

**GALERIE
ALLEN**

6 passage Sainte-Avoye
75003 Paris France
+33 (0)1 45 26 92 33
joseph@galerieallen.com
galerieallen.com

BORIS ACHOUR

BORIS ACHOUR

Born in 1966 in Marseille, France, FR
Lives and works in Paris, France, FR

ÉDUCATION

École Nationale Supérieure d'Arts de Paris Cergy
École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris (Post-diplôme)

SOLO EXHIBITIONS

- 2022 *DAMP*. Galerie Allen, Paris, FR
2018 *ENCORES*. Galerie Allen, Paris, FR
2016 FIAC. Secteur Lafayette, Galerie Allen, Paris, FR
12XU. Galerie Allen, Paris, FR
2012 *Séances*. cur. Claire le Restif. Centre d'art contemporain d'Ivry - Le Crédac, associate venue of La Triennale 2012, Ivry-sur-Seine, FR
Mehr. Galerie Ruth Leuchter, Düsseldorf, DE
2009 *Conatus : La rose est sans pourquoi*. FRAC Champagne-Ardenne, Reims, FR
Conatus : Celui dans la grotte. Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, Paris, FR
2008 *Conatus : A Forest*. Montehermoso Cultural Center, Vitoria, ES
Conatus : Timescape. Galerie Cesare Manzo, Roma, IT
IIIIIIIIII. Galerie des Multiples, Paris, FR
2006 *Conatus : Pilote*. Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, Paris, FR
2004 *Spirale*. Espace des Blancs Manteaux, Nuit Blanche, Paris, FR
Ici et autrefois et ailleurs et maintenant. Fondation Caixa, Lleida, ES
Cosmos. Red District, Marseille, FR
2003 *Jouer Avec Des Choses Mortes*. Les Laboratoires, Aubervilliers, FR
Non-Stop Paysage. Fri-Art, Fribourg, CH
Brume. REMO-Osaka Contemporary Art Center, Osaka, JP
2002 *Flash Forward*. Galerie Chez Valentin, Paris, FR
Cosmos. Kunstverein Freiburg, Freiburg, DE
Cosmos. Palais de Tokyo, Paris, FR
2001 *Générique 2*. Galerie de l'école des Beaux-Arts, Marseille, FR
2000 *Générique*. Galerie Chez Valentin, Paris, FR
1999 *Stoppeur*. Fort Beauregard, Besançon, FR
Dehors ET dedans. Le 19-centre régional d'art contemporain, Montbéliard, FR
Passage. cur. François Piron. Le Hall, École Nationale des Beaux-Arts, Lyon, FR
1998 *Oui*. Galerie Chez Valentin, Paris, FR.

GROUP EXHIBITIONS

- 2026 *Clou x Clou Wormhout, portraits de vie, portraits de fête*, Frac Grand Large — Hauts-de-France, Dunkerque, FR
2025 *LANGOREYE (L'œuvre d'art à l'ère de sa transmission orale) ((Une exposition de proximité))*, ARTETXE, Tardets-Sorholus, FR
Le genre idéal, cur. Nicolas Surlapierre, MACVAL, Vitry/Seine, FR
Pom, Pom, Pidou, cur. Jeanne Brun & Jean-Max Colard, Le Tri Postal, Lille, FR
Conversations with Ghosts, cur. David Horvitz, 7th Ave Garden, Los Angeles, US
2024 *Art Basel Paris*, Paris, FR
Critique de la ville quotidienne, Fondation du doute, Blois FR
L'amitié : ce tremble, CRAC Alsace, Altkirch & CRÉDAC, Ivry sur Seine, FR
2023 *Embed*, École des Beaux Arts de Saint Brieuc, Saint-Brieuc, FR
2022 *Pas sommeil*, Musée des Beaux-Arts de Rennes, FR
Expo en boîte, FRAC Lorraine, Metz, FR

6 passage Sainte-Avoye
75003 Paris France
+33 (0)1 45 26 92 33
joseph@galerieallen.com

galerieallen.com

- Les Pigeons du square (d'après et avec Jean Painlevé) et autres oiseaux*, Galerie Air de Paris, Romainville, FR
À mains nues, MAC VAL, Vitry-sur-Seine, FR
Interstices: Turns #3, Galerie Allen, Paris, FR
L'ami.e modèle, Mucem, Marseille, FR
- 2021 *the pleasurable, the illegible, the multiple, the mundane*, Artspace Sydney, Sydney, AU
- 2020 *Restons-Unis, Sous le soleil exactement*, Galerie Perrotin, Paris, FR
Le vent se lève, MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, FR
Las Utopias Modernas -collection exhibition, Centre Pompidou Malaga, ES
Un autre monde//Dans notre monde, FRAC Grand Large-Hauts de France, Dunkerque, FR
La vie des tables, Centre d'art contemporain d'Ivry - le Crédac, Ivry-sur-Seine, FR
Exposition X, FRAC des Pays de la Loire, Carquefou, FR
- 2019 *Las Utopias Modernas -collection exhibition*, Centre Pompidou Malaga, ES
- 2018 *Plasticus*, Galerie de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris La Vilette, FR
Las Utopias Modernas -collection exhibition, Centre Pompidou Malaga, Malaga, ES
La Tempête - ACTE II, cur. Hugues Reip, CRAC, Sète, FR
Plus rien ne s'oppose à la nuit, L'Echiquier, Pouzauges, FR
- 2017 *Las Utopias Modernas - collection exhibition*, Centre Pompidou Malaga, Malaga, ES
I travelled te world and the seven seas, Athenaeum d'Antwerp, Antwerp, BE
La Tempête, cur. Hugues Reip, CRAC, Sète, FR
Mementos: Artists' Souvenirs, Artefacts, and other Curiosities, cur. Jens Hoffman & Piper Marshall, Art Brussels, Brussels, BE
Publishing as an Artistic Toolbox: 1989 - 2017, cur. Luca Lo Pinto, Kunsthalle Wien, Vienna, AT
ART-O-RAMA, Galerie Allen, Marseille, FR
ARCO Madrid, Madrid, ES
- 2016 *El Tiempo Dirà*, cur. Paola Santescioy and Thomas Boutoux, Museo Experimental El Eco, Mexico, MX
Every Body, LAAC, Dunkerque, FR
Portrait de l'artiste en Alter, cur. Véronique Souben, Frac Haute-Normandie, Rouen, FR
The House Is Looking For An Admiral To Rent, cur. Marie Bechetoille, Musée National d'Art Contemporain, Bucarest, RO
Enclencheurs de récits, cur. Sophie Lapalu, Le Point Commun, Cran-Gevrier, FR
- 2015 *C'est la vie ?*, cur. Neil Baloufa, Occidental Temporary, Villejuif, FR
All The World's Future, cur. Okwui Enwezor, 56th Venice Biennale, Venice, IT
Un nouveau festival : Air de jeu, cur. Michel Gauthier, Centre Pompidou / Musée National d'Art Moderne, Paris, FR
Chercher le garçon, cur. Frank Lamy, MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, FR
Abstract Jungle, Galerie de Multiples, Paris, FR
Par le Bleu, la «grande couleur», Bastion de France, Porto-Vecchio, Corsica, FR
- 2014 *Letzen*, cur. Jeanne Gillard & Nicolas Rivet, LiveInYourHead, Geneva, CH
Lettre A, Livres d'artistes et éditions limitées, Galerie Eva Meyer, Paris, FR
Echos #3-Boucles, Centre d'art le Lait, Albi, FR
- 2013 *Nuit Blanche*, cur. Ami Barak, Toronto, CA
Comme au cinéma, cur. Annaïk Besnier, Centre d'art Contemporain, Pontmain, FR
The Black Moon, cur. Sinziana Ravini in *Nouvelles Vagues*, Palais de Tokyo, Paris, FR
Les archipels réinventés 2 - Prix Fondation d'entreprise Ricard, cur. Emma Lavigne, La Vieille Charité, Marseille, FR
Nessus Oggetto E' Innocente, cur. Hugues Reip, Frac Corse, Corte, Corsica, FR
Commissariat pour un arbre #4, cur. Mathieu Mercier, Jardin Botanique, Bordeaux, FR
Les passagers du temps, cur. Théo Robine-Langlois, Instant 42, Taipei, TW
Projections – Vers d'autres mondes, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne, FR
Le Flâneur, in Chapelle Vidéo, Musée d'art et d'histoire de Saint-Denis, Saint-Denis, FR
Dernières nouvelles, Galerie de Multiples, Paris, FR
Les référents, cur. Etienne Bernard & Aurélien Mole, Emba/Galerie Edouard-Manet, Gennevilliers, FR
- 2012 *Songe d'une nuit d'été*, Château d'Oiron, Toulouse, FR
Le luxe : mode d'emploi, cur. Nicolas Liucci-Goutnikov with Bernard Blistène, Passage de Retz, Paris, FR
De nombreuses mains colorées placées côte à côte pour former une rangée de nombreuse mains colorées, cur. Emilie Renard, Galerie de l'ENSBA, Lyon, FR
- 2011 *Clairvoyance*, cur. Paul Branca, Soloway, Brooklyn NY, USA
Nouvelles du jour, cur. Elvire Bonduelle & Marguerite Pilven, Galerie JTM, Paris, FR
ApParis, cur. Deniz Erbas, Irene Panzani & Xu Zhang, Espace En Cours, Paris, FR
Catalogue, cur. Jeanne Brun & Emmanuel Tibloux, Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, Saint-Etienne, FR
La ronde, cur. Emilie Renard, La Ferme du Buisson, Noisiel, FR
Ha Ha Road, cur. Dave Ball, Quad, Derby, UK & Oriel Mostyn Gallery, Llandudno, UK

- Le bel été.* FRAC Corse, Corte, Corsica, FR
Multiplies and Co. cur. Gilles Drouault. Galerie de Multiplies, Villa du Parc, Annemasse, FR
 2010 *Une forme pour toute action.* cur. Éric Mangion. Printemps de Septembre, Les Abattoirs, Toulouse, FR
Double Bind/Arrêtez d'essayer de me comprendre!. cur. Dean Inkster, Eric Mangion, Sebastien Pluot, Villa Arson, Nice, FR
L'obstacle est la tautologie. cur. Benoît Maire. Atelier de Benoît Maire, Paris, FR
Nos meilleurs souvenirs, Expérience Pommery #8. cur. Régis Durand. Domaine Pommery, Reims, FR
Toute chose oblique. cur. Lauren Huret. La maison vide, Bouliac, FR
 2009 *La Force de l'Art.* cur. Jean-Louis Froment, Jean-Yves Jouannais, Didier Ottinger. Grand Palais, Paris, FR
Les Archipels réinventés. cur. Emma Lavigne. Centre Pompidou / Musée National d'Art Moderne, Paris, FR
GAGARIN The Artists in their Own Words. S.M.A.K, Gent, BE
Faux Jumeaux. cur. Guillaume Désanges. S.M.A.K, Gent, BE
 2008 *La foule (zéro-infini).* cur. Guillaume Désanges. La Tôlerie, Clermont-Ferrand, FR
Grand Chaos et Tiroirs. cur. Claire Moulène & Mathilde Villeneuve. Les Arques/Printemps de Septembre, Toulouse, FR
Animations/Fiction. The National Museum of Contemporary Art, Bucarest, RO
Valeurs Croisées. cur. Raphaële Jeune. Biennale d'art contemporain, Rennes, FR
Les sujets en moins. cur. Éric Mangion. Galerie Léo Scheer, Paris, FR
Pernod Ricard Art World. cur. Claire Staebler, Winzavod Art Center, Moscow, RU
Soft Spot. cur. Marianne Zamecznik. Projekt 0047, Oslo, NO
 2007 *Vacuum.* CCC, Tours, FR
White Light-Write it. Lieux Commun, Toulouse, FR
Moitié Carré – Moitié Fou. cur. Vincent Pécoil, Lili Reynaud Dewar & Elisabeth Wetterwald. Villa Arson, Nice, FR
Intouchable. cur. Guillaume Désanges & François Piron. Museo de Arte Contemporaneo, Valladolid, ES
 2006 *Notre Histoire.* cur. Nicolas Bourriaud & Jérôme Sans. Palais de Tokyo, Paris, FR
La Force de l'art. Grand Palais, Paris, FR
La Fabrique – an expanded field of action. cur. Florence Derieux. AK28, Stockholm, SE
Intouchable. cur. Guillaume Désanges & François Piron. Villa Arson, Nice, FR
 2005 *First Moscow Biennale.* cur. Nicolas Bourriaud. Musée Lenine, Moscow, RU
L'idiotie. cur. Jean-Yves Jouannais. Domaine Pommery, Reims, FR
Invisible Script. cur. François Piron. W139, Amsterdam, NL
Remagine. Musée d'Art Contemporain de Lyon, Lyon, FR
Radiodays. cur. Claire Staebler, De Appel, Amsterdam, NL
Global Tour. cur. Amiel Grumberg, W139, Amsterdam, NL
 2004 *Hors d'oeuvre : ordres et désordres de la nourriture.* CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, Bordeaux, FR
Libretto. cur. Ami Barak, Musée National d'Art Contemporain, Bucarest, RO
Cremers Haufen. Westfälisches Landesmuseum, Münster, DE
 2003 *Bandes à part : le cinéma dans l'art contemporain.* Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg, FR
Le ludique. Musée d'Art Moderne de Villeneuve d'Ascq, FR
 2002 *L'amie de mon ami.* EPA, Gergy-Pontoise, FR
Promotion. cur. François Piron, Espace Paul Ricard, Paris, FR
(des)enchanté(e)s. Espace Croisé, Centre d'art contemporain, Roubaix, FR
La vie devant soi. cur. Ami Barak, Frac Languedoc-Roussillon, Montpellier & Cimaïse et Portique, Albi, FR
 2001 *Traversées.* cur. Hans Ulrich Obrist, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, FR
First Tirana Biennale. cur. Hans Ulrich Obrist. Tirana, AL
Parallèle, Parallaxe, Paradoxe. cur. François Piron. Maison populaire de Montreuil, Montreuil, FR
Le Ludique. Musée des Beaux-Arts, Québec, CA
Podium Moderne. cur. Arnaud Labelle-Rojoux. Dunkerque, FR
Beau fixe. Centre Photographique d'Ile de France, Pontault-Combault, FR
Talk to me. Signal, Malmö, SE
Hoops!. Link, Bologna, IT
Le Parvis Centre d'Art Contemporain, Pau, FR
Artistes d'architectes. Galerie Roger Pailhas, Marseille, FR
 2000 *Sensitive.* cur. Christine Macel. Printemps de Cahors, Cahors, FR
Négociations. Centre Régional d'Art Contemporain, Sète, FR
Architecture et mobilité. 3ème Biennale d'art contemporain d'Enghien-les-bains, FR
Des arts plastiques... à la mode. Christie's, Paris, FR
 1999 *Nous nous sommes tant aimés.* Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, FR
A girl like you. Galerie Praz-Delavallade, Paris, FR
Ouverture 4. Château de Bionnay, Lacenas, FR
Vilnius-Paris 1999. Contemporary Art Center, Vilnius, LT

6 passage Sainte-Avoye
75003 Paris France
+33 (0)1 45 26 92 33
joseph@galerieallen.com

galerieallen.com

- 1998 *Gare de l'Est*. cur. Hou Hanru. Casino Forum d'art contemporain, Luxembourg, LU
Aller/Retour. Bonner Kunstverein, Bonn / Stadtgalerie Kiel & Stadtgalerie Saarbrücken, DE
Bruits secrets. CCC, Tours, FR
États de rire. Centre d'art contemporain, Rueil-Malmaison, FR
Printemps-Octobre. Centre commercial Italie 2, Paris, FR
- 1997 *Et l'extra c'est exquis*. Emba/Galerie Edouard-Manet, Gennevilliers, FR
Utopie ou l'auberge espagnole. Centre d'art contemporain, Rueil-Malmaison, FR
Galerie Chez Valentin, Paris, FR
- 1996 *Vingt ans, le plus bel âge*. Passage de Retz, Paris, FR
- 1995 *Fréquence de résonance*. A l'écart, Montreuil, FR
Rencontres internationales de la photographie. cur. Michel Nuridsany, Arles, FR
- 1993 *Mastère 92*. ENSBA, Paris, FR
- 1992 Centre d'art contemporain, Rueil-Malmaison, FR
- 1991 *The living-room*. Glasgow, Scotland, UK
Windfall. Glasgow, Scotland, UK

WORKSHOPS

- 2016 *Royal Garden 5*, Le Crédac, Ivry-sur-Seine, FR

PUBLIC COLLECTIONS

MNAM - Musée National d'Art Moderne, Paris, FR
CNAP - Centre national des arts plastiques, FR
FMAC - Fonds municipal d'art contemporain de la Ville de Paris, FR
Frac Corse, FR
Frac Franche-Comté, FR
Frac Limousin, FR
Frac Nord-Pas de Calais, FR
Frac des Pays de la Loire, FR
Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, FR
MAC/VAL, FR

BIBLIOGRAPHY

SOLO PUBLICATION

- 2018 *ABC.BA*, Edition Dent-De-Leone avec le soutien à l'édition du Centre National des arts plastiques, London, UK
- 2009 *IIIIIIIIIIII*, Edition Galerie des Multiples, Paris, FR
- 2005 Désanges, Guillaume ; Gilbert, Chris & Renard, Émilie. *Unité*, Les Laboratoires d'Aubervilliers, published by École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris & Frac PACA, Marseille, FR
- 2004 *Semaine*, Interview with Éric Mangion, published by Éditions Analogues, FR
- 2002 Strauss, Dorothea & Renard, Émilie. *Cosmos*, Kunstverein Freiburg, Freiburg im Breisgau, Palais de Tokyo, published by Florence Loewy, Paris, FR
- 1999 Piron, François. *Debors ET Dedans*, Le 19 - Centre Régional d'Art Contemporain, Montbéliard, FR
- 1998 *Boris Achour*, Galerie Chez Valentin, Paris, FR

GROUP PUBLICATIONS

- 2011 *Catalogue*, Musée d'art moderne Saint-Etienne, published by Musée d'art moderne, Saint-Étienne, FR
- 2010 Mangion, Eric. *Une forme pour toute action*, Le Printemps de septembre, Toulouse, FR
- 2009 *La Force de l'Art 02*, Centre National d'Art Contemporain, Paris, FR
Lavigne, Emma. *Les Archipels réinventés*, MNAM / Centre Pompidou, Paris, FR
- 2008 *Valeurs Croisées. 1st Biennial of Rennes*, Les Presses du Réel, Dijon, FR
Dupuis, Dorothee. *French Connection*, published by BlackJack, FR
Grand chaos et tiroirs, B42 / Les Ateliers des Arques, Les Arques, FR

- 2007 *Art and Research Grants*, The Centro Cultural Montehermoso Kulturunea, Vitoria-Gasteiz, ES
Intrusions au Petit Palais : le Fonds municipal d'art contemporain, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Paris, FR
Mangion, Éric ; Pécoil, Vincent ; Reynaud-Dewar, Lili & Wetterwald, Elisabeth. *Half square, half crazy*, Villa Arson, Nice, FR & Éd. Les Presses du Réel, Dijon, FR
AF21.1, *Art France 1990-2007*, Cornette de Saint-Cyr, Ed. Particules, Paris, FR
Collection art contemporain, Musée National d'Art Moderne, published by Centre Pompidou, Paris, FR
1996 - 2006 : 3^e époque - *La collection Frac Limousin*, published by Frac Limousin, Limousin, FR
Renard, Emilie. *Art and Research Grants, vol II*, Project selected for the Montehermoso 2007, The Centro Cultural Montehermoso Kulturunea, Vitoria-Gasteiz, ES
- 2006 Désanges, Guillaume ; Piron, François ; Scheerbarth, Paul. *Intouchable, l'idéale transparence*, published by Xavier Barral Villa Arson, Nice, FR
Lewis, Sarah. *Notre Histoire...*, published by Paris Musées / Palais de Tokyo, Paris, FR
- 2005 Piron, François. *Prêts à prêter*, published by Isthmes / Frac PACA, FR
Barak, Ami & Etienne, Fanny. *Nuit Blanche 2004*, published by Paris Musées, Paris, FR
Backstein, Joseph ; Birnbaum, Daniel ; Boubovna, Iara ; Bourriaud, Nicolas ; Martinez, Rosa & Ulrich Obrist, Hans. *Première biennale de Moscou*, Moscow, RU
Jouannais, Jean-Yves. *Expérience Pommery #2 - L'Idiotie*, Domaine de Pommery, Reims, FR
- 2004 *Hors d'oeuvre, ordre et désordres de la nourriture*, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, published by CAPC, FR
Vissault, Maïté. *Cremers Haufen, .alltag.prozesse.handlungen: kunst der 60er Jahre und Heute*, Westfälisches Landesmuseum, Münster, DE
- 2003 Wetterwald, Elisabeth. *Rue Sauvage*, published by Les Presses du Réel, Dijon, FR
- 2002 Piron, François. *Promotion*, Espace Paul Ricard, Paris, FR
Strauss, Dorothea & Renard, Emilie. *Cosmos*, ed. Florence Loewy, Kunstverein Freiburg, Palais de Tokyo, Paris, FR
- 2001 Fraser, Marie. *Le Ludique*, Musée du Québec, Québec, CA
Traversées, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, FR
Parasite, CD Rom from exhibition Parallèle, Parallaxe, Paradoxe, Maison Populaire, Montreuil, FR
- 2000 Piron, François. *Sensitive*, Printemps de Cahors, Cahors, FR
- 1999 Renard, Émilie. *Nous nous sommes tant aimés*, published by ENSBA, ENSBA, Paris, FR
Du Mesnildot, Stéphane. *Demeurs : l'éternel revenant*, FR
Piron, François. *Aller / Retour*, Bonner Kunstverein, Stadtgalerie, Kiel, Stadtgalerie, Saarbrücken, DE
Europe in the box, ACC Galerie, Weimar, DE
- 1998 Achour, Boris & Guislain, Pierre. *Gare de l'Est*, Casino Luxembourg, LU
Vingt ans le plus bel âge, Passage de Retz, Paris, FR
- 1995 *Peinture, photo et Cie*, Rencontres internationales de la photographie, Arles, FR
- 1993 *Huit vus ni connus*, Mastère 92, ENSBA, Paris, FR
- 1991 *Windfall*, Glasgow, UK

PRESS REVIEWS

- 2017 "Douze jeunes galeries se donnent rendez-vous sur la foire en ligne Dream Basel." *Le Quotidien de l'Art*, #1310, June 15.
- 2015 Moulène, Claire. "À titre provisoire." *Les Inrockuptibles*, October 28.
- 2012 Pigeat, Anaël. "Boris Achour, Crédac, Ivry-sur-Seine." *ArtPress*, #391, June.
- 2011 Dagen, Philippe. "Nouvelles du jour." *Le Monde*, January 22.
- 2010 Francblin, Catherine. "Boris Achour, Frac Champagne-Ardenne." *Art Press*, #361, May.
Wecker, Frédéric. "Boris Achour, La Rose est sans pourquoi." *Art 21*, #25, Winter.
Lapalu, Sophie. "De l'action à l'exposition." *Sophie Lapalu Blogspot*.
"Experience Pommery #8 - Nos meilleurs souvenirs." *Beaux Arts éditions*, November.
- 2009 Brunel, Raphaël. "Boris Achour, Le mystère de la Rose." *Revue 02*, #52, Winter.
De Maulmin, Valérie. "L'échappée belle de Boris Achour." *Beaux-Arts Magazine*. #670, April.
Piron, François. "Boris Achour, Quand les oeuvres d'art se socialisent." *Beaux-Arts Magazine*, La Force de l'art 02, May.
Dagen, Philippe. "Sept artistes se racontent." *Le Monde*, 24 April.
Sausset, Damien. "Dans les ateliers de la Force de l'art." *Connaissance des Arts*, #671, May.
Gattinger, Katrin. "Le nez dans le guidon." *Parade 8 Rires et autres éclats*, December.
- 2007 Azimi, Roxana. "Cutting-edge et sophistiquées." *Le Journal des Arts*, #268, November 2-15.
Rod, Françoise. "À moitié carré à moitié fou." *Journal sous officiel* #31.
- 2006 Azimi, Roxana. "Art contemporain. Atonie commerciale." *Le Journal des Arts*, #248, December 1-14.

- Lavrador, Judicael ; Lequeux, Emmanuel & Picq, Anne. "Le Palais de Tokyo fait une scène à la nouvelle génération." *Beaux-Arts Magazine*.
- Moulène, Claire. "Jurassic Park." *Les Inrockuptibles*, #539, March 28.
- Pilven, Marguerite. "Boris Achour, conatus (pilote)." *Les Inrockuptibles*, March.
- 2005 Francblin, Catherine. "Boris Achour." *Les Cahiers du Fnac*, #6, July.
- 2004 Lebovici, Élisabeth. "Sur l'échelle d'Achour." *Libération*, January 13.
- Moulène, Claire. "Jouer avec des choses mortes." *Les Inrockuptibles*, January.
- 2003 Ramade, Bénédicte. "Les jeux sont faits." *L'Oeil*, June.
- 2002 Mangion, Éric & Piron, François. "Hypothèses de travail." *Art Press*, #284, November.
- Wetterwald, Elisabeth. "Economie de moyen." *Parachute*, #106, April.
- Wetterwald, Elisabeth. "Il ne peut rien pour vous." (+33) 01, #4, January.
- 2001 Wetterwald, Elisabeth. "L'art de la chute." *Parachute*, #101, January.
- Aujay, Karin. "Question à Boris Achour." *Le Figaroscope*, September 19.
- 2000 Lequeux, Emmanuelle. "Générique de Boris Achour." *Aden* #118, May 2000.
- Nuridsany, Michel. "Les guérillas douces de Boris Achour." *Le Figaro*, #17337, May 9.
- Colard, Jean-Max. "Peu importe." *Les Inrockuptibles*, #240, April.
- Lequeux, Emmanuelle. "Nous sommes tous des Bovary." *Aden*, #116, April 19.
- Régnier, Philippe. "Aujourd'hui j'ai envie de faire des choses drôles." *Le Journal des Arts*, #104, April 28.
- Bellet, Harry. "Le pari de François Mitaine." *Le Monde*, October 29.
- Bellet, Harry. "Plastique de l'art et falbalas." *Le Monde*, April 16.
- 1999 Lequeux, Emmanuelle. "Nous nous sommes tant aimés." *Aden* #100, 22 December 1999
- Dagen, Philippe. "Un si beau monde." *Le Monde*, December 19.
- Dagen, Philippe. "Le culte du réalisme quotidien ou l'art obsédé par la société." *Le Monde*, December 30.
- 1998 Piron, François. "Boris Achour, il peut le moins!!!" *Mouvement* #3, December.
- Vezin, Anette. "L'art et le luxe." *Beaux-Arts Magazine*, #175, December.
- Bellet, Harry. "Les viennois, invités sulfureux de la 25ème FIAC." *Le Monde*, October 7.
- Nuridsany, Michel. "FIAC, 25 ans le plus bel âge." *Le Figaro*, October.
- Maillet, Florence. "Bruits Secrets, un tour de France de l'art à Tours." *Beaux-Arts Magazine*, September.
- Gall, Emmanuel. "Petits sports." *Nova magazine*, September.
- "Vidéotheque auf Zeit." *La lettre de Cologne / Kunstbulletin*, #7, Autumn.
- Régnier, Philippe. "Faire grand bruit." *Le Journal des Arts*, July 8.
- Lindgaard, Jade. "Un monument à l'artiste pas encore connu." *Aden*, July 1.
- Michaud, Yves. "Boris Achour." *Connaissance des Arts*, #551, June.
- Bourne, Cécile. "Boris Achour." *Flash Art*, #198, January-February.
- 1997 Guislain, Pierre. "Divers lieux" *Art Press*, #225, June.
- Barré, Vincent. "Boris Achour" *Le Journal des Expositions*, #44, April.
- Reneau, Olivier. "Expos" *Technikart*, #10, March.
- Chevalier, Denis. "Rien d'autre à faire" *Episodic*, #2, Spring.
- 1996 Rosen, Miriam. "Res publica." *Libération*, December.
- Nuridsany, Michel. "Boris Achour." *Le Figaro*, September.



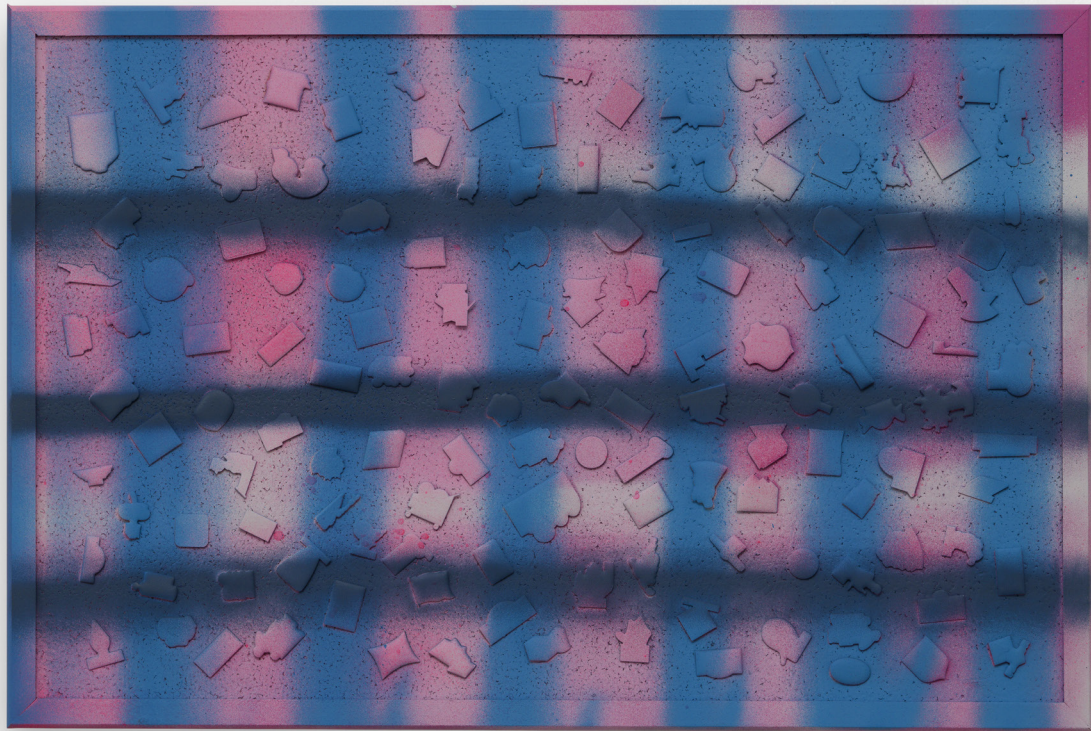
BORIS ACHOUR

Exhibition view. *Pom, Pom, Pidou*, cur. Jeanne Brun & Jean-Max Colard,
2025
Le Tri Postal, Lille, France



BORIS ACHOUR

Exhibition view. *LANGOREYE (L'œuvre d'art à l'ère de sa transmission orale)*
(*Une exposition de proximité*), 2025
ARTETXE, Tardets-Sorholus, France



BORIS ACHOUR

Légions d'ami.es 15, 2024
acrylic on pin and cork board
40 x 60 cm

Courtesy the artist and Galerie Allen, Paris



BORIS ACHOUR

Légions d'ami.es 13, 2024
acrylic on pin and cork board
40 x 60 cm

Courtesy the artist and Galerie Allen, Paris



BORIS ACHOUR

Exhibition view. DAMP, 2022
Galerie Allen, Paris



BORIS ACHOUR

DAMP #5, 2022

Papier mâché, wood, paint + NFT

82 x 68 x 130 cm

Courtesy the artist and Galerie Allen, Paris



BORIS ACHOUR

Papamoule, 2018
bronze and pipe case
dimensions variable
courtesy the artist and Galerie Allen, Paris



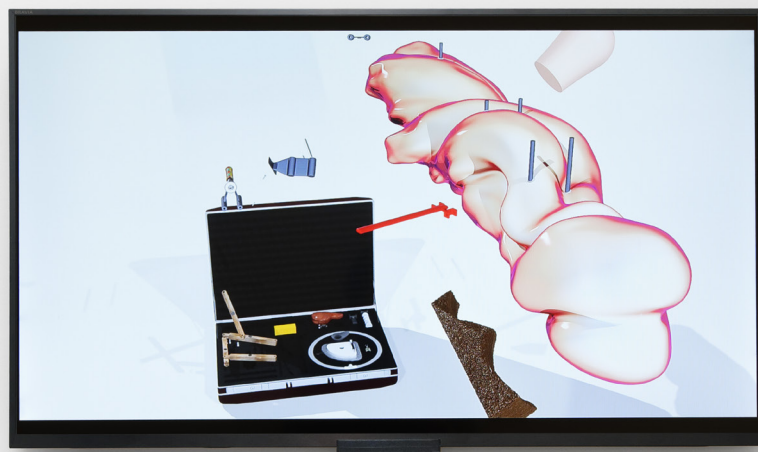
BORIS ACHOUR

's not dead, 2016

hanger

103 x 5 cm

courtesy the artist and Galerie Allen, Paris



BORIS ACHOUR
The Big Combo, 2018
4K HD colour video, sound and briefcase
7 mins 7 secs, briefcase : 34,7 x 43 x 9,5 cm
courtesy the artist and Galerie Allen, Paris

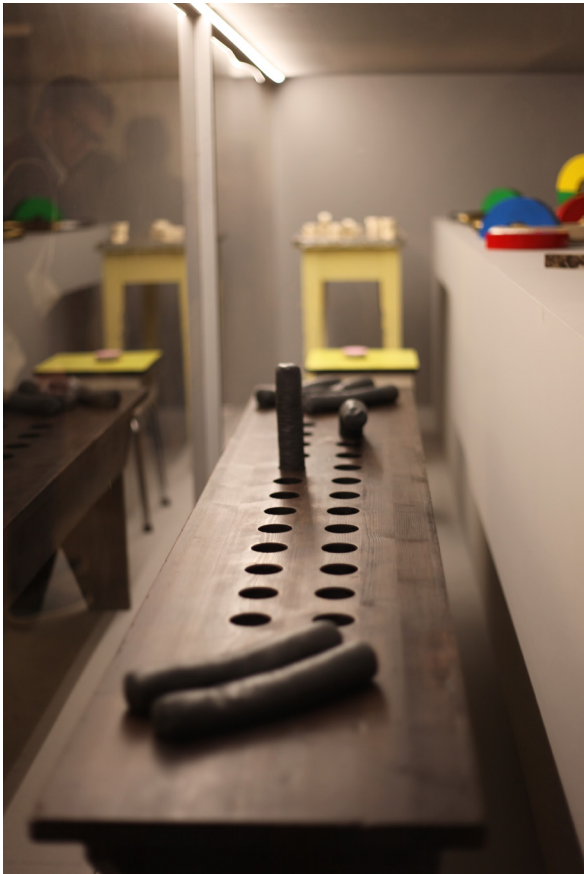


BORIS ACHOUR

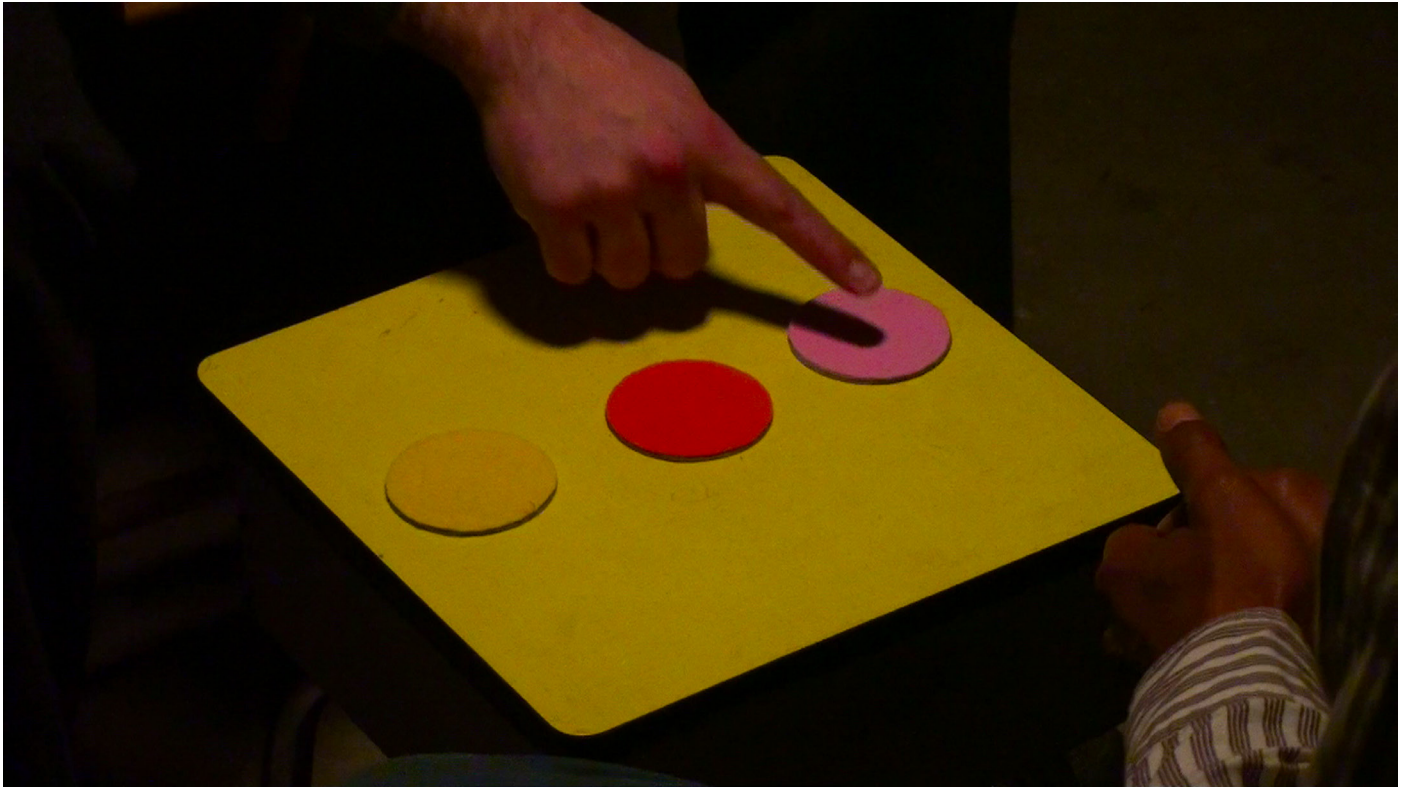
Exhibition view. 12XU, 2016
Galerie Allen, Paris



BORIS ACHOUR
Des jeux dont j'ignore les règles, 2014
Exhibition view. 56th Venice Biennale, Venice, Italy
variable dimensions



BORIS ACHOUR
Des jeux dont j'ignore les règles (Banc), 2014
wood, leather, lead balls and high definition video with sound
47 x 35 x 200 cm
video still
exhibition view



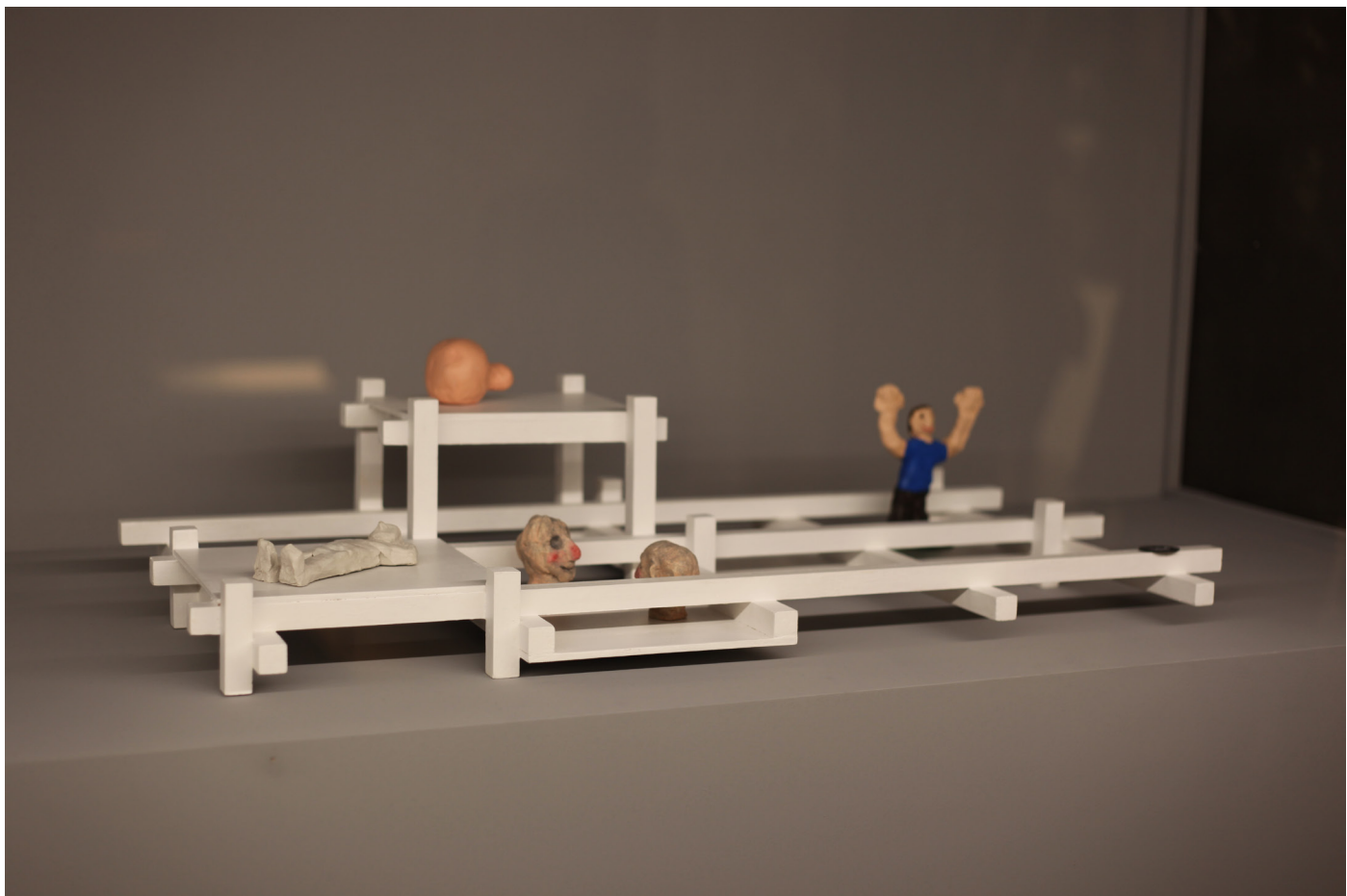
BORIS ACHOUR

Des jeux dont j'ignore les règles (Choices), 2014

wood, leather, lead balls and high definition video with sound
variable dimension / 4 mins 06 secs video

video still

exhibition view



BORIS ACHOUR

Des jeux dont j'ignore les règles (Happy Days), 2014

polystyrene, acrylic and high definition video with sound

variable dimension / 6 mins 01 secs

exhibition view

video still



BORIS ACHOUR
Des jeux dont j'ignore les règles (Marbres L), 2014
marble and high definition video with sound
variable dimension / 5 mins 12 secs video
video still
exhibition view



BORIS ACHOUR
Des jeux dont j'ignore les règles (Yeux-Miroirs), 2014
acrylic resin, bones, mirror and high definition video with sound
variable dimension / 5 mins 23 secs video
exhibition view
video still



BORIS ACHOUR
Des jeux dont j'ignore les règles (Ponts & Rivières), 2014
fabric, semolina, wood, acrylic paint and high definition video
without sound
20 x 180 x 110 cm / 6 mins 14 secs video
exhibition view
video still



BORIS ACHOUR
Conatus pilote, 2006
fluorescent lights
variable
Exhibition view, *White Light - Write it*, 2007, Lieux Commun, Toulouse.



BORIS ACHOUR
Cosmos, 2001
200 VHS cases, 200 printed sleeves
dimensions variable
Exhibition view, Palais de Tokyo, Paris, France.



BORIS ACHOUR
Séances, 2012
Exhibition view. Le Crédac: Centre d'art contemporain d'Ivry



BORIS ACHOUR
Les Mots - Nuits, 2012
High Definition video
4 mins 21 secs
video still



BORIS ACHOUR
The Campfire Headphase, 2008
12 copies of the book "Demain les chiens"
10 x 15 cm



BORIS ACHOUR

Les femmes riches sont belles [6 photos + veste], 1996
6 framed c-prints and embroidered jacket
dimensions variable



BORIS ACHOUR
Gyrophare, 1997
siren, plastic bag
35 x 22 x 11 cm

Pizzeria Da Vito

56-57, Montée de la Pétrusse

L-2327 Luxembourg

tel : 29 57 67

*Ouvert tous les jours sauf Samedi midi,
de 11:30 à 14:30 et de 18:30 à 23:00*

Nous vous proposons nos Pizzas :

JOY DIVISION,
KEITEL, K. DICK,

KIPPENBERGER,

DEBORD, SCHWITTERS,

MORETTI, SOFT CELL,

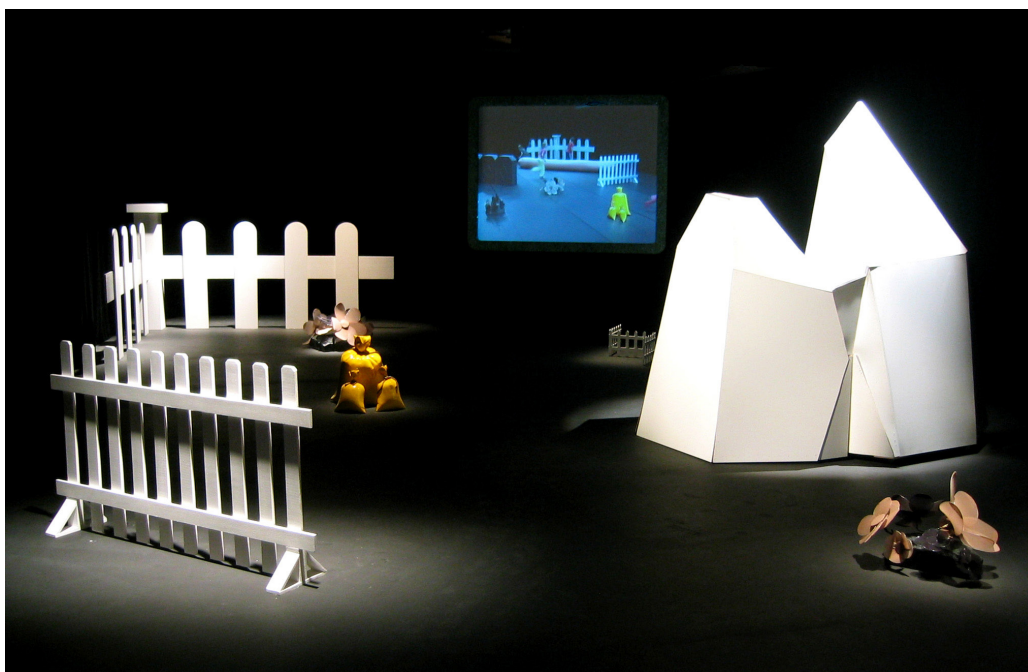
GODARD, COLTRANE,

DE NIRO,
ELLROY, DELEUZE,

et bien d'autres encore...

A la présentation de ce coupon, un espresso vous sera offert.

Le Pizza-Projet (Hasta la Pizza, Baby!) est réalisé par Boris Achour
à l'occasion de l'exposition "Gare de l'Est", au Casino Luxembourg.



BORIS ACHOUR
Jouer avec des choses mortes, 2003
installation. Sculpture and video
variable
Exhibition view, Les Laboratoires d'Aubervilliers, Paris, France.

Film still



BORIS ACHOUR
Conatus : La Rose est sans Pourquoi, 2009
Exhibition View, FRAC Champagne-Ardenne, Reims.



BORIS ACHOUR
Sommes 2, 1999
framed lambda print
Image: 55.5 x 82.5 cm



BORIS ACHOUR
Non Stop Paysage, 2003
Exhibition view. Fri-Art, Fribourg, Switzerland



BORIS ACHOUR

Ici et autrefois et ailleurs et maintenant, 1998

Exhibition view, Aller/Retour, Bonner Kunstverein, Bonn & Stadtgalerie, Kiel, Germany



BORIS ACHOUR
Actions Peu (vidéo), 1995
Hi8 video
7 mins 3 secs
video still



BORIS ACHOUR
Action Peu 2, 1993-1995
View of action
variable



BORIS ACHOUR
Merzen, 2014
wood, fluorescent light, chain
70 x 90 cm



BORIS ACHOUR
Conatus : Bande Annonce, 2006
Exhibition view, Palais de Tokyo, Paris France



BORIS ACHOUR
The Rose, 2013
fluorescent lights
variable
Exhibition view, Nuit Blanche, Toronto, Canada

SELECTED PRESS



[Boris Achour](#)

Essai

France

Algorithmes et papier mâché

Pourquoi et comment produire des objets destinés pour la plupart à être stockés dans l'attente d'hypothétiques expositions et d'encore plus hypothétiques ventes ? Comment continuer à travailler sans forcément réaliser concrètement des objets dont la fabrication, le transport et le stockage imposent des coûts conséquents ? A l'heure de la crise économique et environnementale que nous traversons, ces questions posées par Boris Achour prennent un sens particulier. L'artiste y répond en développant un système de conception et de production artistique aussi rigoureux qu'aléatoire : le projet DAMP.

Relisant dernièrement *La vie mode d'emploi* de Georges Perec, découvert il y a vingt-cinq ans de cela, je réalise à quel point ce livre a été important pour moi - tout comme pour beaucoup d'autres artistes tous champs confondus, bien sûr - et combien il a pu nourrir mon imaginaire fictionnel tout autant que mes méthodologies de travail et de construction d'œuvre. Il a été noté que le pluriel du sous-titre, *Romans*, était particulièrement pertinent et important, l'ouvrage proposant d'une manière unique la conjonction d'un nombre considérable de fragments narratifs, de destins plus ou moins croisés, plus ou moins reliés, de pistes narratives tantôt closes, tantôt laissées en suspens, et ce au moyen d'une structure à contraintes extrêmement complexe mais placée en arrière-plan. Invisible au premier regard, ce système de règles à la logique rigoureuse, en apparence froid et mécanique est en réalité d'une précision jamais démonstrative et d'une beauté mathématique n'excluant ni le sensible, ni l'humour ni l'arbitraire. Il génère et organise un ensemble de paragraphes souvent courts, mêlant bribes de vies et descriptions très factuelles d'intérieurs, de meubles et d'objets¹. Cette influence oulipienne et ces problématiques de règles, de sérialité et de variation sont présentes depuis longtemps dans mon travail mais certainement de manière encore plus flagrante avec le projet DAMP, débuté au printemps 2019 et sur lequel je travaille toujours actuellement.

Les enjeux

DAMP est l'acronyme de *Display, Algorithmes, Modélisation Procédurale*. C'est un titre de



travail, provisoire, mais qui a le mérite de présenter les enjeux du projet :

Display est un nom et verbe anglais réunissant les notions de présentoir, de surface physique de monstration tout autant que le fait même de présenter, d'exposer.

Un *Algorithme* est une suite finie, précise et exacte d'opérations ou d'instructions générant un résultat, comme par exemple une recette de cuisine. Le terme est à envisager ici comme un ensemble de plusieurs mini programmes informatiques, des *scripts*, écrits à l'aide du langage Python et intégrés à Blender, logiciel libre et gratuit de modélisation, d'animation et de rendu en 3D.

La *Modélisation Procédurale* ou design génératif, est une méthode de conception dans laquelle l'élément produit — image, son, animation — est généré en répondant à un ensemble de règles définies par des algorithmes, de manière automatisée, en grande quantité et avec une part intentionnelle d'aléatoire. Les logiciels utilisant la génération procédurale permettent donc de créer des catalogues de formes aux variations infinies. Dans l'industrie cinématographique, elle est utilisée par exemple pour générer automatiquement des foules immenses de figurants numériques, tous formellement différents et dont les actions et déplacements sont individualisés, non pas par des animateurs humains, mais directement grâce à l'utilisation de la "logique floue" du logiciel².

DAMP est donc un outil et une méthode, un système de conception et de production doté d'un degré d'aléatoire et d'autonomie élevé mais contrôlé et destiné à générer un ensemble potentiellement infini de formes numériques (*les displays*) pouvant potentiellement être traduites matériellement sous la forme de sculptures, de dessins ou de films. DAMP s'apparente à une sorte de jeu dont les règles et les formes produites seront co-composées avec Antoine Belot, un artiste 3D, ainsi qu'avec Matthieu Levet, un programmeur informatique et dans lequel les processus de conception et de fabrication sont tout aussi importants que les formes finalement créées.



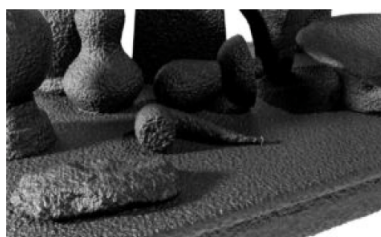
Rendu numérique de la recherche en cours, DAMP, 2019

Le projet convoque différentes techniques et se déroule en plusieurs phases :



- Il s'agit tout d'abord de créer avec Blender un catalogue d'une centaine de *formes primaires*. Ces formes modélisées numériquement sont toutes différentes, mais partagent un certain nombre de caractéristiques communes : elles s'apparentent à des objets domestiques à l'échelle de la main, évoquent des bouteilles, des vases, des contenants divers, des volumes géométriques simples...
- Un premier algorithme créé spécifiquement à cet usage et intégré à Blender choisit ensuite de manière aléatoire un petit nombre (entre 2 et 5) de formes primaires et les combine entre elles, puis répète cette opération, générant ainsi des *formes secondaires*.
- Un deuxième algorithme modifie légèrement chacune des *formes secondaires* (dimensions, échelles, proportions, détails de surface) afin d'en faire à chaque fois un artefact absolument unique.
- Toujours avec Blender est modélisée une *table* dont les dimensions ainsi que certaines caractéristiques visuelles (style et forme des pieds, profil du plateau, présence d'une entretoise ...) sont paramétrées par un troisième algorithme fonctionnant lui aussi selon un hasard ici légèrement contrôlé.
- Entre cinq et trente *formes secondaires* sont disposées sur la table avec là encore des emplacements, orientations et concentrations déterminés aléatoirement. L'ensemble de la *table* et des *objets secondaires* forme un *display*.
- Une texture numérique irrégulière et légèrement grumeleuse est appliquée au *display*, le recouvrant d'une gangue noirâtre qui homogénéise et agrège le tout, tels les objets et cadavres retrouvés à Pompéi, ou encore à la manière des objets placés dans une fontaine pétrifiante.
- Cette composition finale, le *display*, est alors enregistrée sous la forme d'un fichier numérique. En outre, plusieurs vues techniques comportant cotes et mesures, permettant d'avoir un plan le plus précis possible, sont elles aussi enregistrées. Chaque répétition des opérations précédentes permet donc de générer un nouveau *display* absolument unique. L'objet purement numérique créé à ce stade va servir d'élément de base et de matrice visuelle à d'éventuelles réalisations de dessins, de sculptures ou de films. Ces réalisations sont contingentes car les compositions numériques générées forment avant tout un réservoir de formes potentielles, une bibliothèque infinie dont les constituants ne trouveront pas nécessairement tous une traduction graphique, sculpturale ou filmique.
- Les traductions matérielles des *displays* sont réalisées en fonction de critères purement subjectifs (envie personnelle, commandes privées ou publiques, invitation à une exposition...) et peuvent prendre trois formes :
 - des sculptures en matériaux divers (bois, bois tourné, plâtre, polystyrène) et uniformément enveloppées de papier mâché peint.
 - des dessins de divers formats réalisés à la main (fusain, graphite) ou par des traceurs numériques.
 - des films d'animation en images de synthèse à partir des fichiers numériques et présentant une ou des compositions que la caméra virtuelle parcourt comme un paysage gigantesque.

SWITCH ON PAPER



Rendu numérique de la recherche en cours, DAMP, 2019

L'état actuel de l'économie des artistes

DAMP s'est développé à partir d'une réflexion portant sur trois aspects de l'activité artistique : économique, conceptuel et formel, délibérément dissociés pour les besoins de ce texte mais bien évidemment profondément liés dans la réalité de ma pratique.

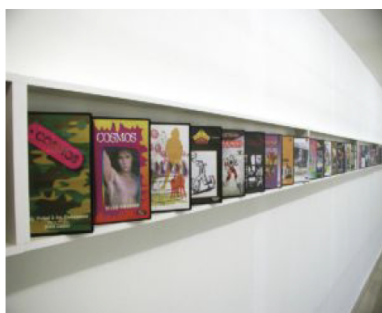
Pourquoi et comment produire physiquement des objets destinés pour la plupart à être stockés dans l'attente d'hypothétiques expositions et d'encore plus hypothétiques ventes ? Comment continuer à travailler sans forcément réaliser concrètement des objets dont la fabrication, le transport et le stockage imposent des coûts conséquents ? Malgré l'admiration et l'amour que je porte au travail de l'artiste américain Douglas Huebler, sa fameuse citation « The world is full of objects more or less interesting : I do not wish to add any more. I prefer, simply, to state the existence of things in terms of time and/or place³ » ne m'a jamais vraiment convaincu ni semblé être une alternative souhaitable, certainement à cause de son ton austère, rigoriste et vaguement moralisateur. Elle a néanmoins l'intérêt de poser d'une manière très radicale la question de l'articulation entre des idées et leurs réalisations concrètes. DAMP est une tentative de réponse — ni exhaustive ni définitive — à ces considérations qui pourraient grandement se trouver enrichies par des réflexions plus poussées sur l'état actuel de l'économie des artistes, les liens avec les différents marchés, le fait de vendre ou pas ses œuvres (voire le fait même de souhaiter les vendre), de parvenir à en vivre, etc.

Synchrétisme décomplexé

Le second point concerne les problématiques déjà citées plus haut : règles, contraintes,

SWITCH ON PAPER

sérialité, variation, combinatoire, partitions... *Cosmos*, ce vidéo-club fictionnel que j'ai réalisé en 2001 et dans lequel le roman homonyme de Witold Gombrowicz servait de matrice visuelle et conceptuelle à deux cents adaptations filmiques et à autant de jaquettes de cassettes vidéo qui combinent un ensemble hautement hétérogène de genres cinématographiques, de styles graphiques, d'acteurs, d'amis, de références et de citations issues de cultures savantes ou populaires est certainement l'exemple le plus flagrant de mon intérêt pour ces réflexions. Mais elles sont néanmoins présentes depuis longtemps dans mon travail, de manière plus ou moins évidente et régulière, de *Contrôle* réalisé en 1997 (un ensemble de sculptures en porcelaine sanitaire émaillée blanche reproduisant à l'échelle 1 les bornes urbaines qui empêchent les voitures de se garer sur les trottoirs et dont les formes géométriques simples ne sont pas sans évoquer des sculptures minimales génériques) à *Tranquillement assis sans rien faire* en 2016 (une série de paires de jambes cartooniques déclinant diverses possibilités d'assises au sol). Si ces enjeux ont été explorés par de nombreux artistes tout au long du XX^e siècle, signe leur importance, ils me paraissent toujours d'actualité aujourd'hui d'autant plus qu'ils se renouvellent au contact de technologies nouvelles.



Cosmos, détail de l'exposition au Kunstverein Freiburg, Allemagne, 200 boîtiers vidéo, 200 jaquettes, dimensions variables. Collection FRAC PACA, 2001

Les inspirations formelles de DAMP fonctionnent, comme toujours dans mon travail, selon un système de syncrétisme décomplexé et pas du tout de citations ou d'hommages. La liste des œuvres ou des artistes ayant nourri et inspiré ce projet est longue et variée mais deux noms demandent à être mentionnés, même si (ou peut-être parce que) je m'étonne presque moi-même de les citer : Giorgio Morandi et Simon Hantaï. Bien sûr à cause de ces répétitions innombrables de compositions d'objets sur une table en ce qui concerne le premier, ainsi que pour l'invention d'un processus de création sériel conjuguant répétitions et variations, rigueur et sensible pour le second. Mais peut-être surtout pour le choix commun à ces deux artistes d'un retrait hors de l'agitation du monde et d'une attention focalisée sur leur création.



La question de la forme se pose également pour le *display* lui-même en tant qu'élément à part entière. Qu'incarne-t-il ? Qu'évoque-t-il ? Quel imaginaire convoque-t-il ? Le genre artistique de la *Nature Morte* vient immédiatement à l'esprit. Au sens premier bien sûr, puisque ces compositions d'objets sur des tables correspondent de la manière la plus littérale à la définition de cette catégorie. Mais c'est également au sens figuré que la nature morte est évoquée : la couleur sombre des *displays*, leur aspect figé, la texture boueuse enveloppant la table et les objets en les agrégeant en une masse inerte, tout cela évoque des animaux mazoutés lors de catastrophes industrielles, des restes de corps ou d'objets sur lesquels se seraient lentement et longuement déposées suies ou poussières.

Outre l'utilisation de la génération procédurale et de la part de hasard contrôlé qu'elle implique, l'autre caractéristique principale du projet DAMP concerne les relations entre espace numérique et espace matériel, entre potentialité et traduction concrète sans que je n'établisse de hiérarchie entre les deux. Parce qu'il constitue une réserve de formes en nombre potentiellement illimité, le catalogue des *displays* contient donc une quantité quasi infinie de réalisations matérielles. Chaque *display* peut donner naissance à un dessin, une peinture, un film ou une sculpture... De quoi voir venir pour les années futures...

DAMP : Débordements Azimutés Mais Productifs, Désordres À Moitié Provoqué, mais à coup sûr Des Activités Manuelles Possibles.

Couverture : Rendu numérique de la recherche en cours, DAMP, 2019

Le projet DAMP a bénéficié d'une aide à la production de la [Fondation des Artistes](#)

29-09-2020

© Switch (on Paper)

Les artistes refont le monde

<https://www.switchonpaper.com>

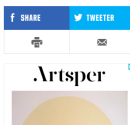
-
1. Sur la structure de *La vie mode d'emploi* et sur son principe de construction voir notamment *La vie mode d'emploi* sur Fratrâzie et Outils pour *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec
 2. La logique floue est une extension de la logique classique qui permet la modélisation des imperfections des données et se rapproche dans une certaine mesure de la flexibilité du raisonnement humain.

SWITCH
ON PAPER

3. « Le monde est rempli d'objets plus ou moins intéressants : je ne souhaite pas en ajouter d'autres. Je préfère, tout simplement, affirmer l'existence des choses en termes de temps et/ou de lieu. » Cette citation considérée comme fondatrice pour l'art conceptuel de Douglas Huebler est tirée du catalogue de l'exposition *January 5 – 31, 1969* organisée à ces dates par Seth Siegelaub à New-York. (Il est à noter que cette citation est rarement mentionnée dans son intégralité « [...] More specifically, the work concerns itself with things whose interrelationship is beyond direct perceptual experience. Because the work is beyond direct perceptual experience, awareness of the work depends on a system of documentation. This documentation takes the form of photographs, maps, drawings, and descriptive language. » [...]) Plus précisément, l'œuvre s'intéresse à des choses dont l'interrelation dépasse l'expérience perceptive directe. Comme l'œuvre dépasse l'expérience perceptive directe, la connaissance de l'œuvre dépend d'un système de documentation. Cette documentation prend la forme de photographies, de cartes, de dessins et d'un langage descriptif.)



Through his encrypted installations, the artist gives free rein to the visitor's imagination.



Talalampa (chapter II) by Boris Achour. Photo: A. Mole

On n'est pas sûr que quiconque puisse se passer des explications de texte de Boris Achard en chât et en ro, pour saisir pleinement la portée de ses postures de l'artiste à la galerie. Une explication de peu : un certain métalinguagisme, une rigueur avec des lettres en excès, une lampe au pied en papier mâché et *ab-jour* couvrir d'un texte manuscrit... Ce genre de choses qui disent déjà l'art prend des formes familières mais vous transporte hors de la Toutefois, on n'est pas sûr non plus de l'inverse, tant lors de sa visite guidée, l'artiste n'a cessé de mettre en avant qu'il ne tenait qu'à partager la focalité habillée, le point de vue myope et timide du spectateur sur les œuvres d'art contemporain censément modernes. Ne pas pouvoir faire la lumière ou avoir le mot de la fin sur un travail qu'on a soi-même produit, c'est l'enjeu et la mort de cette pièce (*doit son témoignage à expliquer*, balance Achard) : une *Loladame* qui *lais* son titre bégayer à Lacan et à sa manière de trahir la langue, à sa rhétorique balbutiante, à son habili déryptable uniquement à ceux qui prêtent l'oreille.

Il y a donc sur l'histoire de cette *Laladumpe* un texte écrit dans une langue qui n'existe pas, même pas en rêve : parce qu'elle a été élaborée très patiemment pour échapper à une langue déchiffrable. Aux yeux de l'artiste, c'est précisément une langue qui reproduit ce qu'on ne dit, au petit matin, une fois la langue de chevet allumée et les papières ouvertes : qu'un topos comptant en rien retenu de ce que notre esprit s'est raconté sans nous. Toutes et ces autres œuvres de l'esprit relevé, d'une manière ou d'une autre, de ce rapport clairvoyant à l'inconscient. À l'image de cette vidéo, parodie de film d'espionnage aux Thomas Clere dans le rôle d'un objet, des sorts de destins, des outils alphabétiques ou des purpurs inventés) représentés en images de synthèse et qui s'ajustent, se visent, s'enclenchent à la perfection dans un ballet machiné aussi bien huilé que depuis de signification : à quel sert cette machine ? On n'en saura rien et Boris Achour ne nous Poutant, rarement, devant des œuvres confuses et des formes aussi banales et géométriques, on se sera sentis le cœur assourdi et ramolli une ou deux fois madolesine.



Judicaël Lavrador

Boris Achour Encarnaci, Alles Galeria, 99, rue de Dambreville, 75009, Unité 44 / 45v.

> 0 COMMENTS



**7. Boris Achour sur le stand de la
Galerie Allen (Paris)**

L'artiste français présente sur le stand de la galerie Allen une série de sculptures joliment intitulée *Le Baiser*. Hommage aux œuvres du même nom de Rodin ou Brancusi, elles font s'embrasser un objet ready-made (une chaise présente dans l'atelier de l'artiste depuis des années) et une réalisation de l'artiste. Comme tous les baisers, ces assemblages sont parfois harmonieux, parfois violents, mais jamais exempts de tension. Chacun semble raconter une histoire très personnelle. On y retrouve toujours avec le même bonheur l'esthétique de BD et de cartoon chère à l'artiste. Un tabouret se voit par exemple rajouter un pied en forme de patte du chat Krazy Kat issu du célèbre comics américain de George Herriman.

La sculpture : entre 9 000 et 12 000 euros.

www.galerieallen.com

FIAC 2016 : dans les contre-allées de la foire d'art contemporain

RT Numéro est allé traîner loin des immenses galeries internationales et a leurs artistes stars à la rencontre de la nouvelle création contemporaine. Visite guidée en 15 œuvres, entre 700 et 65 000 dollars.

par **Thibaut Wychowanok**

NUMÉRO
21 October, 2016

“FIAC 2016 : dans les contre-allées de la foire d'art contemporain”
by Thibaut Wychowanok



7. Boris Achour sur le stand de la Galerie Allen (Paris)

L'artiste français présente sur le stand de la galerie Allen une série de sculptures joliment intitulée *Le Baiser*. Hommage aux œuvres du même nom de Rodin ou Brancusi, elles font s'embrasser un objet ready-made (une chaise présente dans l'atelier de l'artiste depuis des années) et une réalisation de l'artiste. Comme tous les baisers, ces assemblages sont parfois harmonieux, parfois violents, mais jamais exempts de tension. Chacun semble raconter une histoire très personnelle. On y retrouve toujours avec le même bonheur l'esthétique de BD et de cartoon chère à l'artiste. Un tabouret se voit par exemple rajouter un pied en forme de patte du chat Krazy Kat issu du célèbre comics américain de George Herriman.

La sculpture : entre 9 000 et 12 000 euros.

www.galerieallen.com

FIAC 2016 : dans les contre-allées de la foire d'art contemporain

RT Numéro est allé traîner loin des immenses galeries internationales et a leurs artistes stars à la rencontre de la nouvelle création contemporaine. Visite guidée en 15 œuvres, entre 700 et 65 000 dollars.

par [Thibaut Wychowanok](#)

NUMÉRO
21 October, 2016

“FIAC 2016 : dans les contre-allées de la foire d'art contemporain”
by Thibaut Wychowanok



**LA GALERIE ALLEN
PRÉSENTERA
BORIS ACHOUR EN 2016**

> En 2016, la Galerie Allen, située à deux pas de la gare du Nord, à Paris, présentera une exposition personnelle de Boris Achour. Ce lauréat du prix Ricard en 2002 crée des vidéos, des peintures, des dessins par lesquels il interroge notre environnement, à l'instar de la série *Sommes*, où il se photographie assoupi sur les haies bien taillées d'un quartier résidentiel de Los Angeles. Sa dernière installation, *Des jeux dont j'ignore les règles*, est actuellement visible au sein de « All The World's Futures », l'exposition internationale de la 56^e Biennale de Venise. <http://www.galerieallen.com/>



Installation de
Boris Achour dans
l'exposition « All The
World's Futures »,
Arsenal, Biennale
de Venise 2015.
Commissaire : Okwui
Enwezor.
Photo : Philippe
Régnier.

/...

IVRY-SUR-SEINE

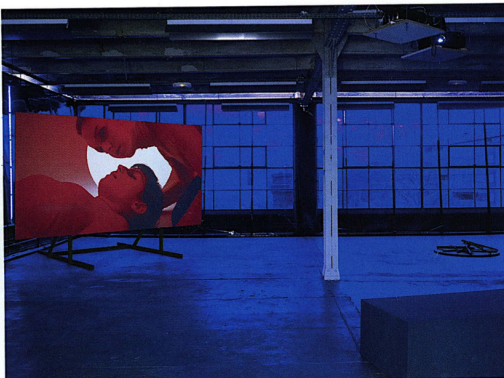
Boris Achour

Crédac / 13 avril - 3 juin 2012

Des filtres bleus posés aux fenêtres du Crédac créent, dès l'entrée, l'atmosphère cinématographique d'une nuit américaine. La nouvelle exposition de Boris Achour s'intitule *Séances* et se visite selon un temps imposé (45 minutes), avec des entrées à heures fixes. Les visiteurs sont invités à déambuler et à construire leur propre scénario à partir des différentes pièces exposées qui sont autant de fragments d'histoires potentielles. Boris Achour revient ici à des principes qui animaient ses travaux antérieurs, dont certains sont exposés à la galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, comme la proposition d'un lexique pour lire l'exposition du Crédac.

Le premier film, dans lequel on voit un enfant dormir, suggère différentes interprétations : s'apprête-t-on à regarder les rêves de cet enfant ? Est-on invité à rêver, comme lui ? Boris Achour a travaillé avec des danseurs, graphistes, musiciens. À huit écrivains, parmi lesquels Nathalie Quintane, Paul Sztulman, Elise Parré, il a commandé des textes de fiction qui devaient être des fragments et ne pas tenir compte de la différence entre le jour et la nuit. Tous sont consultables dans la *Bibliothèque des fragments* installée dans la première salle de l'exposition. Ces textes ont aussi été mis en page « pour de faux » (avec des maquettes et des numéros de page fictifs) pour être collés aux murs, en grand format. Choies au hasard dans les textes, ces pages à la dimension plastique très forte sont presque l'idée d'un texte, d'une narration, autre incitation à la flânerie.

Une troublante porosité apparaît très vite entre toutes les œuvres. Motif que l'on retrouve à plusieurs reprises dans l'exposition, un feu de camp est dressé, fait de rondins colorés que l'on retrouve, un peu plus loin, dans un film où des personnages se frottent les uns les autres avec ces bâtons dans une chorégraphie érotique. Une grande sensualité se dégage également du film, *Une partie d'assemblée*, où des danseurs de la compagnie d'Emmanuelle Huynh évoluent dans un décor blanc dessiné par François Roche dans un appartement ; ils pratiquent un étrange rituel dans lequel des gestes liés à la vie sociale (un dîner en ville) prennent une dimension intime. Puis une voix fait tendre l'oreille : Jean-Yves Jouannais (qui a par ailleurs



donné le texte de la lettre N de son *Encyclopédie des guerres*) dit le texte de Gabrielle Obliégly. Autour d'un feu de camp, on voit des visages dans un diaporama qui rappelle *la Jetée* de Chris Marker. Un père raconte à ses enfants l'époque où existait le jour qu'ils n'ont pas connu. Et l'on s'assoit sur des cubes marqués d'une lettre comme des jouets, que l'on retrouve dans le dernier film de l'exposition, totalement abstrait, *les Mots-nuit*. Deux jeunes filles, tout droit sorties d'un film de William Klein, écrivent, avec des cubes, les vers d'un poème de Paul Éluard lu par Anna Karina dans *Alphaville* de Jean-Luc Godard. Mais il n'est pas nécessaire de connaître ces références. L'une se penche vers la bouche de l'autre pour lui révéler sa parole, près d'une source de lumière lunaire, nouveau feu de camp ouvert à tous les symboles.

Anaël Pigéat

« Les mots-nuits ».

« Séances ». 2012. Vidéo, 15 mn.
(Ph. André Morin). "Night Words"

sioned eight writers, including Nathalie Quintane, Paul Sztulman and Elise Parré, to write fictional texts meeting two criteria: they were to be fragmentary and not distinguish between day and night. (They can be consulted in the Bibliothèque des fragments set up in the first exhibition room). These texts were subjected to a "bogus" page layout, with fictional formatting and invented pagination, on big sheets hung on the walls. With excerpts from the texts chosen at random and a powerful visual impact, these pages almost represent the idea of a text, a narration, another encouragement to stroll around.

Very quickly we sense a disturbing porosity between all these pieces. A recurring motif, a campfire made of colored logs, later reappears in a film where the characters rub each other with these sticks in an erotic ballet. Another film, *Une partie d'assemblée*, is also highly sensual. Dancers from the Emmanuelle Huynh company move about on a white set (designed by François Roche) installed in an apartment. They perform a strange ritual in which acts from ordinary social life (dining out) acquire an intimate dimension. Then a voice makes us prick up our ears as Jean-Yves Jouannais (who also provided the entry for the letter N in his *Encyclopédie des guerres*) recites a text written by Gabrielle Obliégly. Around a campfire we see faces in a slideshow that brings to mind Chris Marker's *La Jetée*. A father tells his children about an era when daytime existed, something they have never known. Visitors sit on cubes each marked with a single letter, like children's toys, and these cubes reappear in the exhibition's last film, the totally abstract *Les Mots-nuit*. Two young women, straight out of a William Klein film, use Scrabble pieces to spell out the Eluard poem voiced by Anna Karina in Jean-Luc Godard's *Alphaville*. But viewers don't have to get these references. One woman leans over the mouth of the other to speak, near a lunar light—another campfire whose symbolism is open to many interpretations.

Anaël Pigéat

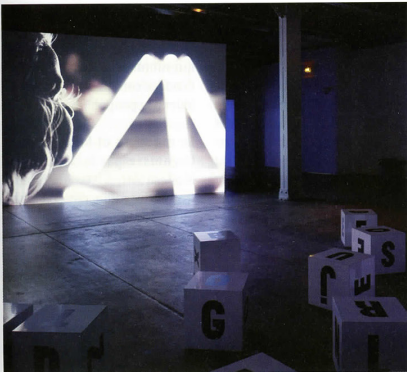
Translation, L-S Torgoff

ARTPRESS
July - August, 2012

"Boris Achour"
By Anaël Pigéat

PAROLES D'ARTISTE **BORIS ACHOUR**

« Vivre dans un monde où il fait tout le temps nuit »



Vue de l'exposition de Boris Achour, « Séances », au Crédac, Centre d'art contemporain d'Ivry, avec le film : *Conte de feu de camp*, 2012, Vidéo, 17 min. © Photo : André Morin/Le Crédac.

■ Au Crédac, à Ivry-sur-Seine, Boris Achour (né en 1966) imagine, avec un dispositif ambitieux incorporant films, sculptures, musique et littérature dans une temporalité définie, un monde privé de jour.

Votre exposition « Séances » se caractérise par un aspect protéiforme engageant le spectateur

dans un déroulé d'une durée de 45 minutes. L'enjeu était-il d'interroger la manière de construire du récit aujourd'hui ?

Il y avait effectivement l'envie de se demander comment produire de la narration aujourd'hui. C'est une problématique qui m'intéresse énormément et qui est venue progressivement dans mon travail, même si en 2000

j'avais déjà, pour une exposition intitulée « Générique », transformé la galerie Chez Valentin en studio de tournage. Les visiteurs portaient une oreillette et devenaient acteurs en répétant des dialogues et des monologues préalablement enregistrés. Au Crédac, il y a la volonté que tous les éléments structuraux du projet, à des échelles différentes, possèdent un potentiel narratif. Et que les histoires soient racontées avec des formes qui ne soient pas que traditionnelles, par le conte, le langage écrit ou oral, ou le cinéma. Quant à la variété des formes mises en œuvre, « Séances » est à la fois la synthèse et le développement de questions qui me préoccupent depuis plus d'une dizaine d'années, mais que j'avais traitées isolément auparavant : l'idée de l'exposition comme paysage, le rapport à la temporalité, des éléments sculpturaux physiquement présents dans l'espace d'exposition mais activés en tant qu'accessoires dans les films, les collaborations et aussi l'aspect hétérogène et protéiforme de mon travail. Je n'avais jamais concentré tout cela à ce point.

La temporalité donnée à la visite vous permet-elle de reconsidérer le format de l'exposition ? Cette question m'intéresse car elle élargit le champ tout en évitant que les choses ne soient figées. En outre, le sous-titre de « Séances » est « Une exposition en forme de spectacle, un spectacle en forme d'exposition ». Il dit bien l'enjeu et le balancement entre les deux. Quand vous allez voir un film ou une pièce de théâtre, la durée est déterminée. Dans le champ artistique, on ne va pas vous obliger à regarder un tableau pendant dix minutes, mais certaines formes ont une durée déterminée. Si ça ne vous plaît pas, vous partez. Ce projet est à la frontière : il est physiquement dans un centre d'art, ressemble visuellement beaucoup à une exposition d'art contemporain avec des sculptures, des films, etc., mais la raison pour laquelle c'est un spectacle c'est justement la durée, car la narration, cela prend du temps.

Pour revenir à la question de l'usage de divers médiums, était-ce là une manière de construire un scénario dans l'es-

que tout l'espace se trouve dans une nuit américaine avec les fenêtres couvertes de gélatine... Ce qui m'intéressait dans cette idée d'un monde plongé dans l'obscurité, c'était à la fois son potentiel visuel et ce que le spectateur peut imaginer ; qu'est-ce que vivre dans un monde où il fait tout le temps nuit ? C'est inquiétant et impossible car sans lumière il n'y a pas de photosynthèse, plus de chaîne alimentaire, tout le monde meurt ! Et puis il y a aussi tout cet aspect métaphorique et spirituel de la lumière, d'une manière très simple : la lumière intérieure, quelque chose qui peut renaître, mais qui, et c'est peut-être une éventuelle contradiction, est toujours traité dans l'exposition avec des matériaux et des techniques soit industriels soit arti-

fiels. La lumière n'est pas celle du jour ou du soleil mais ce sont des tubes fluorescents, des bâtons chromés, une nuit américaine, autrement dit un artifice.

Propos recueillis
par Frédéric Bonnet

BORIS ACHOUR. SÉANCES, jusqu'au 3 juin, Le Crédac, La Manufacture des œillets, 25-29, rue Raspail, 94200 Ivry-sur-Seine, tél. 01 49 60 25 06, www.credac.fr, ttj sauf lundi 14h-18h, samedi-dimanche 14h-19h. Boris Achour expose parallèlement à la galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, à Paris, 36, rue de Seine, 75006 Paris, jusqu'au 15 mai.

Dramaturgie Ce soir-là

Émilie Pitoiset a créé les conditions d'une cérémonie tenue secrète

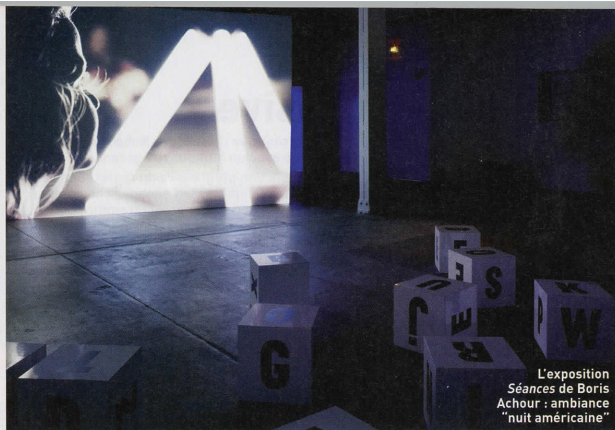
CHELLES ■ De cette cérémonie le visiteur ne saura rien, ainsi que l'en prévient la sentence « Vous arrivez trop tard » qui fait le titre du « carton » de l'exposition ; ne restent à Chelles (Seine-et-Marne), au centre d'art Les Églises, que les éléments d'un décor dont la figure de Catherine Robbe-Grillet insufflé à la scène désertée un léger et troublant parfum suranné. L'actrice, comédienne et romancière, également épouse de l'auteur des *Gommes* (1953), se révéla pleinement dans son rôle de maîtresse de cérémonies sadomasochistes et chasses à l'homme (entre femmes) inspirées d'un tableau. Elle fut conviée par Jean-Max Colard à orchestrer pour la première fois en public un « tableau vivant » lors de l'édition 2009 du Printemps de septembre à Toulouse, dont le critique d'art et spécialiste du Nouveau Roman était associé au commissariat. Lui-même a répondu à l'invitation d'Émilie Pitoiset à concevoir à trois, avec Catherine en ordonnatrice, la cérémonial ou scénario de l'exposition. Car « la pratique SM suppose [...] un minimum de théâ-

de rendez-vous (Alain Robbe-Grillet, 1965, Éditions de Minuit), au fil desquelles on apprend que « la soirée se déroule ensuite de façon normale mais d'autres personnes sont certainement sur le qui-vive car on sent quelque chose de tendu dans l'atmosphère ». À voir, entre deux serre-livre ou simplement posée sur un socle, des photographies noir et blanc énigmatiques, d'une villa abandonnée ou d'un curieux motif décoratif. À apprécier, la texture d'un cuil fin, lambeaux faussement jetés ou peau retournée dont les plis dégoulinent savamment, en drapé, au centre d'un petit miroir trois faces. Un tourne-disque muet, un vase de fleurs coupées, le tout baigné de la lumière naturelle des vitraux transparents de l'église achèvent de dessiner l'espace d'un trait élégant et suspendu. Un espace où les vrais objets semblent être là pour faire images tandis que les images mentales (le mythe Robbe-Grillet) sont invoquées dans l'espoir qu'elles s'incarnent.

Françoise Chaloïn



expos



L'exposition
Séances de Boris
Achour : ambiance
"nuit américaine"

à l'image du temps

Avec **Boris Achour** et **Anri Sala** on pourrait croire que l'exposition se transforme en séance de cinéma. Ce serait oublier la flânerie.

vernissage

original

Orchestrée par Mathieu Copeland, l'expo *Le Confort moderne* rend hommage à ce lieu atypique, scène de concerts mythique et centre d'art contemporain. Avec Francis Baudevin, Martina Klein, Jutta Koether et Mai-Thu Perret...
Jusqu'au 19 août au Confort moderne, Poitiers, www.confort-moderne.fr

international

Le Jeu de paume inaugure trois expos monographiques consacrées à Eva Besnyô, photographe nomade d'origine hongroise, au plasticien français Laurent Grasso et à la vidéaste italienne Rosa Barba.
à partir du 22 mai au Jeu de paume (Paris VIII), www.jeudepaume.org

territorial

Dernier volet de la trilogie *Les Nouveaux Mondes et les Anciens*, une expo collective placée sous le signe antihouellebecquien du "territoire sans carte" réenvisage les représentations du monde à travers les œuvres de Niklas Goldbach, Patrick Bernier & Olive Martin, Neil Beloufa, etc.
jusqu'au 16 juin à l'Espace Khiasma, Les Lilas (93), www.khiasma.net

104 les inrockuptibles 16.05.2012

C'est l'idée d'une séance d'exposition. Une séance programmée, où des films apparaissent tour à tour sur plusieurs écrans dispersés dans l'espace, devenu multiplexe, du centre d'art ; où des sons nous appellent de l'autre côté du musée ; où l'éclairage des salles varie au cours de l'heure et "active" des sculptures ou des textes donnés à lire ; où le visiteur est invité à prendre le temps, étiré, ralenti, de l'œuvre d'art. Un format d'exposition que l'on aime, même s'il est déjà bien connu, largement exploré depuis les années 90 – que l'on songe au poisson-pilote, qui commandait l'apparition des œuvres dans l'exposition *Alien Seasons* de Philippe Parreno au musée d'Art moderne de la Ville de Paris ; à l'ordinateur, voire la boîte noire, qui régissait *Le Château de Turing* imaginé par Pierre Huyghe dans le pavillon français de la Biennale de Venise en 2001 ; plus récemment au *Cellar Door* de Loris Gréaud au palais de Tokyo ou aux œuvres momentanément éclairées dans l'expo collective *Pick-Up* du curateur Guillaume Desanges à Public en 2004, et on en passe.

Mais à l'heure où, Audimat oblige, les musées compressent le temps de visite des expos et organisent surtout le flux des masses, à l'heure où le marché de l'art nous incite à voir des pièces, des pièces et encore des pièces, détachées, sur le mode compulsif des collectionneurs, il fait bon voir revenir ce format allongé, alangui, un peu ennuyeux aussi par moment, cinématique enfin, de la séance d'exposition.

Avec Boris Achour au Crédac d'Ivry, la séance est plus "nocturne", et de fait

c'est chez lui le rêve ancien d'une exposition totale : plongé pendant quarante-cinq minutes dans une "nuit américaine" nourrie de récits littéraires commandés à des écrivains, amplifiée de musique, on assiste sur les écrans à d'étranges rituels communautaires et on croise dans l'espace les mêmes objets-sculptures que ceux utilisés dans les films. Entre l'écran et le réel, entre le live et l'absence, le scénario est ouvert. Au fond, ces séances d'exposition ne se déroulent pas du tout "comme au cinéma" ; elles disent au contraire la spécificité de la forme-exposition, soit la libre déambulation physique et mentale du spectateur au sein de l'œuvre.

Avec l'Albano-Franco-Berlinois **Anri Sala**, qui représentera la France **l'an prochain à Venise**, la séance, d'une heure environ, à Beaubourg prend la forme d'une symphonie audiovisuelle, parfaitement architecturée en cinq grands écrans placés en cercle comme dans un cadran solaire. Il s'y déroule un programme de quatre films dont un, très beau, évoquant le siège de Sarajevo. Deux musiques se répartissent l'espace, devenu une sorte de boîte à musique : une symphonie de Tchaïkovski et la version instrumentale d'un célèbre morceau des Clash, *Should I Stay or Should I Go* – une indécision qui convient à l'espace comme au visiteur, libre de son temps, de sa chorégraphie. **Jean-Max Colard**

Boris Achour *Séances*, jusqu'au 3 juin et à heure fixe au Crédac d'Ivry, www.credac.fr
Anri Sala jusqu'au 6 août au Centre Pompidou, Galerie sud, Paris IV*, www.centrepompidou.fr

Photo: Jean-Max Colard. Séances de Boris Achour : photo: Anri Sala. 2012. Courtesy of the artist. Photo: Anri Sala. 2012. Courtesy of the artist.

LES INROCKUPTIBLES
16 - 22 May, 2012

"Tu dois changer ta vie !"
By Judicaël Lavrador

REVIEWS

BORIS ACHOUR

LE MYSTÈRE DE LA ROSE par Raphaël Brunel

Conatus – Episode 6 : La rose est sans pourquoi

Résumé : Après avoir traversé une forêt inquiétante, exploré les parois d'une grotte aux reflets pop, fondé une communauté masquée dans un Lot aussi psychédélique que sauvage et croisé en pleine nuit un danseur de claquettes, Boris Achour fait à Reims la rencontre mystérieuse d'une rose du XVIII^e siècle qui, comme toute vraie beauté, clame son indépendance.

Du côté des personnages : les mobiles ne le sont pas vraiment, les pochoirs ont été façonnés par des géants et la végétation est en polystyrène extrudé.

Ce qui suit révèle les moments clés de l'intrigue. Depuis 2006, Boris Achour travaille à une forme de temporalité de l'exposition qui s'inspire du découpage séquentiel de la série télé. Chaque événement prend l'allure d'un épisode qui fonctionne, avec titre, décor et personnages spécifiques, comme un élément autonome tout en étant toujours amarré, par un système d'hyperliens, de rappels et d'associations parfois incongrus, à la nébuleuse logique de Conatus. Dans *L'Éthique*, Spinoza décrit le conatus comme la volonté de persévérer dans son être et fait du désir et de la passion des forces motrices et créatrices, induisant ainsi une idée de dynamique, de montée en puissance par étapes. En se plaçant sous l'égide de ce concept, Boris Achour cherche moins à illustrer à tout prix un propos philosophique sur la création – somme toute banalisée – qu'à y déceler un mode opératoire évoquant l'épisode de la série télé. Si l'hétérogénéité de ses œuvres a largement été commentée depuis une quinzaine d'années, l'idée de conatus lui permet d'unifier ou en tout cas de faire cohabiter les paradoxes et les contraires mis en jeu dans sa pratique artistique.

Le titre de cette exposition-épisode reprend le premier vers d'un poème du XVIII^e siècle composé par le théologien et poète allemand Angelus Silesius. Comme le souligne justement Bernard Marcadé dans le fanzine qui accompagne l'exposition, il serait vain de chercher à expliciter les raisons qui ont poussé Boris Achour à employer ce court poème, de lui attribuer une réelle raison d'être. Il s'offre pourtant comme un miroir d'une certaine approche de l'art, en replaçant en perspective la question, presque anachronique et ringardisée, de l'autonomie de l'œuvre. Et c'est bien là, sur les pentes savonneuses de l'ambiguïté, que l'artiste se révèle le plus à l'aise et endosse avec un certain équilibre la position pour beaucoup inconfortable d'avoir le « cul entre deux chaises ». Car s'il semble exprimer une œuvre ne valant que par elle-même, il met également tout en jeu pour proposer une exposition aux allures de paysage, dans lequel le spectateur doit se promener, déambuler, tourner et retourner pour appropriser ce qui l'environne. Le travail de Boris Achour se présente ainsi comme un entre-deux permanent, qui relève

moins d'un non choix que de la volonté d'éviter tout autoritarisme.

Les personnages que l'on croise à Reims se révèlent tous plus ou moins atteints par une douce schizophrénie. Possédant leur propre source lumineuse, les mobiles sont constitués d'éléments disparates, produits standardisés comme matériaux pauvres, qui traduisent moins la tentation de Boris Achour pour une esthétique *low tech* artificielle que sa connivence avec le principe d'équivalence de Robert Filio et une forme de pragmatisme d'atelier. Aucunement cinétique et plutôt immobile, ces mobiles apparaissent en fait comme un ensemble de balances sous-pesant des formes *a priori* inconciliables. Les grands pochoirs, qui ponctuent l'espace du Frac et fonctionnent comme autant de points d'entrée ou comme les placards d'un film muet, ont aussi leur part de mystère. Apparemment déjà utilisés, ils renvoient autant à la taille colossale de leur manipulateur imaginaire qu'à un hors champ de l'exposition, un endroit tenu secret où auraient été bombés les vers du poème de Silesius. Semblant illustrer plus littéralement la rose, des fleurs stylisées se déploient dans l'espace en déposant un étrange parfum d'aridité qui contraste avec la diversité, de la plus sobre à la plus pop, des couleurs de leurs vases.

Pur objet d'évocation, ce poème permet à Boris Achour, comme à son habitude, de mettre en tension les objectifs *a priori* contradictoires d'unité et d'ensemble, d'aller et venir de l'un à l'autre, dans un mouvement qui s'apparenterait pour beaucoup à l'absurde, comme le personnage de Gombrowicz dans *Cosmos* pour qui un moineau pendu, la bouche de Catherine et celle de Léna participent d'une étrange constellation à déchiffrer.

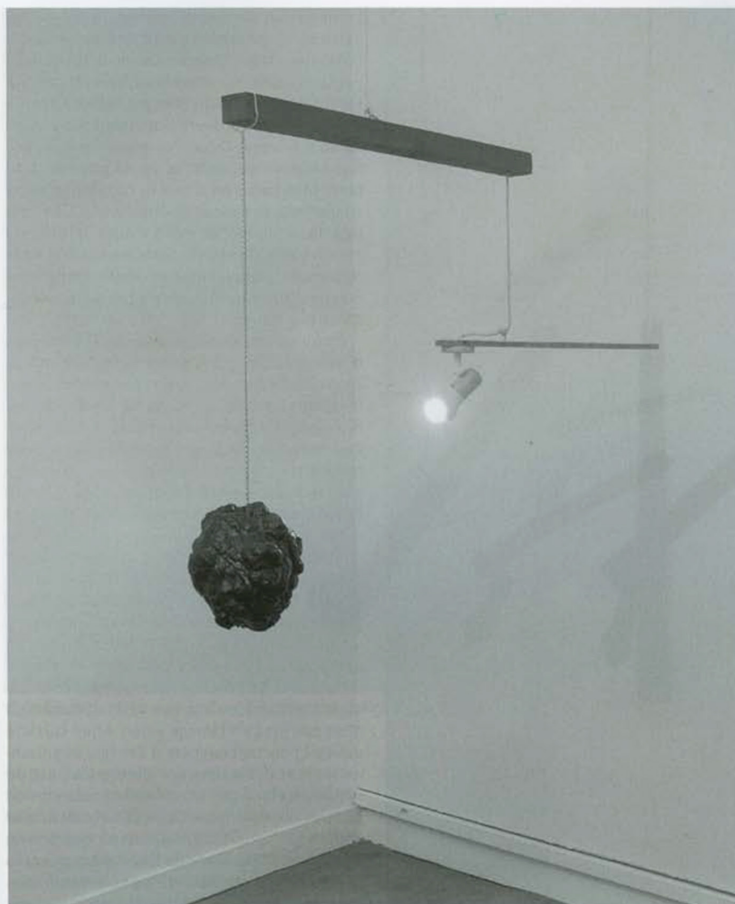
Boris Achour, *Conatus : la rose est sans pourquoi*, au Frac Champagne-Ardenne, Reims, du 11 septembre au 1^{er} novembre 2009.



BORIS ACHOUR
Conatus : La rose est sans pourquoi, Frac Champagne-Ardenne. Photo Pascal Strat

ART 21 #25
Winter 2009-2010

“Boris Achour, La rose est sans pourquoi”
By Frédéric Wecker



Vue de l'exposition de Boris Achour *Conatus : La rose est sans pourquoi* au Frac Champagne-Ardenne, 2009. Courtesy Galerie Georges-Philippe et Nathalie Valloris, Paris. © Pascal Stritt.

Au cours des leçons qu'il donna à Cambridge durant l'année universitaire 1932-1933, Wittgenstein expliqua que par une question commençant par « pourquoi » nous pouvions demander dans certains cas la cause et dans d'autres cas la raison. Selon lui, on répondrait aux questions du premier type en fournissant une hypothèse (vérifiable expérimentalement), et aux questions du second type en fournis-

sant une description. Wittgenstein pensait que dans le cadre de nos investigations esthétiques, la question n'était pas de savoir par quelle cause une œuvre avait telle ou telle caractéristique, mais pour quelle raison. Il n'est guère contestable qu'une part importante de notre commerce avec les œuvres d'art consiste non seulement à nous trouver des raisons de les apprécier mais à leur trouver des

1. Poète religieux allemand du XVII^e siècle, très influencé par les mystiques allemands et flamands du Moyen-Âge, Angelus Silesius est connu pour son recueil d'épigrammes *Le Pèlerin chérubinique* qui parut en 1675. Le distique qui fournit le texte de l'exposition en est tiré. « La rose est sans pourquoi, fleurit parce qu'elle fleurit / n'a souci d'elle-même, ne désire être vue ». Ce dernier doit une part de sa célébrité au fait d'avoir été commenté par Heidegger dans le cours qu'il donna à Fribourg en 1955-56 sur le principe de raison (selon lequel rien n'est sans raison). À noter que les panneaux de Boris Achour transforment le distique en quatrain en considérant chaque hémistiche comme un vers.
2. Heidegger, *Le principe de raison*, Gallimard, Paris, 1962, p.103
3. Jusqu'à un certain point car l'idée que « l'homme n'est véritablement que s'il est à sa manière comme la rose – sans pourquoi » (Heidegger, *op. cit.*, p.108) ferait bien évidemment frémir tout spinoziste.
4. Pour se conformer au choix de Robert Misrahi (à qui Boris Achour doit indirectement sa découverte de Spinoza) pour traduire le verbe spinoziste *augere*.
5. Pour un exemple concret (réel) d'une théorie voisine, on pourra se reporter aux positions de Stephen Wright qui sont encore plus excentriques puisque celui-ci envisage la possibilité d'un art sans auteur et sans spectateur mais aussi sans œuvre. Notons toutefois que bien qu'elles se donnent comme une théorie de l'art, les positions de Wright constituent plus un manifeste pour un art qui répondrait aux exigences formulées que comme une théorie. On pourrait faire la même remarque à propos de certains textes de Jean-Claude Moineau. On pourrait appeler ce type de propositions des manifestes théoriques dans la mesure où elles légitiment moins un art existant qu'elles n'appellent de leurs vœux un art à venir (ces manifestes sont théoriques parce qu'ils caractérisent des objets qui n'existent pas (encore) et ce sont des manifestes du fait de leur dimension prescriptive). Là où la lecture allégorique d'Angelus Silesius proposée ou suggérée par Achour serait plus un embryon de théorie de l'art au sens classique (une théorie descriptive s'appliquant aussi...)

Boris Achour, «La rose est sans pourquoi»

Exposition monographique au Frac Champagne-Ardenne

Vue de l'exposition de Boris Achour-Conatus : «La rose est sans pourquoi» au Frac Champagne-Ardenne, 2009. Courtesy Galerie Georges-Philippe et Nathalie Valois, Paris. © Pascal Serritt.



bien au passé et au présent de l'art qu'à son futur).
6. Cf. Jean-Claude Moineau, «Le peu d'art» appendice de l'art dans l'Indifférence de l'art, PPT éditions, Paris, 2001, p.135-140.
7. Scolie II de la proposition 40 de la partie II de l'Éthique.
8. Passage célèbre de la scolie de la proposition 45 de la partie 4 de l'Éthique.

raisons d'être comme elles sont. Si cette activité était condamnée, il n'est pas certain que nous ferions encore deux cents kilomètres pour aller voir une exposition à Reims.

Boris Achour n'est pas sans pourquoi. Et son cas sera probablement très intéressant à étudier pour les historiens cherchant à repérer les continuités et les discontinuités (apparentes et réelles) de l'art produit en France au cours

de ces vingt dernières années. Si on voulait saisir sa singularité, il serait intéressant de le comparer à Melik Ohanian. Ces deux-là ont beau partager certaines références, ils n'ont pas tiré les mêmes conclusions et les mêmes gestes de l'observation de leurs aînés immédiats (leurs «grands frères»). On confessa une préférence pour Achour qui semble moins outrecuidant peut-être parce qu'il sait la différence entre connaître la formule et en être l'auteur. La disparité de sa production indique aussi une nature plus inquiète de trouver dans le «cosmos» des références, quelque chose qui serait une position d'énonciation qui lui serait propre à défaut d'être originale.

D'où viennent alors nos réserves ? L'hommage discret (la «légitimation modeste») qu'a pu en faire Jean-Claude Moineau, ne doit pas nous masquer le fait que les actions-peu contenaient en germe le programme d'un réenchantement du monde⁶. Que ce dernier soit pauvre ou modeste ne change pas grand-chose de notre point de vue... En quinze ans, le changement de moyens n'a fait que rendre cette finalité plus apparente (en même temps que les tentatives visant à la légitimer intellectuellement en France se multipliaient). La dimension néo-fluxus de la pratique d'Achour a cédé sous le poids de propositions plus réifiées : l'esthétique glossy et la féerie ayant par ailleurs remplacé la rugosité du réel et le contexte urbain immédiat. L'utilisation récurrente de papier métallisé et de peinture iridescente donne aux objets qu'ils recouvrent un éclat séduisant. Il n'est pas jusqu'à l'image vidéo – que l'artiste utilisait pourtant naguère à des fins intentionnellement dérisoires ou idiotes (la part de l'idiotie n'étant pas la moins intéressante de son travail) – qui ne participe désormais à cette esthétique. Il suffisait de voir la proposition de Boris Achour à la Force de l'art 2 avant et après la diffusion de la *Nuit du danseur* pour s'en rendre compte. En plus de fournir l'explication qui permettait de considérer les artefacts comme des accessoires potentiels susceptibles d'entrer dans des jeux complexes de *make-believe* (à l'instar de ce qui se passait déjà dans le projet AMIDSUMMERNIGHTSDREAM), la vidéo contribuait à l'enchantement de l'ensemble.

Les artefacts un peu ternes de l'exposition du Frac Champagne-Ardenne de ce point de vue avaient déjà le mérite de la surprise. Réduits à des sortes d'épures (qui ne manquaient pourtant pas de fantaisie), les «mobiles» se laissaient ainsi plus clairement appréhender pour ce



Vue de l'exposition de Boris Achour *Conatus : La rose est sans pourquoi* au Frac Champagne-Ardenne, 2009. Courtesy Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, Paris. © Pascal Stritt.

qu'ils pourraient être également : une illustration en acte de la *scientia intuitiva* spinoziste. Le problème de la détermination des moments permettant de réaliser l'équilibre d'un mobile est assez proche de l'exemple utilisé par Spinoza pour illustrer ce qu'il entend par science intuitive⁷ : la détermination d'un nombre proportionnel à partir de trois nombres donnés. Cette détermination peut se faire par le calcul, en appliquant la règle de l'égalité des produits en croix, ou par intuition. Les *Sunflowers*, que l'artiste présentait ici pour la première fois, s'offraient comme une traduction tridimensionnelle assez efficace d'une sorte de dessin enfantin, simple et expressif. Le choix du « modèle » ne devait rien au hasard : de toutes les fleurs, le tournesol fait partie de celles qui exhibent le plus leur effort de persévérer dans l'être puisqu'elle se « tourne vers le soleil ». On est

finallement très loin de la rose de Silesius fleurissant, semble-t-il, sans plus d'effort que d'énergie. Bref, l'exposition pouvait se voir comme une collection de curiosités spinozistes sans que pourtant l'art (et c'était heureux) soit ici rapporté à « l'agrément des plantes vertes » et à « toutes ces choses dont chacun peut user sans dommage pour autrui⁸ ». Si Achour a trouvé dans Spinoza des raisons pour justifier l'adoption d'une position affirmative, il faut espérer qu'il conduira cette position jusqu'à ses ultimes conséquences. Rappelons que la finalité de l'*Éthique*, en nous rendant attentifs à tout ce qui nous détermine (au Tout qui nous détermine), n'est pas la célébration mais bien la libération.

Frédéric Wecker

Boris Achour *Conatus : La rose est sans pourquoi*

au Frac Champagne-Ardenne
1, place Museux, Reims.
Du 11 septembre au 1er novembre 2009.
Commissaire : Florence Derieux.
Tél. : 03 26 05 78 32.
www.frac-champagne-ardenne.org

ART 21 #25
Winter 2009-2010

“Boris Achour, La rose est sans pourquoi”
By Frédéric Wecker

REVIEWS

BORIS ACHOUR

LE MYSTÈRE DE LA ROSE par Raphaël Brunel

Conatus – Episode 6: La rose est sans pourquoi
Résumé: Après avoir traversé une forêt inquiétante,

exploré les parois d'une grotte aux reflets pop, fondé une communauté masquée dans un Lot aussi psychédélique que sauvage et croisé en pleine nuit un danseur de claquettes, Boris Achour fait à Reims la rencontre mystérieuse d'une rose du XVIII^e siècle qui, comme toute vraie beauté, clame son indépendance.

Du côté des personnages: les mobiles ne le sont pas vraiment, les pochoirs ont été façonnés par des géants et la végétation est en polystyrène extrudé.

Ce qui suit révèle les moments clés de l'intrigue. Depuis 2006, Boris Achour travaille à une forme de temporalité de l'exposition qui s'inspire du découpage séquentiel de la série télé. Chaque événement prend l'allure d'un épisode qui fonctionne, avec titre, décor et personnages spécifiques, comme un élément autonome tout en étant toujours amarré, par un système d'hyperliens, de rappels et d'associations parfois incongrus, à la nébuleuse logique de Conatus. Dans *L'Éthique*, Spinoza décrit le conatus comme la volonté de persévérer dans son être et fait du désir et de la passion des forces motrices et créatrices, induisant ainsi une idée de dynamique, de montée en puissance par étapes. En se plaçant sous l'égide de ce concept, Boris Achour cherche moins à illustrer à tout prix un propos philosophique sur la création – somme toute banalisée – qu'à y déceler un mode opératoire évoquant l'épilogue de la série télé. Si l'hétérogénéité de ses œuvres a largement été commentée depuis une quinzaine d'années, l'idée de conatus lui permet d'unifier ou en tout cas de faire cohabiter les paradoxes et les contraintes mis en jeu dans sa pratique artistique.

Le titre de cette exposition-épisode reprend le premier vers d'un poème du XVIII^e siècle composé par le théologien et poète allemand Angelus Silesius. Comme le souligne justement Bernard Marcadé dans le fanzine qui accompagne l'exposition, il serait vain de chercher à expliciter les raisons qui ont poussé Boris Achour à employer ce court poème, de lui attribuer une réelle raison d'être. Il s'offre pourtant comme un miroir d'une certaine approche de l'art, en replaçant en perspective la question, presque anachronique et ringardisée, de l'autonomie de l'œuvre. Et c'est bien là, sur les pentes savonneuses de l'ambiguïté, que l'artiste se révèle le plus à l'aise et endosse avec un certain équilibre la position pour beaucoup inconfortable d'avoir le « cul entre deux chaises ». Car s'il semble exprimer une œuvre ne valant que par elle-même, il met également tout en jeu pour proposer une exposition aux allures de paysage, dans lequel le spectateur doit se promener, déambuler, tourner et retourner pour apprivoiser ce qui l'environne. Le travail de Boris Achour se présente ainsi comme un entre-deux permanent, qui relève

moins d'un non choix que de la volonté d'éviter tout autoritarisme.

Les personnages que l'on croise à Reims se révèlent tous plus ou moins atteints par une douce schizophrénie. Possédant leur propre source lumineuse, les mobiles sont constitués d'éléments disparates, produits standardisés comme matériaux pauvres, qui traduisent moins la tentation de Boris Achour pour une esthétique *low tech* artificielle que sa connivence avec le principe d'équivalence de Robert Filioi et une forme de pragmatisme d'atelier. Aucunement cinétique et plutôt immobile, ces mobiles apparaissent en fait comme un ensemble de balances sous-pesant des formes *a priori* inconciliables. Les grands pochoirs, qui ponctuent l'espace du Frac et fonctionnent comme autant de points d'entrée ou comme les placards d'un film muet, ont aussi leur part de mystère. Apparemment déjà utilisés, ils renvoient autant à la taille colossale de leur manipulateur imaginaire qu'à un hors champ de l'exposition, un endroit tenu secret où auraient été bombés les vers du poème de Silesius. Semblant illustrer plus littéralement la rose, des fleurs stylisées se déploient dans l'espace en déposant un étrange parfum d'aridité qui contraste avec la diversité, de la plus sobre à la plus pop, des couleurs de leurs vases.

Pur objet d'évocation, ce poème permet à Boris Achour, comme à son habitude, de mettre en tension les objectifs *a priori* contradictoires d'unité et d'ensemble, d'aller et venir de l'un à l'autre, dans un mouvement qui s'apparenterait pour beaucoup à l'absurde, comme le personnage de Gombrowicz dans *Cosmos* pour qui un moineau pendu, la bouche de Catherette et celle de Léna participent d'une étrange constellation à déchiffrer.

Boris Achour, *Conatus: la rose est sans pourquoi*, au Frac Champagne-Ardenne, Reims, du 11 septembre au 1^{er} novembre 2009



• **BORIS ACHOUR**
Conatus: La rose est sans pourquoi, Frac Champagne-Ardenne. Photo Pascal Strist

02 #52

Winter 2009/2010

“Boris Achour, Le Mystère de la Rose”

By Raphaël Brunel

BORIS ACHOUR

GALERIE GEORGES-PHILIPPE &
NATHALIE VALLOIS

The title of Boris Achour's latest exhibition refers to Spinoza's concept of *conatus*, which is said to incarnate the active part of our being, and give us the desire to increase our capacity to think and act — the desire thus creating the values, and not the opposite. "Joy through action" seems to be the program, or rather the pilot, of a series of other proposals yet to come. Achour's works always come from scenarios. Here the entire show follows a script: there is indeed a film, a set, and a series of actors; the script also lists different significations and uses of the word "tiger," suggesting that this apparent chaos is actually being orchestrated.

Fifty-nine neon signs are hung on the walls of the gallery to form the title of the exhibition. They correspond to its duration, and light themselves up each day, one after the other. The show is mostly constituted of suspended mobiles in perpetual movement — or rather instability — which is mainly due to the artist's painstaking effort to use essentially precarious materials. These mobiles, while being originals in their forms, borrow from a large reservoir of recognizable aesthetic forms. They also adopt elements from each other as if they were perfectly interchangeable and capable of developing in many possible ways, thus constituting a rhizomatic cosmogony. A video shows the artist selecting them one by one with caution, in this way making particular historical trajectories collide in order to constitute an expanded field of action.

Achour's new works announce themselves as the first elements of a constellation, which will hopefully continue to expand. They should not be seen as a contribution to the heated ongoing French debate about an alleged "return to



BORIS ACHOUR, view of the exhibition "Conatus (Pilote)," 2006. Courtesy Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois, Paris.

sculpture." Instead, it should be considered as another attempt to activate autonomous means of production. In that sense, the formula used in "Conatus (Pilote)" does not differ so much from the ones he previously developed in his work, since it continues to avoid any possible hierarchies, and celebrates instead the absence of any system of classification. But this, as well as the visibly precarious aspect of the material used, the joyful picking from a common vocabulary of aesthetic forms, but also the recurring reference to a pre-history of art, can here certainly be seen as Achour's acknowledged indebtedness to Robert Filliou. "Conatus" might therefore be understood as an attempt to transform the latter's famous precept into a voluntary and positivist "well made, badly made, but made," or "joy through action."

Florence Derieux

FLASH ART #248
May - June 2006

"Boris Achour"
By Florence Derieux

Arts. Exposition hors norme du plasticien
Boris Achour aux Laboratoires d'Aubervilliers.

Sur l'échelle d'Achour



Extrait du film réalisé avec des comédiens dans le décor de *Jouer avec des choses mortes*.

Jouer avec des choses mortes
Aux Laboratoires d'Aubervilliers,
41, rue Lécuyer, 93300 Aubervilliers.
Tél: 0153561590.
www.leslaboratoires.org.
Du mercredi au samedi jusqu'au
31 janvier. Rencontre avec Boris
Achour le 24 janvier à 17h.

C'est un tableau en trois dimensions, pénétrable par tout visiteur vaguement intrépide. Rien n'y bouge, et les objets, disposés sur le sol d'une salle entièrement obturée, apparaissent comme momifiés par les spots de lumière qui les théâtralissent. Chacun a sa place. Par ordre d'apparition, sont ainsi disposés: une forme boudinée de grosse saucisse rose; un morceau de barrière blanche; deux plantes en pot, au feuillage fait de talons de collants couleur chair tendus sur des fils de fer; une série de trois pupitres en papier mâché couleur étron; un polyèdre de carton blanc; une «expansion» de polystyrène couleur bouton d'or, stylisation d'un sac boursouflé (de pièces jaunes?). De nouveau la même barrière blanche, mais en très grand. Et encore, la même, en tout petit.

Gelé. Parfois, c'est l'échelle d'un même objet qui change, comme au *Pays des merveilles* d'Alice. Parfois, c'est la fabrication, allant du figolé à l'ébauche grossière, voire ratée. Cette variabilité dans l'art

est partie prenante du travail de l'artiste Boris Achour (né en 1966 à Marseille). Choisir de ne pas choisir constitue son programme, qui prône également l'absence de vision autoritaire, d'héroïsme artistique, de résistance frontale à la société du spectacle. Ainsi le visuel et le télévisuel, le moche et le beau, le fini et l'infini, le normal et le pathologique, sont autant d'éléments qu'il cumule et dont il rend, de ce

Choisir de ne pas choisir constitue son programme, qui prône également l'absence de vision autoritaire.

fait, les frontières incertaines. Le travail que Boris Achour a réalisé au terme de sa résidence aux Laboratoires d'Aubervilliers est de surcroît, passif et actif: apparaissant comme le décor gelé d'un plateau télé, il est devenu en même temps un terrain de jeux, activé grâce à la structure pluridisciplinaire de l'endroit.

Revenons un peu en arrière. Les Laboratoires, inaugurés une seconde fois le 15 septembre par une journée de mobilisation en faveur des intermittents du spectacle, forment dans leur bâtiment plutôt bien réhabilité d'Aubervilliers une option alternative aux établissements parisiens. Il ne s'agit pas seulement d'y tenir compte des débordements

indisciplinaires des arts contemporains. On n'y montre pas simplement, on y produit aussi. Du temps, des moyens et des outils sont ainsi réservés à la recherche, tout en maintenant, par un spectacle, par une expo, mais aussi grâce à un journal gratuit ou d'autres moyens à imaginer, le contact public. Grâce aux intérêts variés (chorégraphie, littérature, politique, arts visuels) de ses trois dirigeants (Yvonne

Chapuis, François Piron, Loïc Touzé), cette structure mixte a permis sans doute la rencontre de Boris Achour et de quatre interprètes, danseurs ou comédiens.

Paillettes. Un film a été réalisé. Il est projeté dans la salle et intègre la scénographie plutôt régressive des objets qui y sont disposés, avec son écran bordé de paillettes. Dans ce film, les personnages «jouent avec des choses mortes», comme l'indique le titre un peu dégoûtant de l'exposition. Pendant plusieurs heures, ils ont rangé, touché, bougé, utilisé – bref, ils se sont approprié, sans doute bien plus que Boris Achour lui-même –, les objets dont il est l'auteur. Ce qui montre que l'artiste est à équidistance (ni plus proche, ni plus loin de ses œuvres) avec le spectateur. ◆

ELISABETH LEBOVICI

LIBÉRATION
13 January, 2004

“Sur l'échelle d'Achour”
By Elisabeth Lebovici

BORIS ACHOUR **Économie de moyens**

Élisabeth Wetterwald

→ Basé sur la rencontre et la multiplicité plutôt que sur l'exclusion et la singularité («et», «avec», plutôt que «ou»), sur le procès plutôt que sur le résultat, le travail de Boris Achour se présente comme un chemin de traverse, accidenté, chaotique, toujours en mouvement et en re-configurations. Inutile d'y chercher des systèmes, des logiques, des principes; Achour s'emploie justement à les déjouer, les contourner, les miner, tout en sachant que la tâche est ardue, sans fin, et qu'on peut toujours se tromper. Pas d'accomplissement en vue: des expérimentations toujours en devenir...

I would prefer not to

Entre 1993 et 1997, Boris Achour, qui avait alors rarement l'occasion de montrer son travail, réalise régulièrement des *Actions peu* dans l'espace urbain: des interventions minimales, humbles et dérisoires, conçues le plus souvent avec des matériaux trouvés sur place. Une baguette de pain accrochée à un lampadaire avec du scotch, des sacs en plastique coincés au-dessus d'une bouche d'aération, des graines de polenta placées horizontalement au milieu d'une allée de façon à aligner les pigeons qui viennent les picorer, trois Rochers Suchard posés sur les bords d'un local électrique. Fragiles et précaires, ces «installations» étaient soit filmées, soit photographiées. Loin de ce qu'on a coutume d'appeler l'art d'intervention, qui est en général ciblé et revendicatif, les micro-actions d'Achour faisaient figure d'énigmes dans le paysage urbain: apparitions intempestives

et anonymes de l'incongru sous différentes formes, manifestations imprévisibles de signifiants pourtant banals et reconnaissables, mais dont les signifiés demeuraient pour le moins incertains. L'artiste qualifiait lui-même ces actions de «guérilla douce»: manière d'allier le silence au discours, l'agir au non-agir, le sens au non-sens. Gombrowicz écrivait: Il n'est pas d'attitude spirituelle qui, conséquente et dûment menée jusqu'à son terme, ne soit respectable. On peut trouver de la force dans la faiblesse, de la conséquence dans l'inconséquence et de la grandeur dans la mesquinerie. Couardise vaillante, mollesse d'acier, fuite offensive¹.

Tout le travail d'Achour repose sans doute sur cette alliance de notions apparemment contradictoires: il est moins question de choisir (entre une attitude, une position, une logique ou une autre), que de *composer*, quitte à devoir assumer tous les contraires. Dans la même veine, en 1996, l'artiste réalise une performance dans laquelle il se poste devant des grands hôtels ou des magasins de luxe, vêtu d'une veste sur laquelle est brodée la phrase «Les femmes riches sont belles». Une fois encore, le signal est contradictoire: c'est à la fois un appel qui veut faire le jeu de la séduction, et son déni simultané, eu égard à la grossièreté du message. Avec *Sommes* (1999), la provocation est silencieuse et minimale: sur les photographies, Achour fait mine de dormir debout, la tête reposant sur des haies méticuleusement taillées de villas cossues de Los Angeles.

BORIS ACHOUR, JE NE VEUX TOUT, 1999.

TOUTES LES PHOTOS DANS CET ESSAI SONT REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE... ALL PHOTOS IN THIS ESSAY COURTESY GALERIE CHEZ VALENTIN.

PARACHUTE #106
Spring 2002

“Boris Achour, économie de moyens”
By Elisabeth Wetterwald

La société capitaliste occidentale me plaît et me déplaît en même temps; je ne rejette rien en bloc [...] Ni résistance, ni acceptation béate. Les Sommes représentent le condensé de cette attitude².

«I would prefer not to³.» Achour se comporte comme Bartleby qui, par son implacable formule, ne refuse pas plus qu'il n'accepte. Ni dans la négation, ni dans l'affirmation, Bartleby élimine d'un même mouvement autant le préférable que n'importe quel non-préféré. Il n'y a pas d'autre porte de sortie: dire «oui» ou «non» le mènerait à sa perte. «Je ne veux tout», clame pour sa part Boris Achour (inscription qu'il réalise en diodes lumineuses en 1999): choisir de ne pas choisir; la certitude dans l'indétermination, à moins que ce ne soit la détermination dans l'incertitude. Bartleby est quasiment muet, Achour assume une certaine passivité. Mais ni l'un ni l'autre ne s'oppose ouvertement au monde: c'est en creux, dans leur retrait entêté, qu'ils en révèlent les imperfections et les masques. *Ghosty* (2000): un homme marche dans la rue, il porte un survêtement quelconque, et un masque moulé de son propre visage. Aucune affectation particulière dans son attitude, pas la moindre bizarrerie dans son comportement. Le seul trouble provient de la réaction des passants, soudain confrontés à quelque chose d'*autre*, du non répertorié, de l'innommable.

Je cherche à proposer des œuvres qui restent irrésolues, voire contradictoires dans leur forme et dans leur sens, qui produisent un sentiment de doute chez le spectateur, qui

soient le reflet [...] de la présence simultanée de plusieurs possibles⁴.

Plus que des courts-circuits, qui induisent chocs et ruptures, Achour crée de menus dysfonctionnements avec pour seules armes l'indétermination, l'énigme, le non-sens, des «signifiants flottants⁵» qui parviennent à perturber les systèmes binaires, malgré la modestie des moyens mis en œuvre. La porte automatique (*Cosmos*, 2001) qu'il a installée dans l'exposition «Traversées» au Musée d'art moderne de la ville de Paris est emblématique à cet égard: posée au milieu d'un espace ouvert, elle fonctionne de manière autonome et aléatoire, déconnectée de l'habituel déclencheur de présence. Pouvant aussi bien passer inaperçue (lorsqu'elle veut bien rester ouverte, et aux moments d'affluence, en particulier) qu'attirer l'attention subitement en se refermant au nez des visiteurs (lesquels, perplexes, reculent, puis s'avancent de nouveau, attendent, piétinent, avant de se résigner à contourner l'objet récalcitrant), la porte célibataire n'en fait qu'à sa tête et crée une contrainte de circulation intempestive mais discrète dans l'espace d'exposition.

Il ne peut rien pour vous

Boris Achour est l'artiste anti-prométhéen par excellence: pas question de défier quiconque, encore moins de se distinguer par d'éventuelles prouesses. En 1997, à l'occasion d'une exposition, il réalise et distribue un tract dans lequel il vante ses mérites et ses «pouvoirs», à l'instar des tracts publicitaires

Achour crée de menus dysfonctionnements avec pour seules armes l'indétermination, l'énigme, le non-sens, des «signifiants flottants» qui parviennent à perturber les systèmes binaires, malgré la modestie des moyens mis en œuvre.

des marabouts africains:

Artiste Boris Achour (Inconnu dans le monde entier). IL NE PEUT RIEN POUR VOUS. Pas de catharsis. Pas de sublimation. Des virgules flottantes. Pas de transgression. Pas de transfert d'énergie [...] Peut aligner les pigeons [...] Ne pas contacter!

Achour semble ne se faire aucune illusion sur le pouvoir et l'influence de l'artiste sur le fonctionnement des sociétés occidentales contemporaines. Depuis déjà longtemps, les artistes ne sont plus les porte-flambeaux qu'ils ont pu être par le passé; ils sont en outre libérés de la nécessité du nouveau et de l'invention, libérés de l'idée que la création n'a un intérêt que dans la mesure où elle s'inscrit dans une histoire progressiste. Ils sont désormais conscients que dans un univers troué d'incertitudes, il vaut mieux ne pas se poser de questions sur la finalité de ses actes et se concentrer sur la matière même du présent; travailler sur ses propres limites plutôt que d'envisager une totalité hors de portée. Comme beaucoup d'artistes de sa génération, Achour est moins installé dans un système de croyance (en un monde meilleur, autre ou futur) que disposé à la confiance (en soi et en ce monde-ci); une confiance non pas fondée sur la foi (abstraite) mais sur une expérimentation toujours renouvelée (la «sympathie» deleuzienne). Accepter de se mettre à l'épreuve de la réalité plutôt que s'attacher à reconduire des convictions. Apprendre et non pas savoir. Devenir-poisson. Henry Miller écrivait:

L'essentiel [...], c'est de se rendre parfaitement inutile, de s'absorber dans le courant commun, de redevenir poisson

et non de jouer les monstres. Le seul profit, me disais-je, que je puisse tirer de l'acte d'écrire, c'est de voir disparaître de ce fait les verrières qui me séparent de mon compère l'homme⁶.

Boris Achour est un artiste du milieu: à la fois *au milieu* du monde et toujours *entre* plusieurs choses. Emmanuelle Lequeux remarquait d'ailleurs, à la suite d'un entretien, que son expression favorite était «en même temps⁷». Le *ET* plutôt que le *OU*; la simultanéité plutôt que la progression; la composition plutôt que l'exclusion – «Dehors et dedans», «Ici et maintenant», tels sont des exemples significatifs à cet égard de titres d'exposition ou de pièces qu'il a réalisées. En 1996, un de ses premiers travaux consistait à introduire des livres sculptures dans les rayonnages de certaines bibliothèques publiques de la ville de Paris: un peu plus grands qu'un livre de poche, recouverts de toile grise; pas d'auteur, pas d'éditeur, pas de cote. Juste un titre: «Une sculpture». Ces objets étaient placés par les bibliothécaires parmi les ouvrages de fiction, et empruntables, comme n'importe quel livre. Manière d'immiscer l'«œuvre d'art» dans un milieu qui ne lui est pas dévolu a priori; manière encore de reconsidérer son statut, en en faisant un bien commun gratuit mis à la disposition du public. Jeu sur le «pouvoir» de l'artiste, encore, avec cette performance qu'il avait réalisée en Italie. Un tract avait été distribué:

Hypnos. Le samedi 12 mai 2001, de vingt-deux heures à vingt-deux heures trente, Boris Achour prendra télépathi-

Achour ne se présente pas plus comme conducteur d'humanité que comme initiateur de convivialité.

quement le contrôle de toutes les personnes présentes à bord de la Bazenne. Durant cette demi-heure, tous les actes effectués par ces personnes seront uniquement et entièrement le fait de sa volonté.

Contre toute attente, il ne se passa rien de très spectaculaire à ce rendez-vous. Le texte du tract défilait sur des écrans vidéo, comme une bande-annonce (qui était lue ou non), tandis qu'Achour s'employait à « hypnotiser » avec ferveur, en discutant ici et là, un verre à la main, comme lors de n'importe quel vernissage. Dans la foule présente, certains attendaient qu'il se passe quelque chose, d'autres n'étaient pas au courant de l'affaire, et de toute façon, cela ne changeait rien. Car Boris Achour ne peut rien *pour* nous. Il ne peut que *faire avec*. Et encore... Pas question non plus de faire dans l'esthétique relationnelle.

Je crois beaucoup à cette notion de l'œuvre d'art comme « rendez-vous » avec celui qui l'appréhende. Mais disons que je m'ingénie souvent à faire rater ces rendez-vous, ou à les retarder, les déplacer encore ailleurs⁸.

« Dehors et dedans », « Oui », « Ici et maintenant », « Regarde-moi », « I love » : que ce soit dans les titres de ses expositions ou dans les titres de ses travaux, Achour fait un usage récurrent des déictiques, ces mots qui ne prennent sens que dans la mesure où ils instaurent des relations spatiales ou temporelles autour du sujet qui est en train de parler. En principe, quand un locuteur se déclare, il implique l'autre en face de lui, suscite une énonciation en retour. Mais curieusement, Achour fait un usage intran-

sitif des déictiques : ses formules n'impliquent pas forcément de retour. *Scruple* (1997) : installé dans une exposition, un canapé conçu de telle façon qu'il est impossible de s'y asseoir. *Rempli* (1997) : une vidéo montre une main remplie d'une forme en plâtre tendue vers le spectateur. Un *geste vers*, mais qui se dénie simultanément lui-même puisque la demande ne pourra pas être satisfaite, la main étant déjà pleine. *Totalmaxigoldmachinemégadancehit2000* (2000) : dans une exposition collective, deux enceintes diffusent des tubes récents, mais chaque morceau est coupé au bout de quelques secondes. À peine l'oreille a-t-elle le temps de reconnaître un air connu que celui-ci s'arrête pour laisser place à un autre, et il s'avère évidemment impossible de danser dessus. Achour ne se présente pas plus comme conducteur d'humanité que comme initiateur de convivialité. Tout l'intérêt de ses propositions tient peut-être dans cette façon si singulière d'« aller contre toute attente » : il instaure des formes d'appel sans objet ou sans réponse possible, il pose des énigmes, des choses non résolues, des « blancs » qui viennent contrecarrer les attentes des visiteurs d'exposition qui, selon des principes d'identification ou de vérification bien établis, viennent souvent chercher ou reconnaître ce qu'ils connaissent déjà. (Boris Achour ne fait pas carrière. Il fait ce qu'il peut.)

ON CONNAÎT LA CHANSON

En 1999, il colle un peu partout dans Besançon des affiches sans texte, qui le représentent, de



PARACHUTE #106
Spring 2002

“Boris Achour, économie de moyens”
By Elisabeth Wetterworld

taille presque réelle, en train de faire du stop face à l'objectif, sur le fond neutre d'un studio photo (*Stoppeur*). Une image qui pourrait ressembler à plein d'autres (affiches de concert, publicités), mais qu'aucune indication ne vient *aiguiller*; en même temps, une image qui laisse nécessairement perplexe: l'auto-stoppeur est en effet pris dans un flux paradoxal qui le cloue sur place (dans un espace intérieur, pétrifié dans la représentation) et qui lui commande néanmoins de «faire appel» (le geste du pouce tendu vers un *autre* hypothétique). Il lui arrive aussi d'installer dans les villes des enseignes lumineuses, qui ressemblent à des enseignes commerciales ou publicitaires, mais qui restent mystérieuses parce que sans voix: elles sont en effet dénuées de tout message. Dans ces actions, Achour tente de retirer la «voix *off*» – cette voix «autoritaire, sans aspérité, qui vient de derrière ou d'au-dessus [...] pour dire ce que les choses sont, ce qu'elles doivent être» – à des structures ou des images qui, sans elle, perdent leur sens; façon de «désautoriser» la parole, de se débarrasser de ses injonctions et de ses mots d'ordre, pour laisser enfin les choses *vaquer*.

Dans un des derniers films d'Alain Resnais, *On connaît la chanson* (1997), les personnages expriment leurs émotions à travers des extraits de morceaux de musique qui font partie du répertoire populaire français. «Résiste, prouve que tu existes», «Je suis venu te dire que je m'en vais», «Avoir un bon copain», «Avec le temps va, tout s'en va»,

«Vertige de l'amour»... L'existence découpée en situations stéréotypées auxquelles il n'est jamais difficile d'accoler un refrain que l'on connaît déjà par cœur. Les personnages de Resnais sont des pantins «ventriloqués». Leur voix ne peut être que passive: ils sont *parlés*; ils sont *agis*. Dans la dernière version de son installation intitulée *Générique* (2001), Boris Achour propose aux visiteurs de se placer devant une caméra, munis d'une oreillette qui débite un monologue sur une voix neutre, qu'ils sont invités à répéter. Chaque scène dure quelques minutes et sera montée à la suite des autres. Comme dans le film de Resnais, les personnes qui se prêtent au jeu semblent animées par un mouvement contradictoire: elles sont à la fois actives et passives. Actives parce qu'elles ont décidé de «jouer» face à l'objectif; passives parce qu'elles sont subordonnées au dispositif, et parce que leur parole ne leur appartient pas. «Nous sommes "ventriloqués" par la société¹⁰», remarque Achour. Publicité, télévision, culture, éducation, papa-maman; la «voix *off*» provient en effet de tous côtés, qu'on peut d'ailleurs considérer selon des angles positifs ou négatifs – l'inconscient pour Freud, le monologue du spectacle pour Debord; les agencements collectifs d'énonciation pour Deleuze et Guattari... Quoi qu'il en soit, quel que soit le jugement que l'on porte sur ce processus, on sait que le langage n'est ni neutre ni purement informatif. Il est non seulement constitué, traversé par le pouvoir (les idéologies dominantes), mais il constitue lui-même un pouvoir.

PAGES PRÉCÉDENTES ET PAGE SUIVANTE_PREVIOUS AND FOLLOWING PAGES: *REMPLI*, 1997, *COSMOS*, 2001.

PARACHUTE #106
Spring 2002

“Boris Achour, économie de moyens”
By Elisabeth Wetterworld

On ne croit pas des paroles, on leur obéit; le langage comme immense réservoir de performatifs. Face à cela, il est néanmoins possible de trouver des lignes de fuite, en essayant d'égarer le langage par exemple, de le troubler, de le tordre, ou encore d'y faire pousser de la mauvaise herbe. C'est ce que fait Achour lorsqu'il crée une pièce sonore avec une personne aphasique (*mmmmmm*, 2000). L'enregistrement des confessions de cette dernière (résultat d'un long entretien avec l'artiste) était diffusé par des haut-parleurs installés dans les rues de Cahors. Habituellement réservé à une parole commerciale, fluide et alléchante, cordiale et bien rodée, chargée de déterminer nos comportements de consommateurs, cet espace était soudain investi par une parole troublée, hésitante, bégayante, et ponctuée de temps à autre par un grand rire jovial. Soudain, une chanson qu'on ne connaît pas...

Boris Achour n'entend pas loger ses interventions et ses travaux dans des niches préparées à l'avance qui pourraient en faciliter l'évaluation et l'identification. Façon d'échapper aux déterminismes de la société, mais aussi à ceux du monde de l'art – ne pas se plier aux attentes du moment. Achour fait son chemin, trace ses lignes de fuite, aléatoires et diffuses, dans une solitude qui ne «tient» que par tout ce dont elle se nourrit – la solitude poreuse et non pas l'isolement intransigeant; un désert peuplé.

Élisabeth Wetterwald est critique d'art et vit à Paris.

Boris Achour thumbs his nose at systems, principles and logic. His urban interventions, however, are not vindictive; they are irresolute, enigmatic non-events that dot the urban landscape humbly and derisively. Often using found objects in site-specific locations, they are meaningful and meaningless, active and passive. They favour multiplicity, ambiguity and hesitation. He avoids taking a stand. For the author, Achour thus escapes social and art world determinism. The strength of these "soft" guerrilla tactics resides in their weakness.

NOTES

1. Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome 1, Gallimard, Paris, 1995, p. 377.
2. Boris Achour, dans un entretien avec Élisabeth Wetterwald, in *Parasite*, Maison populaire de Montreuil / Miss-multimédia, Paris, 2002.
3. Herman Melville, *Bartleby*, Flammarion, Paris, 1989. Sur l'analyse de cette formule, on renvoie au très beau texte de Gilles Deleuze, «Bartleby, ou la formule», publié en préface à *Bartleby* (*Ibid.*) et dans *Critique et clinique*, Minuit, Paris, 1993, p. 89-114.
4. Entretien, *op. cit.*
5. Dans son «Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss», Claude Lévi-Strauss appelle «signifiants flottants» des signifiants qui marquent un «blanc», une valeur symbolique zéro, pouvant se poser sur n'importe quels signifiés pour créer de nouveaux mots, dans Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris, 2001, p. XLIX.
6. Henry Miller, in *Crucifixion en rose – Sexus*, Buchet-Chastel, Paris, 1968, p. 26.
7. Emmanuelle Lequeux, in «Boris Achour, "Nous sommes tous des Bovary!"», *Aden* (Supplément du journal *Le Monde*), n° 116, 19 avril 2000.
8. Entretien, *op. cit.*
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*

REGARDE-MOI, 1997.

PARACHUTE #106
Spring 2002

"Boris Achour, économie de moyens"
By Elisabeth Wetterwald

Boris Achour

hypothèses de travail

À l'occasion de trois expositions simultanées à Paris, Cosmos au Palais de Tokyo (du 10 septembre au 13 octobre), Flash Forward à la galerie Chez Valentin (du 18 octobre au 23 novembre) et Promotion à l'espace Paul Ricard (du 15 octobre au 23 novembre), Éric Mangion et François Piron tentent à travers quelques mots-clefs de mettre en lumière la complexité et la diversité du travail de Boris Achour. Une œuvre qui use de l'incertitude et du dysfonctionnement pour questionner l'identité, ses modes de construction et ses multiples conditionnements, tout en jouant volontiers du paradoxe et de la coexistence des possibles.

ÉRIC MANGION et FRANÇOIS PIRON

■ ÉM : Le possible est certainement l'une des hypothèses de lecture les plus tangibles du travail de Boris Achour. Il faut chez ce dernier entendre non pas le possible du dictionnaire (le concevable, l'admissible ou l'envisageable), mais celui plus philosophique – et plus complexe – entretenu par Musil : « *La faculté de penser ce qui pourrait être aussi bien, et de ne pas attacher plus d'importance à ce qui est qu'à ce qui n'est pas.* » Cela se caractérise chez Boris Achour par un véritable programme esthétique, celui du choix. *Je ne veux tout* en est le symbole. « *Choisir de ne pas choisir* », comme il le dit lui-même. Il y a à ce sujet une très belle phrase de Jacques Bouveresse dans *L'Homme probable* : « *Il est plus sage de ne rien décider que de se risquer à prendre une décision qui est trop délicate pour être vraiment nécessaire.* » Certains, évidemment, peuvent prendre une telle indétermination pour de la lâcheté, mais sur un plan plus esthétique, cela peut se traduire aussi par le refus de la certitude préalable, le refus du démiurgique si cher aux prométhéens. Je trouve par exemple que les pièces *Ghosty* (un homme qui marche masqué dans la rue sans affectation particulière), *Mmmmm* (une bandeson lancinante prononcée par un aphasique diffusée dans la rue en plein *Printemps de Cahors*), ou même *Plug & Play*, qu'il vient de réaliser au Frac Languedoc-Roussillon (une simple manette de jeux fixée dans le mur sans écran), résument très bien chez lui cette part d'incertitude du choix. La première de ces œuvres interroge la faculté de réaction sensible de l'homme. La seconde le pouvoir du langage et de l'image (surtout au *Printemps de Cahors* !). La dernière enfin, le sens du « jeu » de l'exposition, et donc de sa validité et de ses enjeux stratégiques. Ainsi, plus que l'incertitude en tant que telle, il faut voir chez Boris Achour la possibilité expérimentale de



« Je ne veux tout ». 2000. 10,5 x 78,5 x 10 cm. Diodes lumineuses, caisson de bois. (Coll. G. Malavais & F. Miche Paris). « I (Don't) Want It All. » Luminous diodes, wooden box

questionner le réel. L'occurrence ou la non-occurrence de l'événement est en soi déjà un réel, tout autant que l'absence de nécessité n'est évidemment pas la même chose que l'absence de raison.

L'organisation du chaos

FP : L'attention que porte Boris Achour au possible, comme « ce qui pourrait être autrement », n'a que peu à voir avec la notion d'utopie (trop lyrique, trop grandiloquente), mais traite davantage de la recherche d'une forme permettant d'organiser le chaos des idées, de résoudre les contradictions inhérentes à la volonté et au désir. Au début de son travail,

l'organisation et le chaos apparaissent comme des instances irréconciliables a priori : provoque de menus désordres dans la rue avec les *Actions Peu*, mais aligne aussi les pigeons grâce à une mangeoire de polent rectangulaire, et reproduit différents types de bornes urbaines en céramique blanche, qui tout à la fois disent la violence du conditionnement, et la fascination pour l'ordre. Avec *Cosmos*, cette collection de boîtiers de cassette vidéo où se télescopent les signes (discours, images et figures) les plus hétéroclites, il s'agit d'une démarche différente. *Cosmos* est une machine à produire de l'subjectivité, en retraçant les éléments dispersés d'une culture commune ; potentielle

ment, tout ce qui intéresse Achour, à divers titres, est utilisable pour cette œuvre : phénomènes culturels et sociaux, œuvres, personnages, modèles de discours... La juxtaposition de ces éléments par citation, détournement, pastiche ou parodie, est une manière de tout accepter, non pas au sens d'un «tout-venant» qui annulerait toute différenciation, mais plutôt comme une sorte d'autoportrait exogène. Une forme d'adhésion au monde «tel qu'il est» se lit dans cette pièce : chaque jaquette s'ajoute aux autres, dans une expansion cumulative et jubilatoire, avec une ambition dévorante qui m'évoque certains projets artistiques qui touchent à l'infini : la *Variable Piece # 70* de Douglas Huebler, les images du «monde visible» de Fischli & Weiss, les taxinomies de Matt Mullican ou le *Musée d'art moderne* de Broodthaers... Dans une exposition en 1999, Boris Achour diffusait le film de Brian de Palma, *Scarface*, dans lequel figure un objet emblématique de l'hubris du héros : un globe terrestre sur lequel est écrit : «The World is yours.» Une phrase qui est à mettre en perspective avec celle de ce panneau lumineux, «Je ne veux tout», caractéristique de cette logique paradoxale que l'on peut analyser selon les termes freudiens de la construction identitaire (moi/surmoi), mais aussi comme troisième terme d'une dialectique qui cantonne l'artiste entre la tour d'ivoire et l'engagement inconditionnel. C'est évidemment avec distance et ironie que Boris Achour prononce ce «oui» d'acceptation du monde, un «oui» aussi de dépassement de ce stade critique auquel nombre d'artistes ont recours pour manifester leur bonne conscience.

L'évidence de l'œuvre

ÉM : Il y a, c'est juste, une certaine forme d'évidence dans l'œuvre chez Boris Achour. Par évidence, il faut entendre plutôt ce qui «s'impose à l'esprit». On a toujours l'impression en effet que son travail est extrêmement compréhensible. Ce qui ne veut pas dire bien sûr qu'il soit démagogique, au contraire. Il y a quelque chose de très duchampien chez lui. Par son mode d'intelligence, par sa façon d'aller à l'essentiel. Par son économie de la pensée et de l'espace. Je pense évidemment aux *Actions Peu* (ces petits objets posés dans le périmètre urbain, et qui «fonctionnent» toujours de manière subtile), ou à *Scrupule* (ce canapé inutilisable), mais aussi à des pièces plus récentes comme la porte automatique au fonctionnement aléatoire (*Cosmos*) montrée récemment lors de l'exposition *Traversées* à l'Arc ou le caisson lumineux *Je ne veux tout* qui sonne comme un véritable manifeste ontologique clairement énoncé – en tout cas dans sa forme et dans sa lecture au «premier degré». On peut même à son sujet parler de trait d'esprit et de fulgurance (de rapidité de la pensée). Par contre, contrairement à Duchamp, Boris Achour ne

Achour? Possibly.

On the occasion of three simultaneous exhibitions in Paris, Cosmos at the Palais de Tokyo (September 10-October 13), Flash Forward at the Chez Valentin gallery (October 18-November 23) and Promotion at the Espace Paul Ricard (October 15-November 23), Eric Mangion and François Piron discuss the work of Boris Achour and attempt to bring out its complexity and diversity. Playing on paradox and the coexistence of possibilities, Achour uses uncertainty and dysfunctionality to question identity and the different ways in which it is constructed and conditioned.

■ EM: Possibility is certainly one of the most tangible hypotheses in reading the work of Boris Achour. But it must be understood here not according to the dictionary definition (what is conceivable, admissible, envisageable) but in the more philosophical and complex sense given by Musil: "the faculty of conceiving that which might just as well be, without giving that which is any greater importance than that which is not." In Achour's work, this means a whole aesthetic agenda whose credo is choice. The title of the piece *Je ne veux tout* (I [Don't] Want It All) is symbolic of that. "Choose not to choose," he says himself. As Jacques Bouveresse put it so well in *L'Homme probable*, "It is wiser to avoid making any decision than to risk making one that is too tricky to be really necessary." Some people, of course, could take that kind of irresoluteness as cowardice, but in more aesthetic terms, it can also be taken to mean a rejection of predetermined

certitudes, the good old Promethean rejection of the demiurgic. I find, for example, pieces like *Ghosty* (a masked man walking down the street without any particular affectation), *Mmmmm* (a throbbing audio recording of an aphasic person speaking, played in the streets during the Printemps de Cahors photo festival) or even *Plug & Play*, which he just did at the Languedoc-Roussillon regional contemporary art center (a simple game joystick stuck into a wall without a monitor) all exemplify this element of uncertain choices in Achour's work. The first interrogates our faculty of sensory response. The second the power of language and images (especially in the context of the Cahors festival). The last, finally, the sense in which an exhibition is a game, which also applies to its validity and its strategic concerns. Thus, more than just uncertainty in and of itself, Achour's work is about the experimental possibility of questioning reality. The occurrence or non-occurrence of an event is in itself already real, in the same way that the absence of necessity is obviously not the same thing as the absence of reason.

The Organization of Chaos

FP: Boris Achour pays attention to the possible in the sense of "that which could be otherwise." This is only distantly related to the idea of utopia, which is too lyrical and grandiloquent. It is a search for a form that can organize the chaos of ideas, resolving the contradictions



«Somme». 1999. Photographie couleur encadrée. 55,5 x 82,5 cm. (Court. Galerie Chez Valentin, Paris; Coll. C. Durand-Ruel, Paris). "Nap." Framed color photo



«Cosmos» (détail). 2002. Jackets, boîtiers, étagères de mélaminé, DVD vidéo. Dimensions variables. (Coll. Frac Paca).
Dustjackets, boxes, melamine shelving

culte en rien l'ésotérisme, le savant contrôle du mystère et de la révélation. Je crois que Boris Achour préfère comme il le dit lui-même la notion de «rendez-vous», de rencontre avec le visiteur. D'où, peut-être, les formes simples qui en découlent et qui correspondent à un «instant». Cette disposition le distingue en tout cas de dispositifs parfois trop complexes de l'art d'aujourd'hui.

Le temps mort

FP : Dans *Spirale*, le film que vient de tourner Boris Achour, l'intrigue repose sur une enveloppe mystérieuse que convoitent deux factions rivales, qui se distinguent par leur façon de se déplacer : certains avancent en ligne droite, les autres par circonvolutions. Peu à peu, ces différents personnages semblent pris au piège de leur unique mode de pensée, et se figent les uns après les autres, pris dans ce qu'on pourrait nommer un «gel» du temps. À l'idéologie du temps linéaire, Boris Achour a toujours répondu par la négative, se défiant de la notion de nouveauté et du positivisme amnésique qu'elle suppose (je me souviens qu'un de ses projets non réalisés consistait en un «Déjà Vu» en lettres de néon). Pour autant, il ne cautionne pas la fatalité de l'éternel retour du même, et promeut au contraire une évolution en spirale, qui concilie ces deux conceptions (on retrouve une fois encore cette notion du choix par cumulation [«et»] plutôt que par séparation [«ou»] qui trame le travail d'Achour). La spirale est un mode d'évolution qui donne le sentiment de ne pas en être une avancée furtive, subreptice, qui laisse la possibilité des bifurcations, et qui ne s'octroie pas le statut de modèle.

Lorsqu'il gèle le temps, Boris Achour effectue une pause, un arrêt momentané dans la circulation des signes. Je ne suis pas loin de penser que cette idée traverse tout son travail, et la façon qu'il a de concevoir ses œuvres, comme des instants figés, du *Stoppeur* (une affiche sur laquelle il pose en auto-stoppeur) aux *Sommes* (une série de photographies où il apparaît endormi sur les haies de propriétés américaines), en passant par l'*Autoportrait en Coyote*, cette découpe à son effigie qui laisse imaginer qu'il s'est incrusté dans un mur. Autant d'œuvres qui, plus ou moins explicitement, peuvent se lire comme des autoportraits, ce qui pourrait paraître paradoxal dans l'œuvre d'un artiste qui se défie autant de tout effet de signature. L'autoportrait n'est pas pour lui un ressort narcissique, il n'a rien de psychologique, mais est au contraire une manière de s'engager «physiquement» dans des questionnements qui ont trait à la construction identitaire, au statut de l'individu vis-à-vis du collectif et du sociétal. Tous ces autoportraits manifestent, au fond, les mêmes paradoxes : vouloir être ici et ailleurs en même temps, vouloir être «au-dedans» et simultanément «au-dehors». Boris Achour, artiste de l'irrésolution ? Oui, mais une irrésolution qu'il offre en partage à la perplexité du spectateur, qu'il ne souhaite ni satisfaire ni provoquer, ni combler ni abandonner. Les œuvres d'Achour, je crois, tentent de transmettre un processus cognitif, basé sur le doute, «l'auto-défiance», et l'espoir d'une modification permanente de ses présupposés. ■

Éric Mangion est directeur du Frac Paca.
François Piron est co-directeur des Laboratoires d'Aubervilliers.

inherent in will and desire. In his early works, organization and chaos seemed to be irreconcilable terms by definition: he provoked minor street disorders with *Actions Peu* (Slight Actions), but also formed orderly ranks of pigeons by distributing grains of polenta in a rectangular format, and reproduced different kinds of urban markers made of white ceramic, simultaneously referencing the violence of conditioning and our fascination with order. *Cosmos*, a collection of videocassette boxes containing a real mixed bag of signs (discourses, images and figures) takes a different approach. This is a machine for producing subjectivity by reprocessing disparate elements from a common culture. Potentially, everything that interests Achour, in one way or another, is usable in this piece: cultural and social phenomena, artworks, characters, discourse models, etc. The juxtaposition of these elements through citation, appropriation, pastiche and parody is a way of accepting everything, not in the sense of everything-is-everything, which would rule out any differentiation, but rather as a sort of exogenous self-portrait. A way of accepting the world "just as it is" can be read in this piece: each jacket is added to the others in a cumulative and jubilant expansion. This devouring ambition reminds me of certain other artistic projects that reach for infinity, such as Douglas Huebler's *Variable Piece #70*, Fischli & Weiss's images of "the visible world," the taxonomies of Matt Mullican and Broodthaers' *Musée d'art moderne*, to mention just a few. In a 1999 exhibition Achour showed the Brian De Palma film *Scarface* in which the protagonist's hubris is symbolized by an object, a globe across which is written, "The

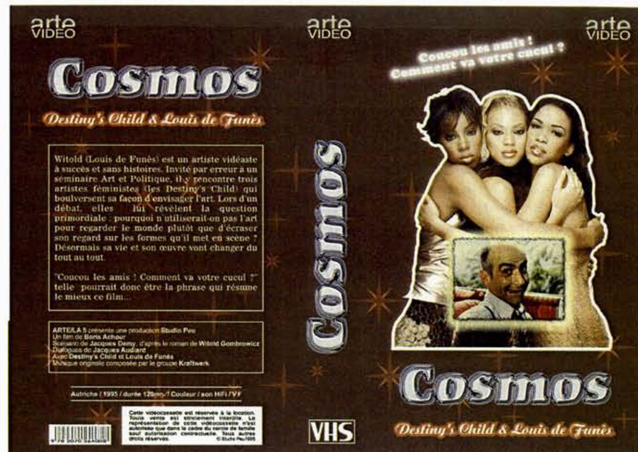


TAKESHI KITANO, ANNE PARILLAUD

COSMOS

un film de
BORIS ACHOUR

«Cosmos» (détail). 2002. (Coll. Frac Paca)



«Cosmos» (détail). 2002. (Coll. Frac Paca)

world is yours." This phrase should be seen in the light, so to speak, of the electric sign *Je ne veux tout*. It's characteristic of a paradoxical logic that can be analyzed variously in Freudian terms regarding the construction of identity (the ego and the superego) and as the third term of a dialectic that situates the artist between the ivory tower and unconditional engagement. Obviously, when Achour says "yes" and accepts the world, it is with distance and irony. The "yes" also means a getting beyond the critical or judgmental stage used by many artists to show their clean conscience.

The Obviousness of the Artwork

EM: Right, there is a certain kind of obviousness in Achour's work. What I mean by obviousness is something that comes to mind readily. In fact, you always have the impression that his work is extremely understandable. Of course that doesn't mean that it's demagogic, just the opposite. There's a lot of Duchamp in Achour—his particular kind of intelligence, the way he gets right to the point. His economical thinking and use of space. Of course I'm thinking of the *Actions Peu* (the little objects he sets somewhere inside the urban perimeter and whose workings are always very subtle), or *Scruple* (an unusable couch), and more recent pieces like the automatic door that opens and closes by chance (*Cosmos*) recently shown at the *Traversées* show at the ARC, or the lightbox *Je ne veux tout* that sounds like a clearly stated ontological manifesto, at least in terms of its form and its "literal" reading. We could talk about mental flashes or light bulbs going on to describe the rapidity of thought involved. On the other hand, unlike Duchamp

Achour has no interest in esotericism, metaphysical wisdom or mystery and revelation. I think that Achour prefers, as he himself puts it, the concept of a rendezvous, a meeting with visitors. Maybe that explains the simple forms that follow from that, corresponding to an "instant." At any rate, this inclination distinguishes his work from the sometimes overly complicated mechanisms used in art today.

Dead Time

FP: In *Spiral*, the film Achour just shot, the intrigue turns on a mysterious envelope sought after by two rival factions which can be distinguished by the way they move: some people move in a straight line, others much more round about. Little by little these characters seem to get caught in the trap of their single mode of thought, and one after another they get stuck in what we could call a time freeze. Achour has never accepted the ideology of linear time out of a distrust for the concept of novelty and the amnesiac positivism that it implies (I remember that one of his unrealized projects consisted of spelling out the words "Déjà Vu" in neon letters). Still, he doesn't uphold the fatalism of the eternal return of the same thing; on the contrary, he promotes a spiral evolution reconciling both of these concepts. Once again, underlying Achour's work we find the notion of choice as a process of accumulation (with "and" being the operator) rather than a process of separating out ("or"). Spiral motion is a mode that doesn't make us feel like we're moving ahead, a surreptitious sneaking ahead that leaves room for bifurcations and doesn't give claim the status of a model. When he freezes time, Achour takes a break, a

momentary pause in the circulation of signs. I'm tempted to think that this idea runs through all of his work and even the way that he conceives his pieces, as frozen instants, from *Stoppeur* (a poster showing him posing as a hitchhiker, or *auto-stoppeur*) to *Sommes* (Naps, a series of photos in which he is seen asleep on the hedges of various American properties) by way of *Autoportrait en Coyote*, a cutout of his effigy leading us to imagine that he is encrusted in a wall. All of these works can be read, more or less explicitly, as self-portraits, which might seem paradoxical in the oeuvre of an artist who so strongly avoids anything that might be taken as a signature. For him self-portraiture is not motivated by narcissism. This is not about psychology; on the contrary, it is a way to engage "physically" in the questioning of the construction of our identity and the status of the individual vis-à-vis the collective and society. In the end, all these self-portraits manifest the same paradoxes: wanting to be here and elsewhere at the same time, wanting to be simultaneously "inside" and "outside." Boris Achour, irresolute artist? Yes, but an irresolution he offers to share with the perplexity of the viewer, whom he seeks neither to satisfy nor to provoke, neither to gratify nor to abandon. Achour's work, I think, seeks to transmit a cognitive process based on doubt, "self-distrust" and the hope for a permanent modification of his presuppositions. ■

Translation, L-S Torgoff

Eric Mangion is director of the Provence-Alpes-Côte d'Azur FRAC.
François Piron is co-director of the Laboratoires d'Aubervilliers.

ARTPRESS #284
November 2002

"Boris Achour, hypothèses de travail"
By Eric Mangion and François Piron

GALERIE ALLEN

6 passage Sainte-Avoye
75003 Paris France
+33 (0)1 45 26 92 33
contact@galerieallen.com
galerieallen.com

For any further information please contact
Pour plus d'informations veuillez contacter

joseph@galerieallen.com
T: +33 (0)1 45 26 92 33

galerieallen.com