scotch, impact de marteau, grattage *Gypsum board, rail, rendering, extruded polystyrene, acrylic paint, fluorescent aerosol spray, tape, impact of the hammer, scraping, 3,6x2,5m chaque each.*  
**In progress 04 et peinture murale** *and wall painting.*
- 78 **Peinture murale** *Wall painting.*
- 79 **Cartographie de processus, détail de l'installation** *detail of the installation, 2014, découpe de cloisons en Placoplatre* *cut of gypsum board partitions.*
- 80-81 **Cartographie de processus, vue de l'exposition** *view of the exhibition «Du temps à l'ouvrage», découpe de cloisons en Placoplatre, assemblage. Échelle 1.* *Cut of gypsum board partitions, assemblage. Scale 1.*
- 82-85 **Cartographie de processus, détails de l'installation** *details of the installation, 2014.*
- 86-88 **Cartographie de processus, détails** *details, 2014. Échelle 1* *Scale 1.*



Vues de la réalisation de l'œuvre *Views of the production of **Réminiscence** par l'entreprise by the company Sporting Promotion, Artist run space, Lieu-Commun, Toulouse.*

Vue de la réalisation de l'œuvre *Views of the production of **Cartographie des processus**, Artist run space, Lieu-Commun, Toulouse.*







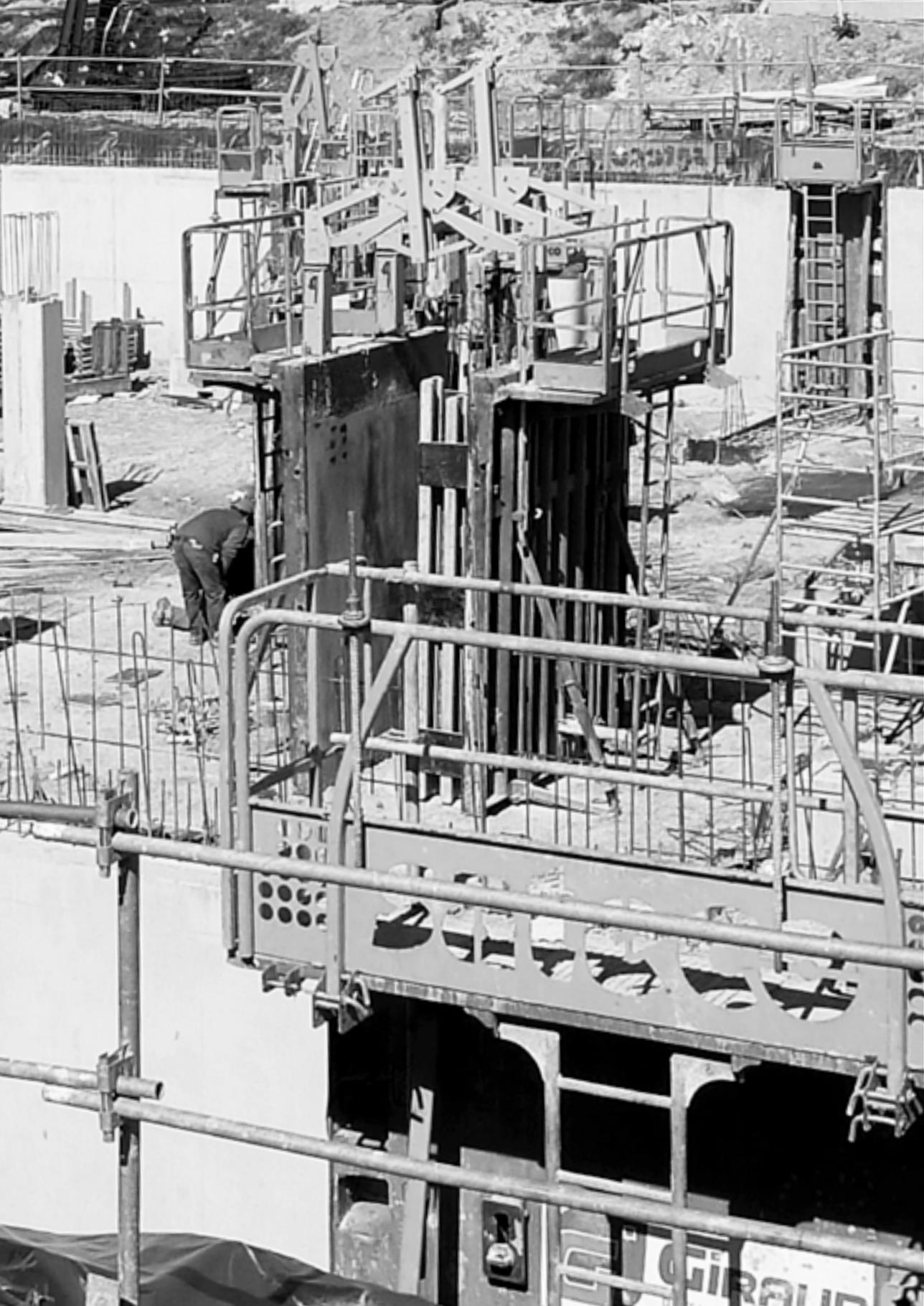












# MARE NOSTRUM

JARDIN DES TUILÉRIES,  
FIAC 2014

- 90 **Vue de chantier** *Construction site view, 2015.*
- 93 **Mare nostrum, détail** *detail, 2014.*
- 94-95 **Mare nostrum, 2014, découpe numérique d'inox poli miroir, jardin des Tuileries, ciel** *cut of polished stainless steel mirror, Jardin des Tuileries, sky, 4,3x2 m. Éd. 2/3 (+1 ap).*  
**Collection Fondation Villa Datris et collection particulière** *and private collection.*
- 96-97 **Jules, 3 décembre** *December 2014.*
- 98-100 **Mare nostrum, 2014.**













## « BORDERS »

GALERIE ANNE DE VILLEPOIX,  
PARIS

- 102 **Vue de chantier** *Construction site view, 2014.*
- 105 **Divan, 2015, paravent, LC4 Chaise longue, découpe numérique sur médium satiné blanc, assemblage** *Screen, LC4 Chaise Longue, digital cut on glossy white medium, assemblage, chaise longue 75x170x61cm, paravent screen 3x(122x244 cm). Éd. 1/3 (+1 ap). Collection Ikone, Genève.*
- 106 **Vue de la vitrine extérieure de l'exposition** *View from the exterior window of the exhibition «Borders», galerie Anne de Villepoix, Paris, 2015. Collection Ikone, Genève.*  
**Vue salle 1 et 2 de l'exposition** *View of rooms 1 and 2 of the exhibition « Borders », galerie Anne de Villepoix, Paris, 2015. Collection Ikone, Genève.*
- 107-109 **Vues salle 1 de l'exposition** *Views of room 1 of the exhibition «Borders», galerie Anne de Villepoix, Paris, 2015. Collection IKone, Genève.*
- 110-111 **Module XL, 2015, détail d'installation** *detail of the installation, exposition exhibition «Borders», galerie Anne de Villepoix, Paris, 2015, impression sur plâtre moulé print on moulded plaster, 65x50cm. Collection Ikone, Genève.*
- 112 **Modules XL, 2015, impression sur plâtre moulé** *print on moulded plaster, 65x50cm chaque each. Collection Ikone, Genève.*
- 113 **Modules, 2015, impression sur plâtre moulé** *print on moulded plaster, 15x25cm chaque each. Collection Ikone, Genève.*
- 114 **Modules XL, 2015, impression sur plâtre moulé** *print on moulded plaster, 65x50cm chaque each. Vue d'exposition, salle 1 Exhibition view, room 1, «Borders», galerie Anne de Villepoix, Paris, 2015. Collection Ikone, Genève.*

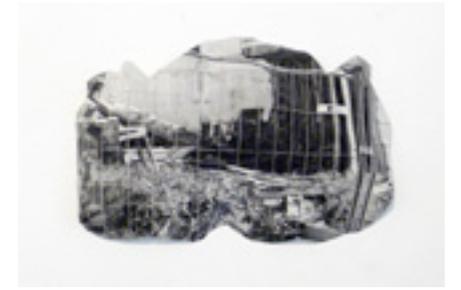
- 115 **Mappemonde**, 2015, impact de marteau sur Placomur *impact of hammer on Placomur*, 3,6x2,6m. Collection Ikone, Genève. **Modules**, 2015, impression sur plâtre moulé *print on moulded plaster*, 65x50 cm. Collection Ikone, Genève. Exposition, salle 2 *Exhibition, room 2*, «Borders», galerie Anne de Villepoix, Paris, 2015.
- 116-117 **Mappemonde**, 2015.
- 118-119 **Modules**, 2015, impression sur plâtre moulé *print on moulded plaster*, 65x50 cm chaque *each*. **Sainte Bernadette**, 2015, peinture acrylique sur Placoplatre, enduit, rail *acrylic paint on gypsum board, rendering, rail*, 3,6x2,5m. Collection Ikone, Genève. Exposition, salles 2 et 3 *Exhibition, rooms 2 and 3*, «Borders», galerie Anne de Villepoix, Paris, 2015.
- 120, 126 **Sainte Bernadette**, 2015, peinture acrylique sur Placoplatre, enduit, rail *acrylic paint on gypsum board, rendering, rail*, 3,6x2,5m. **Pots Joffre**, 2015, assemblage de débris du camp de Rivesaltes, béton *assemblage of rubble from the Rivesaltes camp, concrete*, 35x60cm chaque *each*. **Plan voisin**, 2015, tapis laine tufté d'Aubusson, Atelier Pinton *wool rug, Aubusson tufted, Atelier Pinton*. Éd. 1/3 (+1 AP), 296x180cm. **Fondation «S»**, 2015, gravure sur contreplaqué filmé *engraving on film faced plywood*. Collection Ikone, Genève. Exposition, salle 3 *Exhibition, room 3*, «Borders», galerie Anne de Villepoix, Paris, 2015.
- 122-123 **Sainte Bernadette**, négatif chrome *Chrome negative*.
- 125 **Plan voisin**, 2015, détail *detail*. Collection Ikone, Genève.
- 126-127 **Plan voisin**, 2015. **Fondation «S»**. **Fondation «XL»**. **Pots Joffre**, 2015. Collection Ikone, Genève. Exposition, salle 3 *Exhibition, room 3*, «Borders», galerie Anne de Villepoix, Paris, 2015. **Pots Joffre**, 2015. Collection Ikone, Genève. **Plan voisin**, 2015. Collection Ikone, Genève. Exposition, salle 3 *Exhibition, room 3*, «Borders», galerie Anne de Villepoix, Paris, 2015.
- 128-129 **Sainte Bernadette**, 2015, peinture acrylique sur Placoplatre, enduit, rail *acrylic paint on gypsum board, rendering, rail*, 3,6x2,5m. **Plan voisin**, 2015. **Pots Joffre**, 2015. Collection Ikone, Genève. Exposition, salle 3 *Exhibition, room 3*, «Borders», galerie Anne de Villepoix, Paris, 2015.
- 130-131 **Plan voisin**, 2015. **Fondation «XL»**, 2015. **Fondation «3S»**, 2015, gravure sur contreplaqué filmé *engraving on film faced plywood*, 125x250 cm. Collection Ikone, Genève. Exposition, salle 3 *Exhibition, room 3*, «Borders», galerie Anne de Villepoix, Paris, 2015.
- 132 **Chaise et panneau wassily**, 2015, découpe numérique sur médium satiné blanc, assemblage *digital cut on glossy white medium, assemblage*, chaise *chair* 78x69x73cm, panneau *board* 122x244 cm. Éd 1/3 (+1 AP). Collection IKone, Genève. Vue de la vitrine extérieure, exposition *View from the exterior window*, exhibition «Borders», galerie Anne de Villepoix, Paris, 2015.











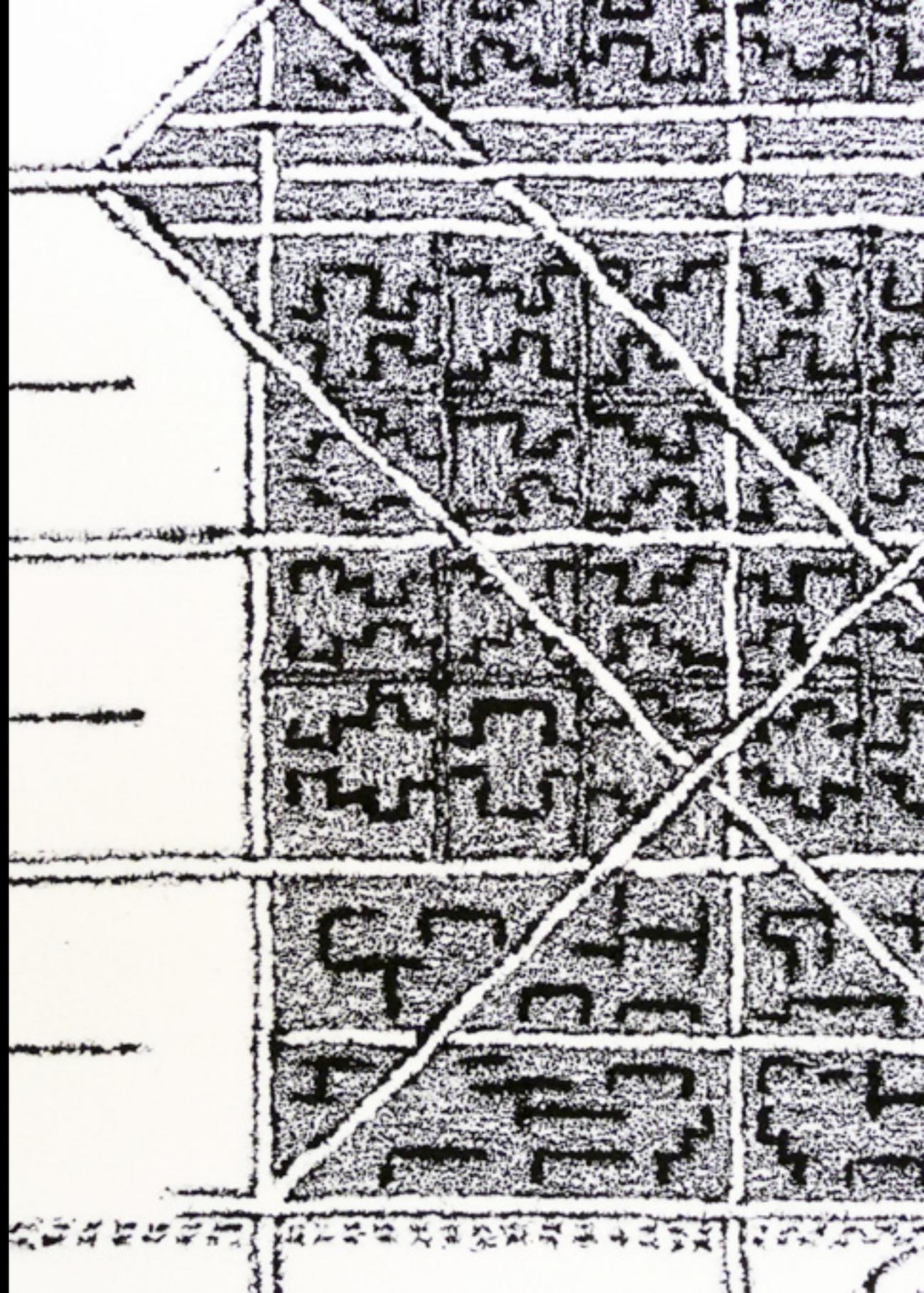


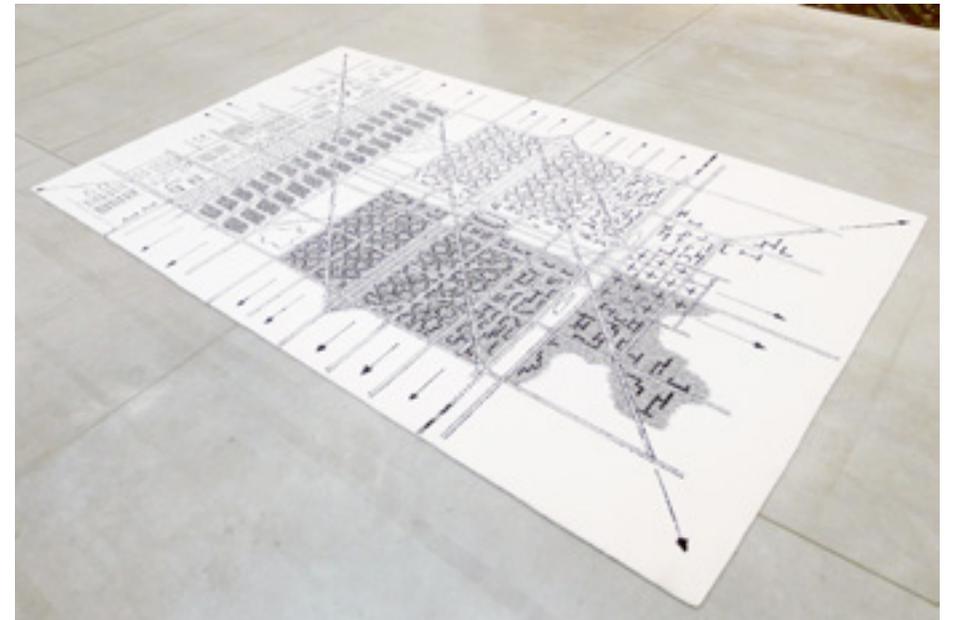






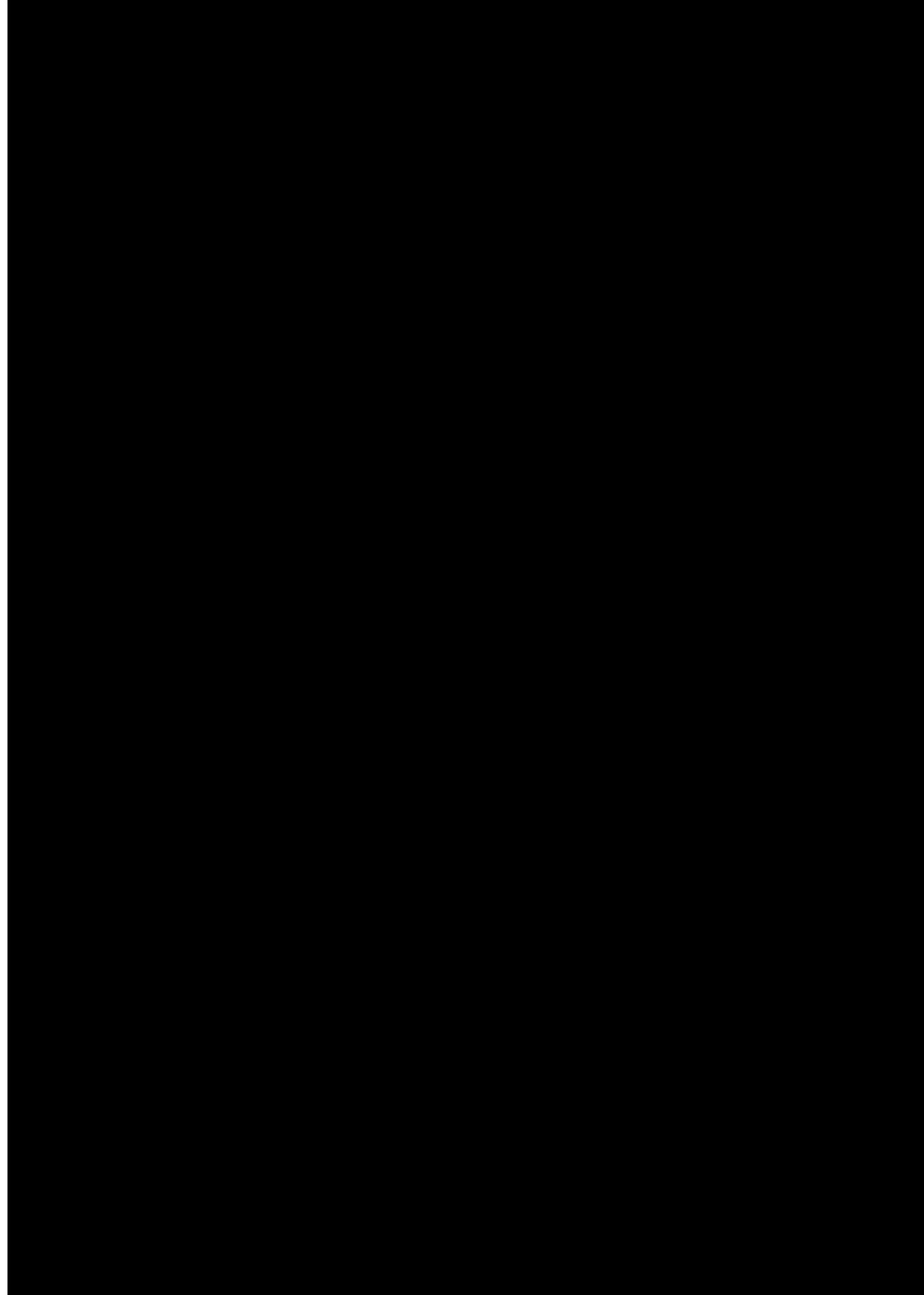














## « ANTICIPANT LA POUSSIÈRE »

LA V.R.A.C.,  
MILLAU

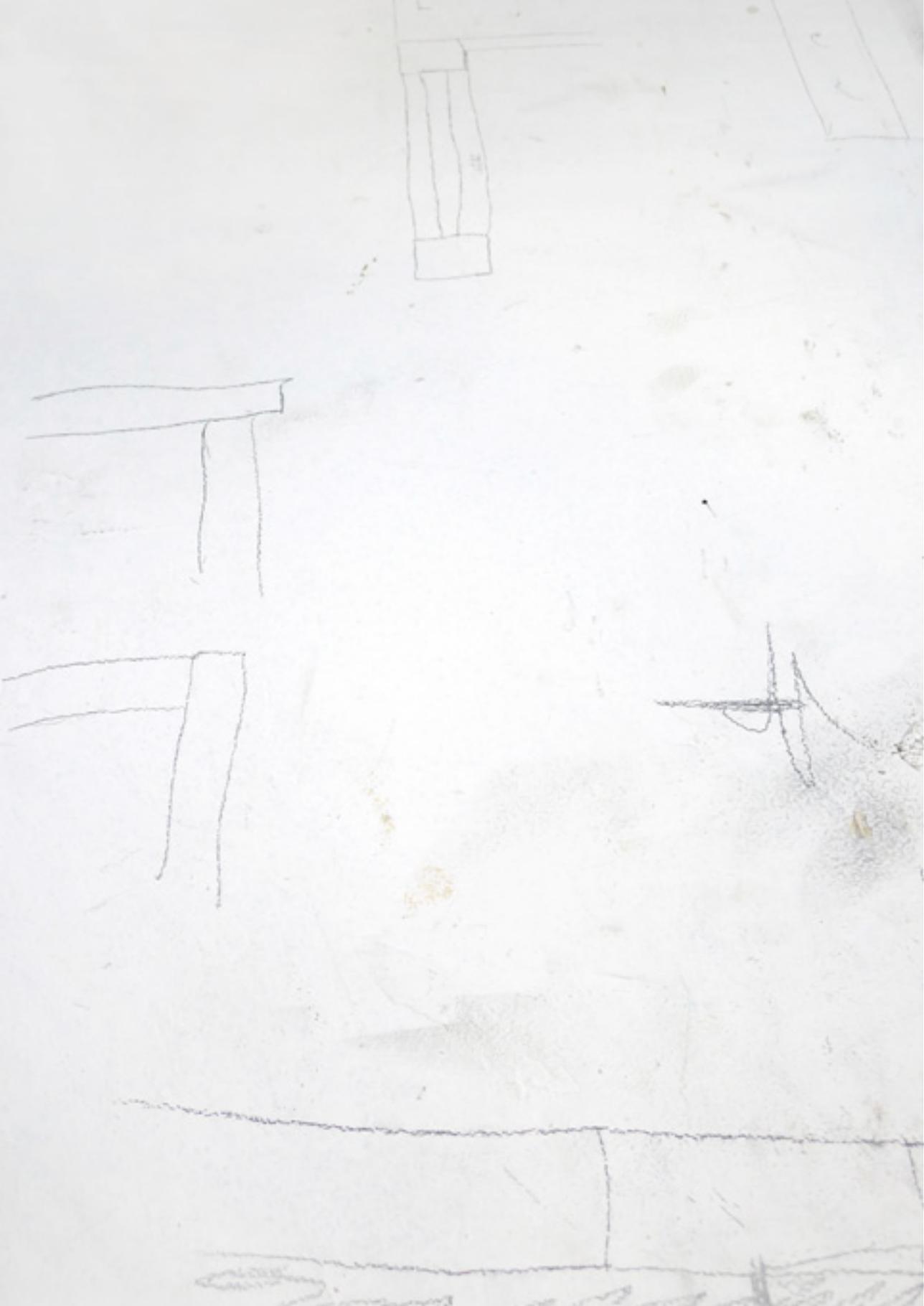
- 134 **Vue de chantier** *Construction site view, 2014.*
- 136 **Vue de la réalisation de l'œuvre** *View of the creation of the work.*
- 137, 142 **Anticipant la poussière, 2015, découpe des cloisons en Placoplatre, assemblage.** *Échelle 1*  
*cut of gypsum board partition, assemblage. Scale 1.*
- 138-139 **Anticipant la poussière, 2015, détails de l'installation** *installation details.*
- 140-141 **L'envers du décors, la régie, le bureau**  
*Behind the scenes, the management, the office.*
- 143, 144 **Anticipant la poussière, 2015, traces de dessins techniques sur mur**  
*Traces of technical drawings on wall.*













## « PLAN B »

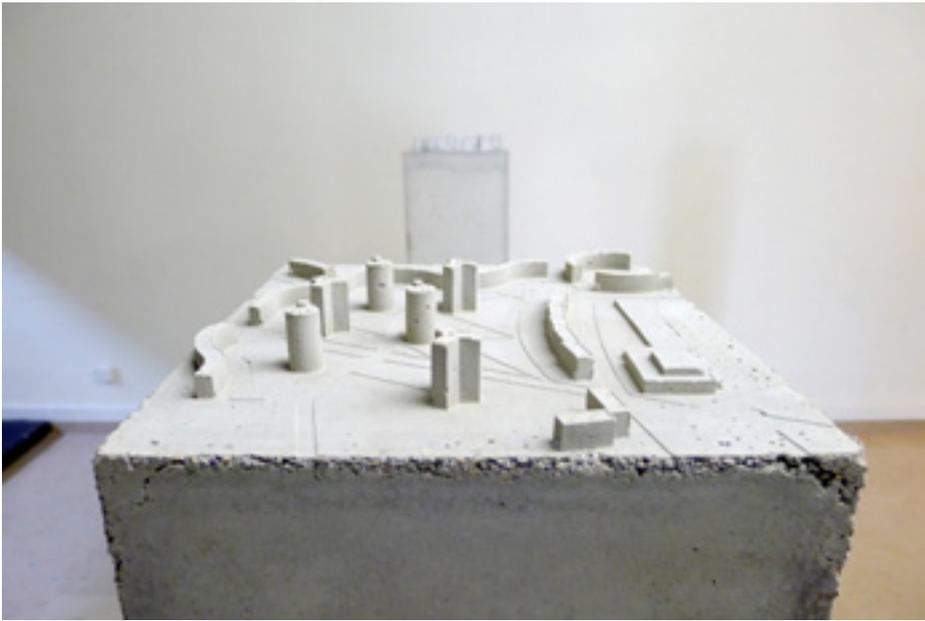
MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE HENRI-PRADES,  
ESPACE LATTARRA, LATTES

- 146 **Vue de chantier** *Construction site view, 2014.*
- 148 **Moulage silicone pour sculpture béton, atelier CHD Art Production** *Silicon moulding for concrete sculpture, CHD Art Production workshop.* **Coffrage et tirage des colonnes en bétons, vue d'atelier CHD Art Production** *Casing and hauling of the concrete columns, view by CHD Art Production workshop.* **Vue de la réalisation de** *View of the creation of Mobile néon.*
- 149 **Charte d'Athènes, 2016, 6 poutres béton** *6 concrete beams, 25x25x155cm.* **Mobile néon, 2016, assemblage de néons, câble électrique** *assemblage of neon lights, electric cable, 4x6m. Éd 1/3 (+1 AP).* Production site archéologique Lattara – Musée Henri-Prades.
- 150-151 **Charte d'Athènes, 2016. Fondation «XL», 2016. Plan B, 2016. Anarchitecture, 2016.** **Vue d'ensemble du musée Henri-Prades** *General view of the Musée Henri-Prades.* Production site archéologique Lattara – Musée Henri-Prades.
- 152-153 **Charte d'Athènes, détail de l'installation** *installation detail, cité Les Minguettes, Vénissieux.* Production site archéologique Lattara – Musée Henri-Prades.
- 154 **Charte d'Athènes, détail de l'installation** *installation detail, Cité de La Rouvière, Marseille.* Production site archéologique Lattara – Musée Henri-Prades.
- 155 **Charte d'Athènes, détail de l'installation** *installation detail, cité de L'abreuvoir, Bobigny.* Production site archéologique Lattara – Musée Henri-Prades.
- 156 **Fondation «XL», 2016.** Production site archéologique Lattara – Musée Henri-Prades.
- 157-159 **Fondation «XL», 2016, détails** *details.* Production site archéologique Lattara – Musée Henri-Prades.
- 160 **Plan B, 2016, découpe numérique sur polystyrène éclaté sur socle** *digital cut on polystyrene exploded on socle, Mobile néon, 2,5x2,5m.* Production site archéologique Lattara – Musée Henri-Prades.
- 161 **Plan B, 2016, détail** *detail.*
- 162-163 **Anarchitecture, 2016, impact de marteau sur Placomur, écorchage** *impact of hammer on Placomur, skinning, 3,6x2,5m.* Production site archéologique Lattara – Musée Henri-Prades.
- 164 **Vue des ruines de bâtisse étrusque** *View of the ruins of an Etruscan building.*



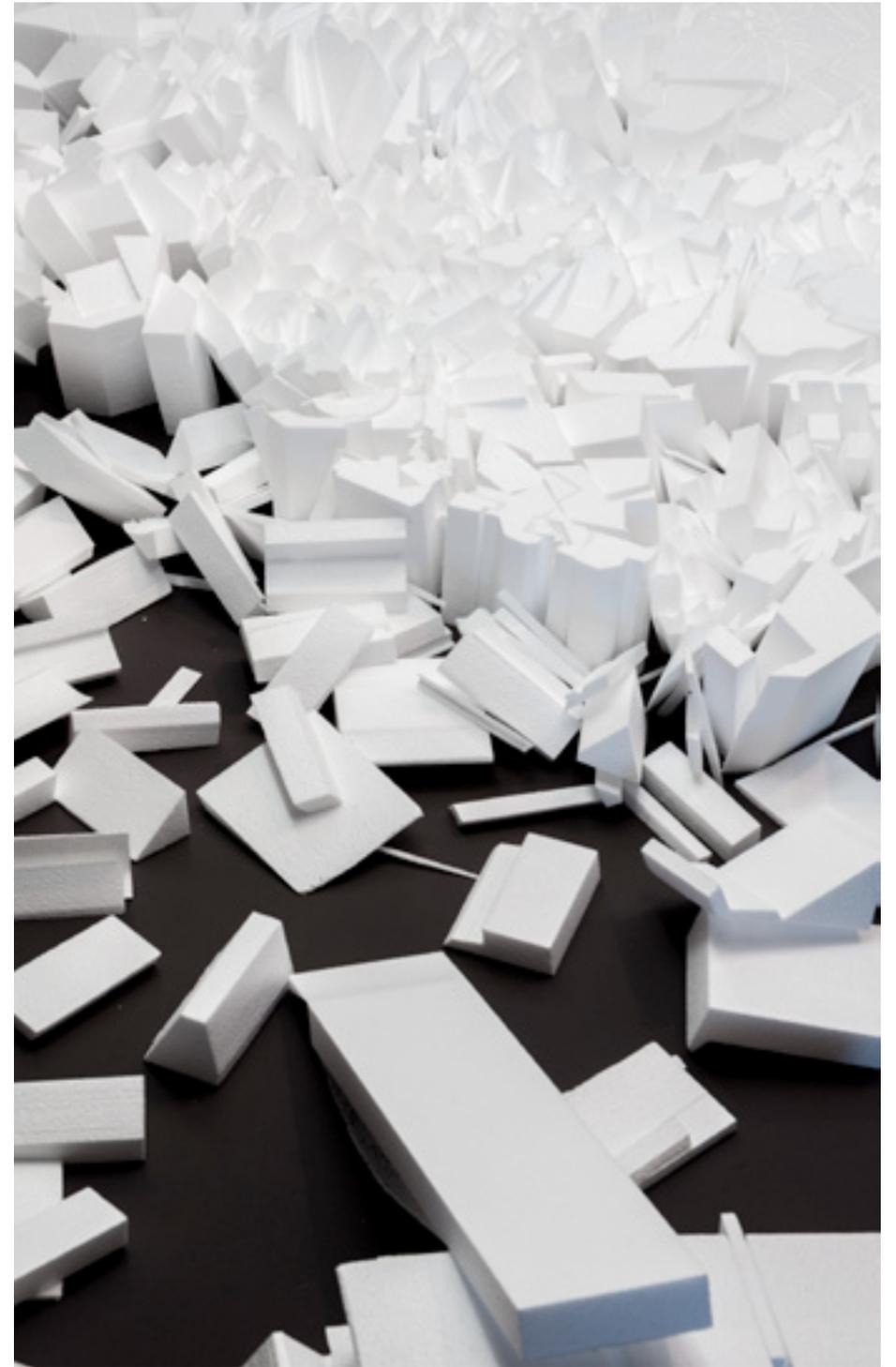


















# CONSTELLATION

## JARDIN ANTIQUE MÉDITERRANÉEN, BALARUC

- 166 **Vue de chantier** *Construction site view, 2015.*
- 168 **Vues de la réalisation des pots de** *Views of the creation of the pots of Constellation.*
- 169 **Constellation, 2016, assemblage de débris des baraquements du camp de Rivesaltes, béton, dimensions variables** *assemblage of rubble from the barracks of the Rivesaltes camp, concrete, variable dimensions.*
- 170-171 **Constellation, 2016, vue d'ensemble** *general view, 23 pots.*
- 172-175 **Constellation, 2016, détails** *details.*
- 176 **Constellation, 2016, assemblage de débris des baraquements du camp de Rivesaltes, béton, végétation méditerranéenne, dimensions variables** *assemblage of rubble from the Barracks of the Rivesaltes camp, concrete, Mediterranean vegetation, variable dimensions. Vue d'atelier* *Studio view.*











Jean Denant vit et travaille à Sète.

*Jean Denant lives and works in Sète.*

Représenté par la galerie Anne de Villepoix, Paris.

*Represented by gallery Anne de Villepoix, Paris.*

Représenté par la galerie Rocio Santa Cruz, Barcelone.

*Represented by gallery Rocio Santa Cruz, Barcelone.*

EXPOSITIONS PERSONNELLES  
SOLO SHOWS

**2016** — «Plan B», site archéologique Lattara, musée Henri-Prades, Lattes, Montpellier agglomération, France. — «Rives», Drac LR/MP, Montpellier, France.

**2015** — «Borders», galerie Anne de Villepoix, Paris, France. — «Anticipant la poussière», La V.R.A.C., Millau, France.

**2014** — «Du temps à l'ouvrage», Lieu-Commun, Artist Run Space, Le Printemps de Septembre, Toulouse, France. — «Entre-Temps», Le Vallon du Villaret, Lozère, France. — «4A4», musée Paul-Valéry, Sète, France.

**2013** — «Tout corps d'état», Centre d'art contemporain Le Portique, Le Havre, France. — «DRAFT», Project Room, galerie Anne de Villepoix, Paris, France.

**2011** — «Manu tension», Chez Robert, France.

**2009** — «Archéologie ouvrière», Able Gallery, Berlin, Allemagne. — «Les vitrines expérimentales», Musée régional d'art contemporain, Sérignan, France.

EXPOSITIONS COLLECTIVES  
GROUP SHOWS

**2016** — «French Touch», Art Space Boan 1942, Séoul, Corée du sud. — «Run Run Run», Villa Arson, Nice, France. — «L'Épreuve du terrain», galerie Neuf, Nancy, France. — «Who Cares», galerie Anne de Villepoix, Paris, France. — *Sculpture en partage*, Fondation Villa Datris, Isle-sur-la-Sorgue, France.

**2015** — «Confluence/France», Centre d'art Serasota, Floride, États-Unis. — «In Situ», prieuré de Serrabona, France. — «ArchiSculpture», Fondation Villa Datris, Isle-sur-la-Sorgue, France. — «Chez Robert», Frac Franche-Comté, France. — «Post-it», Espace d'art contemporain Le Portique, Le Havre, France.

**2014** — Fiac, Grand-Palais et Hors les Murs, Paris, France. — «Sculpture du Sud», Fondation Villa Datris, Isle-sur-la-Sorgue, France. — «In situ», musée de l'Homme, Paris, France.

**2013** — «Un nouveau départ en quelque sorte», La Station, Nice, France. — «Un Patrimoine renouvelé», Palais de la Bourse, Marseille, France.

**2012** — «Matières grises», Min, Toulouse, France. — «Athématique», Espace brochage express, Paris, France. — «Esto no una historia», Musée d'art contemporain de Maracay, Venezuela.

**2011** — «Art for life Art for a Living», Le LAB'BEL, Barcelone, Espagne.

**2010** — «Relatives», Villa Camelline, Nice, France. — «Pièces uniques, Qui vive?», Moscow International Biennale for Young Art, Moscow, Russie.

**2009** — Jeune Création, salon d'Art contemporain, 104, Paris, France. — «Opération Tonnerre», Mains d'Œuvres, Paris, France.

WORKSHOP, CONFÉRENCES  
WORKSHOP, CONFERENCES

**2016** — Conférence lycée français d'Abou Dhabi, Émirats arabes unis.

**2015** — Workshop «Le Bitume et le sublime», école des Beaux-Arts de Sète.

**2014** — Workshop «Art et espace public», école d'Architecture de Casablanca, Maroc.

**2013** — Conférence, avec Lea Bismuth, «De la peinture à l'architecture, du geste ouvrier au discours artistique», centre d'art Le Portique, Le Havre.

**2012** — Workshop «Le mur», Centre d'art contemporain de Maracay, Venezuela.

**2010** — Workshop/conférence «Le Résidu comme potentiel architectural», ESBA, Toulouse.

**2008** — Conférence, Trinity College, Dublin.

**2007** — Workshop/conférence «Architecture Mobile», école des Beaux-Arts de Sète.

**2005** — Workshop/conférence «Shifting spaces», Macau, Chine.

PRIX  
PRIZES

**2015** — Nominé pour le prix de la fondation Schneider Talents contemporains, France.

**2012** — Lauréat du 5<sup>e</sup> concours d'Art contemporain de la CCIMP, Marseille, France. — Nominé pour le prix Mastercard Platinum, Paris, France.

**2010** — Nominé pour le prix Arte/Slick, Slick Art Fair, Paris, France. — Nominé pour le prix Glocal Rookie Of The Year, Kunstart Art Fair Prize, Bolzano, Italie.

**2005** — Lauréat du prix Jean-Claude-Reynal de la Fondation de France, France.

COMMANDES PUBLIQUES  
PUBLIC ORDERS

**2016** — Nominé pour le 1% artistique du Rectorat de Toulouse.

**2015** — Nominé pour le 1% artistique de Rivesaltes, bâtiment de Rudy Ricciotti.

**2014** — *La Traversée*, commande publique Ville de Sète.

**2011** — Nominé pour le 1% artistique du lycée Gallieni, Toulouse.

**2009** — Lauréat commande publique Conseil général de l'Hérault, Montpellier.

COLLECTIONS PUBLIQUES  
ET PRIVÉES (SÉLECTION)  
*PUBLIC AND PRIVATE  
COLLECTIONS (SELECTION)*

Frac Languedoc-Roussillon  
Fondation Villa Datri  
Fondation Carmignac  
Royaume de Belgique  
Musée Paul-Valéry  
Ville de Sète  
Collection iKone  
Fondation Liedts-Messen  
Collection CCi Marseille-Provence

REMERCIEMENTS  
DE L'ARTISTE

Ma famille

Agnès Rosse, Agnès Sajaloli, Akané Ward, Alain Cardenas Castro, Alain et Françoise Liedts Meesen, Albane Dolez, Aldo Biascamano, Alice Roux, Amélie Blanchy, Anne de Villepoix, Annick Mallardeau, Antoine Lacombe, Antonia Birnbaum, Aude Spinasse, Aurore Houles, Beatrice Boudon, Benjamin Blanc, Benoît Viguier, Catherine Dumon, Chad Keveny, CHD Art Production, Christelle Espinasse, Christian Malizard, Claire Chesnier, Claire Migraine, Céleste, Damien Aspe, Diane Dusseaux, Didier Caillants, Dorian Dogaru, Emilie Bouvard, Emily Charoud et Philippe Paris, Emmanuel Iatreille, Fabienne Gendre, François Bébing, Françoise Adamsbaum, Frédéric Périmon, Gaia Donzet, Georges Ranunkel, Gilbert Ganivenq, Gles Cilia, Guillaume Sonnet, Gwénola Ménou, Hélène Audiffren, Isabelle Grasset, Isabelle Le Normand, Jean Hervé Mirouze, Jean Louis, Jean Marc Bustamante, Jean Philippe AKA, Jennifer Douzenel, Jennifer Flay, Johan Tamer Moraël, L'Atelier Polydécoup, La Station Nice, Laura Freeth, Laure Martin, Laurent Fabre, Lea Bismuth, Leonardo Agosti, Lorraine Hussenot, Manuel Pomar, Marie Calisti, Marie Demy, Marie-Béatrice Angelé, Marika Mathieu, Martine de la Coudre, Mathieu Capela-Laborde, Mattia Listowski, Maxime l'Hermet, Maïthé Valles Bled, Marie-Caroline Allaire Matte, MDLX, Microclimax, Myriam Boisaubert, Olivier Bonicel, Pascal Grosbot, Patrick Lebret, Philippe Guilhem, Phillippe Saulle, Pierre Fisher, Rocio Santa Cruz, Romain Tichit, Rudy Ricciotti, Simone Navarro, Solène Bertrand, Stéphane Gantelet, Stéphane Got, Stéphanie Sobezyk, Sylvain Huard, Sébastien Barquet, Thiphaine Colet, Vincent Dulon.

CRÉDITS  
PHOTOGRAPHIQUES

Couverture, p.p. 2, 3-4, 6, 16-17, 22-23, 28-29, 34, 46, 48, 49, 50-51, 52-53, 54-55, 56, 58, 60, 61, 62-68, 70, 72, 73, 90, 93, 94-95, 96-97, 98-99, 100, 102, 125, 134, 136, 137, 138-139, 142, 143, 144, 146, 148, 154, 155, 166, 168, 169, 170-171, 172-173, 174-175, 176, 183: Jean Denant.  
P.p. 8, 12: Christelle Espinasse.  
P.p. 38-39: Microclimax.  
P.p. 42-43: MNHN - Jean-Christophe Domenech.  
P. 72: Manuel Pomar.  
P.p. 74-75, 76, 77, 78, 79, 80-81, 86-87, 88: Nicolas Brasseur.  
P.p. 105, 106, 107, 108-109, 110-111, 112, 113, 114, 115, 116-117, 118-119, 120, 126, 127, 128-129, 130-131, 132: Aurélien Mole.  
P.p. 149, 150-151, 152-153, 156, 157-158-159, 160, 161, 162-163: David Huguenin.  
P. 164: Alice et Mattia.

LÉGENDES

Couverture: Mappemonde, 2015, détail *detail*, impact de marteau sur Placomur *impact of hammer on Placomur*, 3,60x2,60 m.  
P. 6: Gaëlle, 19 septembre *September* 2006.  
P.p. 4-5: Vue de chantier *Construction site view*, 2014.  
P. 8: Sans titre, 2002, peinture acrylique sur toile *acrylic paint on canvas*, 1 x 1 m, collection de l'artiste.  
P. 10: Vue extérieure de l'atelier *Outside view of the studio*, 2016.  
P. 12: Vue extérieure de l'atelier, portrait *Outside view of the studio*, portrait, 2016.  
P.p. 16-17: Vue d'atelier *Studio view*, 2015.  
P.p. 22-23: Nina, 15 mars *March* 2009.  
P.p. 28-29: Vue d'atelier *Studio view*, 2015.  
P. 183: La Mer, La Mer, toujours recommencée! *The sea, the sea, for ever starting over!*, chez Rudy, octobre *at Rudy's*, October 2015.

Cet ouvrage a été publié avec le concours d'iKone, Genève,  
de la galerie Anne de Villepoix, Paris,  
du Site archéologique Lattara - Musée Henri-Prades, Lattes,  
du Fonds régional d'art contemporain Languedoc-Roussillon, Montpellier,  
du Lieu-Commun, Artist Run Space, Toulouse,  
de la Ville de Sète et de Thau Agglo.

© L'artiste pour les œuvres, les auteurs pour leur texte.  
© Analogues, maison d'édition pour l'art contemporain,  
Arles, 2016, pour la présente édition.

Conception graphique / *Graphic design*: Alice et Mattia  
Corrections / *Proofreading*: Adèle Rosenfeld  
Traductions / *Translations*: Helen Boulac  
Photogravure / *Photoengraving*: Terre Neuve, Arles  
Dépôt légal / *Legal copyright*: septembre 2016

Achevé d'imprimer en septembre 2016  
par Geers Offset, Gand,  
pour le compte d'Analogues,  
maison d'édition pour l'art contemporain, Arles.

Diffusion / *Distribution*: Les Presses du réel, Dijon  
ISBN 978-2-35864-099-2

Analogues, maison d'édition pour l'art contemporain  
67, rue du Quatre-Septembre  
13200 Arles — France  
T. +33 (0)9 54 88 85 67  
contact@analogues.fr  
www.analogues.fr



ANNE DE VILLEPOIX

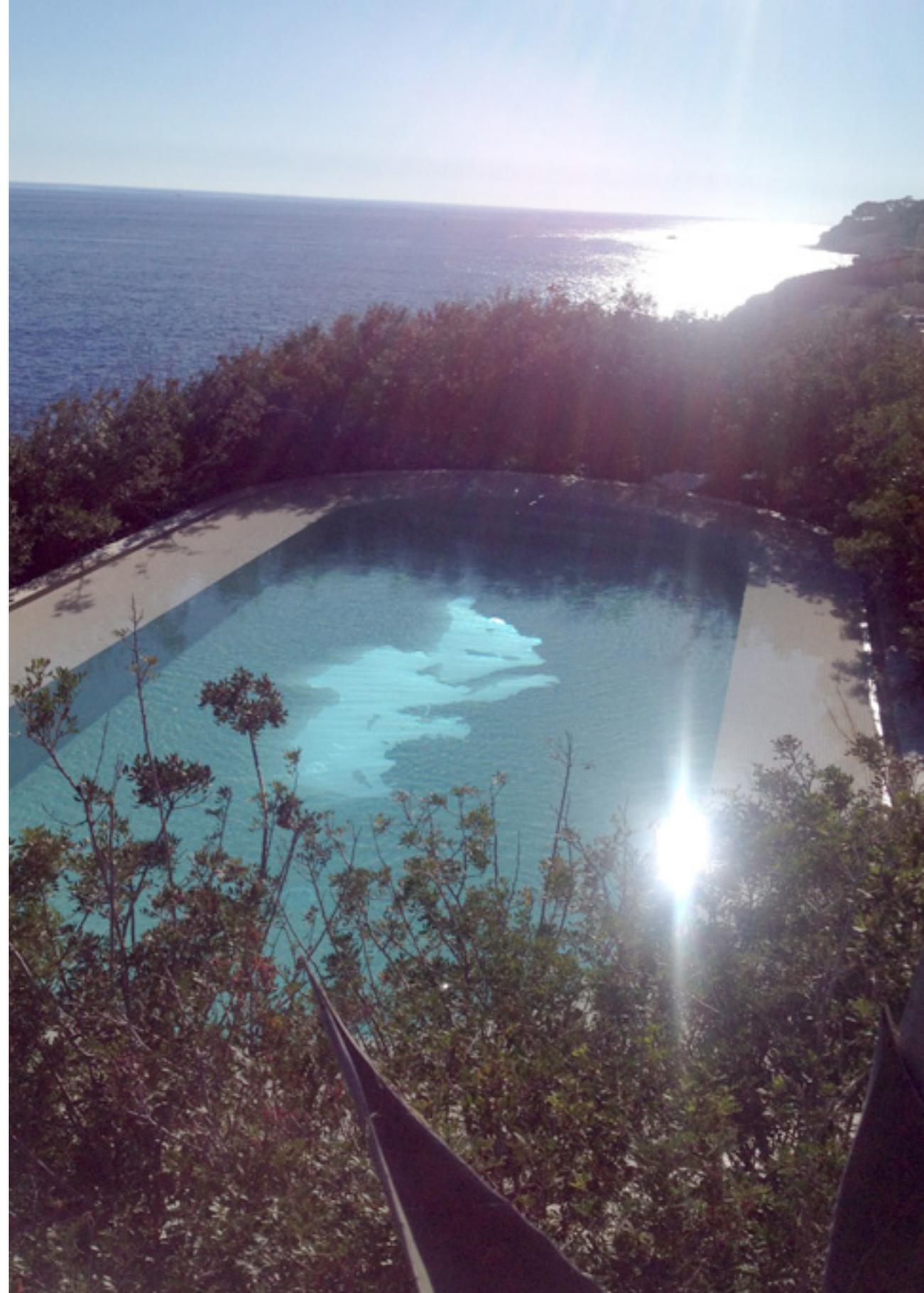
**iKone**  
GÉNÈVE

**FRAC**  
Languedoc-Roussillon

LA RÉGION OCCITANIE  
Pyrénées-Méditerranée

montpellier  
métropole

Thau  
AGGLO



Jean Denant ne navigue pas à vue. Officier de grande mer, remorqueur de haute mémoire, manoeuvrier de cuirassé, il est expert en système d'armes. L'artillerie marine n'est pas une discipline de pédales. Espaces réduits, température élevées, prises de risque maximum. Tu encaisses autant que tu donnes. L'épreuve du courage appelle un prix métaphysique à payer. Denant paye Cash! La transpiration politique en est la conséquence. Jean Denant cartonne le réel et coule la Méditerranée remord et mauvaise conscience. Il est ce combattant sérieux et rare absent de ces temps comiques et navrants.

*Jean Denant does not navigate by sight. Officer of the great sea, tugboat of the high memory, boatswain of the battleship, he is an expert in weapon systems. Marine artillery is not an easy field. Reduced spaces, high temperatures, maximum risk factor. You have to resist as much as you give. The test of courage requires you to pay a metaphysical price. Denant pays Cash! Political sweat is the consequence. Jean Denant collides with reality and sinks the Mediterranean, with regret and a guilty conscience. He is this serious fighter, rarely absent in these sad and comic times.*

Rudy Ricciotti



9 782358 640992 28 euros