

Saison 2017–2018 : une maison de poussière, une maison de pierre, une maison de

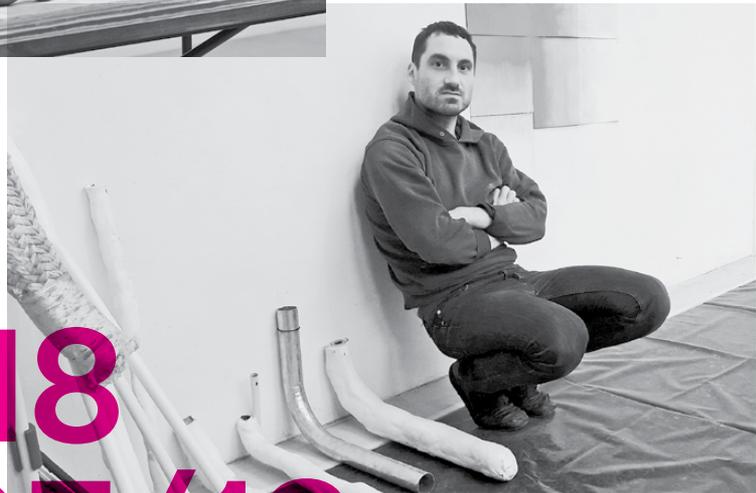
La langue de ma bouche

Hedwig Houben et Jean-Charles de Quillacq

My Tongue Does This to Me



Hedwig Houben, *Borborygmus*, 2017
Performance à Permekemuseum, Belgique, septembre 2017
Photo : Els Soenen



Jean-Charles de Quillacq
Vue de l'atelier, septembre 2017
Photo : Émilie Renard

20/01/18
— 24/03/18

La Galerie
centre d'art contemporain
de Noisy-le-Sec

La langue me fait ça

Émilie Renard

Jusque-là, ma langue reposait dans ma bouche comme si de rien n'était. Puis on a parlé d'elle et elle a pris un certain poids, occupé un certain volume dans ma bouche. Elle est devenue une chose à part, en partie visible et en partie invisible, pas tout à fait en moi ni tout à fait à moi.

“La langue de ma bouche”, c'est aussi une langue qui fourche, qui se fait entendre avant de se faire comprendre, une créature indépendante douée de parole, un instrument émetteur avec sa propre technique. Cette langue-là n'est plus si familière à cette bouche qui est la sienne et qui est la mienne.

C'est Hedwig Houben et Jean-Charles de Quillacq qui m'ont parlé de ce que leur langue leur faisait, comment elle parle aussi bien pour elleux que sans elleux. Il et elle ont reconnu en elle une certaine autonomie qui les force à la tenir à distance en même temps que tout ce qui passe pour familier, évident, intime ou domestiqué. “La langue de ma bouche” exprime chez chacun·e d'elleux un certain rapport solipsiste à leur travail : c'est une chose très personnelle qu'il et elle ont initiée mais qui, à force, leur ordonne sa logique et son rythme propres, si bien qu'il et elle sont comme avalé·e·s par cette langue endurcie par le travail. Elle se manifeste dans les dimensions performatives de leurs pratiques : régulière, endurente et solitaire pour de Quillacq ; constante et maîtrisée pour Houben. Elle est également perceptible dans les apparitions répétées d'elleux-mêmes où Hedwig Houben est Hedwig Houben et Jean-Charles de Quillacq est Jean-Charles de Quillacq, et où pourtant, entre elleux et leurs répliques, quelque chose a changé. Il-elle est à la fois son propre objet d'étude et le sujet parlant,

dans une forme de sincérité mesurée. Chacun·e distingue des parties élémentaires dans les systèmes complexes, à commencer par des organes (jambes, intestins, mains, yeux...) extraits de corps démesurés. Ces choses quasi-autonomes sont traversées par différents affects (désir, dépendance, lassitude, espoir...) et semblent produites par des activités de transformations autogénératives. De proches en proches, elles se combinent en des accords toujours plus étranges.

“La langue de ma bouche”, c'est aussi celle qui parle des œuvres. C'est une langue qui désapprend le langage d'une médiation tournée vers l'information. Elle développe une forme de médiation plus obscure qui prendrait au mot la maxime de Ludwig Wittgenstein selon laquelle “tout ce qui peut être dit peut être dit clairement, et sur ce dont on ne peut parler, on doit le taire.”¹ Il ne s'agit pas tant d'entretenir autour de l'œuvre un silence mystique que de reconnaître les limites du langage clair et de trouver des manières de se relier aux œuvres sous des formes plus embarrassées, moins familières, en envisageant la médiation comme une caisse de résonance. Hedwig Houben a conçu des instruments pour cela.

Après la langue, ce sentiment d'étrangeté a gagné la maison — de pierre, de poussière, de... — qui abrite le centre d'art. À la fois solide et hospitalière, vulnérable et transformable, publique et déjà habitée, cette maison n'est pas tout à fait la mienne ni tout à fait la vôtre. Alors venez faire l'expérience de la langue qui rûpe.

1. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, (1921), trad. Gilles Gaston Granger, Gallimard, 1993, p. 31.

My Tongue Does This to Me

Émilie Renard

Up until then my tongue just lay there in my mouth in a perfectly normal way. Then it got talked about and took on a certain weight and volume in my mouth. It became something special, partly visible and partly invisible, not completely a part of me and not completely belonging to me.

“My Tongue Does This to Me”: it’s also a forked tongue that makes itself heard before it makes itself understood, an independent creature gifted with speech, a transmitting instrument with its own technique. That tongue’s no longer as familiar to the mouth that is both its and mine.

It was Hedwig Houben and Jean-Charles de Quillacq who talked to me about what their tongues were doing to them and how their tongues speak just as much for them as without them. They’ve spotted a certain autonomy on their tongues’ part that forces them to keep them at distance, along with everything considered familiar, obvious, intimate or domestic. For each of them the “tongue [that] does this” expresses a certain solipsistic relationship with their work: they’ve triggered something that’s very personal, but which in the long run imposes its own logic and rhythm on them, almost as if they’ve been swallowed by this work-toughened tongue. This tongue shows up in the performative aspects of their practices: even, resistant and solitary for Jean-Charles de Quillacq, constant and controlled for Hedwig Houben. It’s also perceptible in their repeated appearances, in which Hedwig Houben is Hedwig Houben and Jean-Charles de Quillacq is Jean-Charles de Quillacq, and in which, nonetheless, something has changed between them and their lines. They are each at the same time their own subject

matter and speaking subject, in a form of measured sincerity. Each identifies elementary parts of complex systems, beginning with organs—legs, intestines, hands, eyes, etc.—extracted from outside bodies. These quasi-autonomous things are traversed by different affects—desire, dependency, lassitude, hope, etc.—and seem the product of self-generating transformations. Growing ever closer, they come together in increasingly strange accords.

“My Tongue Does This to Me” is also the tongue that speaks of artworks. This is a tongue that is unlearning the language of a mediation focused on information. It develops a more obscure form of mediation intended to take literally Ludwig Wittgenstein’s maxim that “what can be said at all can be said clearly, and what we cannot talk about we must pass over in silence.”¹ It is not so much a matter of walling the work in with a mystical silence as of recognizing the limits of linguistic clarity and finding ways of connecting with artworks in less comfortable, less familiar forms, and envisaging mediation as a sounding board. Hedwig Houben has designed instruments for this.

In the wake of the tongue this feeling of strangeness has made its way to the house that is home to the art centre: this house of dust, of stone, of At once staunch and hospitable, vulnerable and mutable, public and already inhabited, this house is neither completely mine nor completely yours. So come along and try out the tongue that abrades.

1. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, (1921), trans. D.F. Pears and B.F. McGuinness (London: Routledge & Kegan Paul, 1961), p. 3.

Alter-it

Hedwig Houben selon Marie Canet

En 2017, Hedwig Houben a posé, dans l'entrée de la maison de ses beaux-parents, une dalle de plasticine grise, son matériau de prédilection¹. Les allées et venues de la famille ou de l'entourage marquent à chaque fois le rectangle et M. et M^{me} Schevers restaurent depuis le lisse de la pâte — comme en 2015, lorsque le travail du personnel du centre d'art De Appel était en partie dédié à remodeler aux heures d'ouverture les traces laissées par le public sur la carrosserie d'une voiture de plasticine reproduite à l'échelle 1. Difficile, racontait alors Hedwig Houben, de ne pas toucher pour vérifier la solidité du matériau, ou par envie d'enfoncer les doigts dans la pâte molle ou les deux à la fois².

La dalle grise posée dans la maison de M^{me} et M. Schevers, ici dans un espace privé, au contraire du centre d'art public, est un parasite visuel et un obstacle spatial à éviter ou à marquer. Cette chose, sans qualités plastiques particulières, nécessite d'ailleurs, elle aussi, telle un Tamagotchi, un certain nombre de soins quotidiens au point que ses propriétaires sont devenu·e·s des expert·e·s de sa matérialité. L'objet occupe l'espace ainsi que les conversations, désormais spécialisées sur la fonction et la vie de cette chose qui est aussi, et surtout, une protubérance du monde de l'art³. Cet objet, tel que défini par l'artiste, est "IT" [ÇA], une chose indéfinie en même temps que "L'Autre" [The Other]. Sa fonction serait d'incarner une sorte d'altérité tout en étant capable de redistribuer de façon nouvelle les rôles et les discours en présence. Son mode d'apparition est basé sur la confrontation. De plus, la malléabilité de son être en fait une chose *queer*, tant il serait difficile de lui assigner une identité.

De quoi parle-t-on? D'une chose étrange certainement, parce qu'en apparence multiforme, habitée de paradoxes et de potentiels; d'une chose extérieure à nous (et pourtant) ayant une condition et une conscience propres, une vie et des désirs autonomes.

Dans la performance *Borborygmus*, réalisée pour la première fois en 2017, puis reproduite pour l'exposition "La langue de ma bouche", Hedwig Houben parle des borborygmes (gargouillis intestinaux) comme d'une manifestation du *IT* en elle. *IT*, explique-t-elle, devant une table sur laquelle il y a des formes de visières de couleur argile, est cette chose multiple, indéfinie et en devenir. Elle insiste: "C'est une chose qui veut être faite". Les intestins sont ainsi une incarnation du *IT* en attente de l'Autre, qui le transformera inévitablement mais de façon temporaire. L'Autre c'est *je* [I], c'est-à-dire la créatrice ou l'artiste, la médiatrice, l'*Alter* du *IT*. Tout en interagissant avec la matière, Hedwig Houben raconte avoir ressenti la présence d'une chose en elle: "En fait", explique-t-elle, "c'est mon ventre qui exprima en premier cette sensation de présence ou plus précisément le bas de mon abdomen", et elle le décrit comme "une barre de picotements que l'on pouvait

1. La plasticine est une pâte à modeler sophistiquée, utilisée notamment dans le cinéma d'animation, et qui reste malléable grâce à l'ajout de glycérine dans sa composition.

2. *Personnal Matters and Public Affairs*, Centre d'art De Appel, Amsterdam, 2015. Dans le texte "Plastic Didactics", Zoë Gray explique que l'artiste sait d'avance que le public ne pourra s'empêcher de toucher cet objet dont on peut douter de la matérialité. L'équipe du centre d'art a donc appris avec l'artiste, au cours d'une formation, à restaurer la forme de la voiture à la fin de chaque journée. Cf. Zoë Gray, "Plastic Didactics", in Hedwig Houben, *Grip*, ed. Jap Sam Books, Pays-Bas, 2016.

3. Hedwig Houben a laissé au couple Schevers un set d'instruments de son invention. Il s'agit de grandes palmes de bandellettes colorées. Ce sont des sortes d'outils pour brosser la dalle de plasticine. Dans une vidéo, nous pouvons voir les tentatives joyeuses de leur utilisation par le couple, leurs voisins et leurs amis.

Alter-it

Marie Canet on Hedwig Houben

In 2017, Hedwig Houben installed a grey, rectangular slab of plasticine¹—her material of preference—in the entrance to her in-laws’ house. The regular comings and goings of the family and visitors leave their mark on it, and since then Mr and Mrs Schevers have been smoothing it again—just as in 2015, when part of the staff’s work at the De Appel art centre involved, during opening hours, removing the traces left by that day’s public on the bodywork of a lifesize plasticine car. Hard to resist the temptation, Houben commented at the time, to check the material’s consistency by touching it or sticking your fingers into it—or both at the same time.²

The grey slab in the Schevers’ home—in a private space, as opposed to a public art centre—is a visual parasite and an obstacle to be avoided or marked. Like a Tamagotchi, this object bare of any distinctive artistic qualities requires a certain amount of daily care, the upshot being that its owners have become experts in its material character. It takes up space as well as fuelling conversations now particularly devoted to the function and life of something which is also, and above all, an intrusion from the world of art.³ As described by the artist the object is an undefined “IT” and at the same time “The Other”, supposedly intended to embody a kind of otherness while also being capable of allotting present roles and discourses in a new way. In addition its existential malleability makes it a queer thing, so difficult would it be to assign it an identity.

What are we talking about here? Something strange for sure, because seemingly multiform and full of

paradoxes and potentialities: something external to us and (nonetheless) possessed of its own condition and consciousness, and an autonomous life and desires.

In the performance *Borborygmus*, first presented in 2017 and repeated for the exhibition “My Tongue Does This to Me”, Houben talks about borborygmi (“tummy rumblings”) as a manifestation of IT within herself. Seated at a table strewn with clay-coloured internal organs, she explains that IT is this multifaceted, undefined and evolving thing, stressing that “It’s a thing that wants to be made.” The intestines are thus an embodiment of the IT as it awaits The Other, which it will inevitably—but only temporarily—alter. The other is *I*, that is to say the creator or artist, the mediator, the IT’s *Alter* (as in “alter ego”). Houben relates that while kneading the plasticine on the table, she felt the presence of a thing inside her: “In fact it was my stomach, or more precisely my lower abdomen, that first expressed this sensation of a presence,” a presence she describes as “a tingling bar you could see under the skin (*mouth noises*).” It is as if something had succeeded in entering her body. But how? And who? And what? *Alien*-type noises emerge from the mouth of which she has been metaphorically

1. Plasticine is a more sophisticated kind of modelling past, used especially in movie animation. It remains malleable because its composition includes glycerine.
 2. *Personal Matters and Public Affairs*, De Appel Art Centre, Amsterdam, 2015. In her essay “Plastic Didactics”, Zoë Gray explains that the artist knew in advance that visitors could not possibly refrain from touching the car, given its material uncertainty. The artist trained the art centre team to restore the shape of the car at the end of each day. See Zoë Gray, “Plastic Didactics”, in Hedwig Houben, *Grip* (Heijningen: Jap Sam Books, 2016).
 3. Houben left the Schevers a set of tools of her own devising—big flippers made of coloured strips of fabric for brushing the plasticine slab. In a video we see the Schevers and their friends and neighbours having a whale of a time trying to use them.

voir sous la peau (*bruits de bouche*)”. C’est comme si quelque chose avait réussi à entrer dans son corps. Mais comment ? Et qui ? Et quoi ? Des bruits de type *alien* sortent de sa bouche dont elle est métaphoriquement dépossédée⁴. Plus elle malaxe la pâte, plus les boyaux jouent d’elle comme d’un instrument. Le langage glisse tout autant que ses doigts et l’artiste est devenue, durant ce très bref processus de transformation, à l’image de la matière qu’elle manipule, la caisse de résonance et l’amplificateur de ses organes. Elle ne peut donc plus parler en son nom propre (I/je) mais comme une autre (she/elle). Elle est le média du médium. Elle se bande les yeux, comme elle fermerait ses paupières, en se couvrant la tête d’un casque de moto de plasticine afin, dit-elle, de préserver une interaction intuitive avec la matière et l’esprit du *IT*. Ce qui veut dire aussi que le regard qui domine et analyse doit être occasionnellement obstrué afin de laisser advenir ce qui s’exprime de plus en plus manifestement (les bruits de bouche) et semble apparaître (quelque chose d’infra-sensoriel). Tes yeux sont-ils les ennemis du *IT* ?

Approcher *IT*, c’est appréhender l’autre, son abstraction, intuitivement, sans recourir aux outils usuels de la compréhension. *IT* apparaît alors furtivement. Il marche sur la réciproque et ni le langage ni les images ne peuvent l’expliquer entièrement. *IT* est donc logiquement marqué de soupçons : au sujet de sa réalité, de sa validité, de sa matérialité et de son étrangeté. Hedwig Houben travaille à la vocalisation de cette présence.

Dans un entretien avec la commissaire Vanessa Desclaux, l’artiste revient sur une expérience fondatrice de sa pratique. Elle explique : “Au début je travaillais sur la représentation d’objets quotidiens et leur capacité à marcher comme une entrée vers l’abstraction. Ce déplacement de la réalité vers l’abstraction est mon principal intérêt en sculpture. Durant

mes études à Düsseldorf, je faisais souvent le chemin à pied de l’école à la maison et je passais toujours d’abord par la Königsallee, une rue chic avec des boutiques luxueuses et puis je passais par une rue commerçante très grand public. J’étais toujours très intriguée par les objets que je voyais dans ces deux types de boutiques. Par exemple, à Königsallee, il y a ces bijouteries avec des colliers très chers et lorsque j’allais dans l’autre rue, je voyais des copies ou des contrefaçons (‘qui-ont-l’air’ en anglais). Je me suis alors rendue compte de mon intérêt pour les ‘qui-ont-l’air’, pour ce qui appartient aussi bien au monde de l’original qu’au monde de la copie. De ce fait, ils représentent un certain désir : le désir de l’objet ou de la chose qu’ils peuvent habiter. De là, je commençais à réaliser lentement que j’étais surtout intéressée par le *dedans* de la sculpture.⁵”

Cette intériorisation de l’objet d’art lui vaut des qualités expressives et émotionnelles (désir et conscience), surréalistes et fictionnelles, comme le montre la série de performances *The Good and the Bad Sculpture* (2009) qui fut directement produite à partir de cette expérience visuelle sur la double nature des choses. La sculpture opère comme un double (actif) du corps de l’Autre (altéré). Elle est habitée de contrariétés sociales, psychologiques et de questionnements identitaires sur sa nature physiologique, tandis que l’autre, l’artiste, apparaît être une opératrice technique plus qu’organique. Les formes souples apparaissent telles des extensions corporelles qui empruntent leurs qualités matérielles et émotives

4. Car *IT* pourrait être l’esprit de “La Chose” inqualifiable qui émane et influe dans le film de John Carpenter, réalisé en 1982. Ce pourrait être le pouvoir télépathe, dit “*the shining*” : on se souvient de Danny exprimant ses visions par l’intermédiaire de son doigt qui, comme une langue, l’interroge et le prévient des dangers (Stanley Kubrick, *The Shining*, 1980). *IT* ressemble à la main agile de la Famille Addams en apparaissant sous un jour nouveau dans la performance *The Hand, the Eye, It and the Foot* (2015) d’Hedwig Houben. *IT* transforme l’autre en une sorte de ventriloque. C’est l’esprit des revenants qui parlent publiquement à travers le corps des autres, le plus souvent, dans le corps de femmes médias installées sur scène par des charlatans.

5. “An Ode to Abstract Thinking”, Hedwig Houben en conversation avec Vanessa Desclaux, in Hedwig Houben, *Grip*, op. cit., p. 38.

dispossessed.⁴ The more she kneads the plasticine, the more these intestines play on her, as if on an instrument. Language shifts in time with her fingers and during this very brief transformation process she has become—like the substance she is handling—the sounding board and amplifier of her internal organs. She can no longer speak in her own name (*I*), only as another (*she*). She is the medium's medium. She blindfolds herself, or maybe closes her eyes, and covers her head with a plasticine motorcycle helmet—in order, she says, to preserve intuitive interaction with IT's substance and spirit. Which also means that the dominating, analytical gaze must occasionally be blocked off so as to let through what is being more and more overtly expressed (the mouth noises) and seems to be surfacing (something infrasonic). Are your eyes IT's enemies?

Approaching IT means grasping the other in their abstractness, intuitively and without resorting to the usual tools of understanding. IT then appears furtively. It functions on reciprocity and neither language nor images can fully explain it. Logically, then, IT triggers suspicion: about its reality, its validity, its materiality and its strangeness. Houben is working at vocalising this presence.

In an interview with curator Vanessa Desclaux the artist speaks of an experience that was seminal for her practice: "At the beginning I was working on the representation of everyday objects and their ability to function as a conduit towards abstraction. This displacement of reality towards abstraction is my main interest in sculpture. As a student in Düsseldorf I often walked home, always taking the very chic Königsallee, with its luxury boutiques, then a very ordinary shopping street. I was always really intrigued by what I saw in the two kinds of stores. For example, on Königsallee there are these jewelers with very expensive necklaces, and when I went into the other street I saw copies or 'knock-offs', as they're

called. And I realised that I was interested in the knock-offs—in what belongs to both the world of the original and the world of the copy. This dual belonging means they represent a certain desire: the desire for the object or thing they can invest. Then I slowly began to realise that I was most of all interested by the *inside* of sculpture."⁵

This internalisation of the art object has endowed her with qualities at once expressive and emotional (desire, awareness) and surrealist and fictional, as demonstrated by the performance series *The Good and the Bad Sculpture* (2009), which draws directly on this visual experience of the duality of things. Sculpture functions as an (active) double of the body of the (altered) Other. It is permeated by social and psychological obstructions and identity-inflected issues regarding its physiological character, while the other—the artist—appears as a technical rather than organic operator. The supple shapes emerge like bodily extensions that borrow their material and emotive qualities from the body that is handling them. In return, then, the artwork becomes the machine that creates the artist's mediating body. Like HAL, the schizophrenic computer of Stanley Kubrick's *2001: A Space Odyssey*,⁶ it is capable of challenging the psychological and social fundamentals of our systems of loyalty and lineage.

4. IT could be the spirit of the indefinable, invasive emanation in John Carpenter's film *The Thing* (1982). It could be the telepathic force in Stanley Kubrick's *The Shining* (1980): we recall Danny expressing his visions with the finger which, like a tongue, questions him and warns him of danger. IT is like Thing, the hand in *The Addams Family*, when it appears in a new light in Houben's performance *The Hand, the Eye, It and the Foot* (2015). IT turns the other into a kind of ventriloquist. It is the spirit of the revenants who speak publicly through the bodies of others, most often those of women mediums presented by charlatans.

5. "An Ode to Abstract Thinking", Hedwig Houben in conversation with Vanessa Desclaux, in Hedwig Houben, *Grip*, op. cit., p. 38.

6. HAL 9000 is the on-board artificial intelligence-equipped computer that controls the spacecraft *Discovery One* in Stanley Kubrick's film *2001: A Space Odyssey* (1968). In the film HAL is a fully-fledged, autonomous crew member, controlling the craft's navigation and communication systems and interacting with the crew via a speech synthesis interface. He has a position of power, but his machine nature is in conflict with his aspirations to belonging and equality. When a malfunction is suspected and he is threatened with disconnection, his acute awareness of his vulnerability drives him to seek revenge. Before being switched off he says laconically: "You are destroying my mind . . . Don't you understand?"

au corps qui les manipule. En retour c'est donc l'œuvre qui devient la machine créatrice du corps médiateur de l'artiste. Elle est capable, comme HAL, le robot schizophrène du célèbre film *L'Odysée de l'espace* de Stanley Kubrick⁶, de remettre en cause les fondements psychologiques et sociaux qui encadrent nos relations d'appartenances et d'ascendances.

Pour l'exposition "La langue de ma bouche", Hedwig Houben a créé des sortes d'amplificateurs vocaux destinés à l'usage exclusif de la médiation dans l'exposition. Les sculptures sont des appareillages corporels qui filtrent la voix qui émet un discours sur l'art et sur cette exposition. Le commentaire, comme la copie, est un double déformé d'intentionnalités originales. Les sculptures portatives, à la fois obstacles et instruments, produisent, à partir d'une partition souche intériorisée par les personnes qui les portent, une émanation sonore plus ou moins compréhensible par l'audience (de *audire*, qui "entend", vous, moi). Les positions se stabilisent en apparence mais la schizophrénie qui habitait l'objet d'art et le corps de l'artiste, la relation de l'un à l'autre, est entrée dans La Galerie. Quelque chose comme un grognement se fait entendre. Mais comment ? Et qui ? Et quoi ?

6. HAL 9000 est le système informatique, doté d'une intelligence artificielle, embarqué à bord du vaisseau *Discovery One* dans le film *2001, L'Odysée de l'espace* (1968) de Stanley Kubrick. Dans le film, il est un membre d'équipage à part entière et autonome. Il gère le système de navigation et de communication de tout l'équipage et avec qui il échange via une interface de synthèse vocale. Il a du pouvoir mais sa nature de machine est en conflit avec ses désirs d'appartenance et d'égalité. Suspecté de dysfonctionnement, on menace de le déconnecter. L'objet, agressif, doté d'une conscience aiguë de sa vulnérabilité, se venge. Avant de s'éteindre, il dira, laconique : "J'ai peur... Mon esprit s'en va, je le sens".

For “My Tongue Does This to Me” Hedwig Houben has created kinds of voice amplifiers intended exclusively for mediation in the context of the exhibition. The sculptures are bodily devices that filter a voice discoursing on art and the exhibition. The commentary, like a copy, is a distorted double of the original intentions. Simultaneously obstacles and musical instruments, the portable sculptures, using a base score internalised by the people carrying them, produce a sound emanation more or less comprehensible for the audience (from the Latin *audire*, “to hear”, as you and I do). Things apparently stabilise, but the schizophrenia suffusing the art object and the artist’s body—and the relationship between them—has made its way into La Galerie. Something like a growl makes itself heard. But how? And who? And what?

Hedwig Houben Borborygmus, 2017 – 2018

Performance, sculpture en plastique, vidéo 23'21"
Performance à Permekeuseum, Belgique, septembre 2017
Nouvelle édition à Noisy-le-Sec à partir d'une performance le 3 février 2018
Coproduction de l'artiste et de La Galerie Noisy-le-Sec
Courtesy de l'artiste et de la galerie Fons Welters, Amsterdam



Jean-Charles de Quillacq Le remplaçant, 2018

Œuvre en cours de réalisation. Photo : Jonathan Lebrun
Silicone, cheveux, poils, maquillage, 24 x 37 x 21 cm. Production de La Galerie, Noisy-le-Sec
Courtesy de l'artiste et de Marcelle Alix, Paris



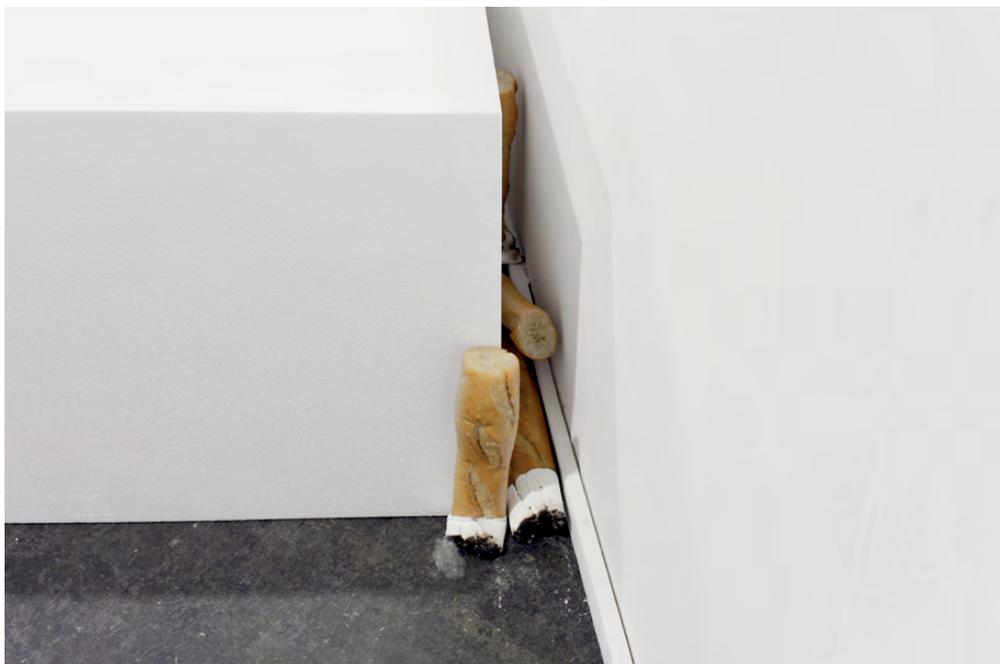
Hedwig Houben
Sympathetic Instrument, 2018

Œuvre en cours de réalisation. Plastique, vernis, 60 × 40 × 30 cm
Coproduction de l'artiste et de La Galerie, Noisy-le-Sec
Courtesy de l'artiste et de la galerie Fons Welters, Amsterdam

Jean-Charles de Quillacq
Ma langue me fait ça, 2017–2018

Œuvre en cours de réalisation, photo de l'atelier
Encre Bic sur résine acrylique, chaussettes, chaussures
Production de La Galerie, Noisy-le-Sec
Courtesy de l'artiste et de Marcelle Alix, Paris





Jean-Charles de Quillacq *Mégots*, 2017

Tarbender et peinture sur pain. Swiss Art Awards, Bâle
Photo: Guadalupe Ruiz. Courtesy de l'artiste et de Marcelle Alix, Paris





Jean-Charles de Quillacq *Le remplaçant*, 2018

Œuvre en cours de réalisation, portraits des modèles
Production de La Galerie, Noisy-le-Sec
Courtesy de l'artiste et de Marcelle Allix, Paris

Hedwig Houben *Josephine, Amigo, Flash Noir, Popcorn, Palm Beach et Michka*, 2017

Photo de l'atelier. Mousse et tubes PVC, approx. 400x30x30 cm
Production de La Galerie, Noisy-le-Sec
Courtesy de l'artiste et de la galerie Fons Welters, Amsterdam





Jean-Charles de Quillacq
Alexandra Bircken, 2018

Image préparatoire. Résine époxy, cires, graisse de poisson, huile de cade, caoutchouc, 410×32 cm
Production de La Galerie, Noisy-le-Sec
Courtesy de l'artiste et de Marcelle Alix, Paris

Hedwig Houben
Sympathetic Instrument, 2018

Œuvre en cours de réalisation. Plastique, vernis, 60 x 40 x 30 cm
Coproduction de l'artiste et de La Galerie, Noisy-le-Sec
Courtesy de l'artiste et de la galerie Fons Weiters, Amsterdam



Hedwig Houben, *La Noble Dame et le Glaïeul*, 2017

Mousse et tubes PVC, vidéo 20'12"
Coproduction de l'artiste et de La Galerie, Noisy-le-Sec
Courtesy de l'artiste et de la galerie Fons Weiters, Amsterdam



Désirs, orientations, objets

Vanessa Desclaux

Les œuvres de Jean-Charles de Quillacq ont repris possession de La Galerie. Habitué de ces espaces qu'il a explorés lors de l'exposition "Tes mains dans mes chaussures", c'est dans une toute autre mesure qu'il investit le rez-de-chaussée de cette maison pour l'exposition "La langue de ma bouche". Les œuvres surnommées *Les poupées*, créées pour cette nouvelle exposition, occupent une partie de l'espace et se déploient en un ensemble de formes et de textures qui évoquent le corps de l'artiste et nous invitent à être au plus près de son travail, comme si nous pénétrions dans l'intimité de l'atelier. Une bâche noire, lisse et mate délimite un large espace au sol sur lequel les sculptures sont agencées ; elles suggèrent différents stades de réalisation et déploient un vocabulaire sculptural dense et répétitif. On observe des tubes en aluminium pliés, certains recouverts d'époxy et posés au sol, d'autres s'érigeant dans la verticalité ; des sculptures en résine représentant des membres inférieurs du corps dans différentes inclinaisons, parées de chaussettes blanches ou de baskets ; des lanières en cuir redressées par un renfort d'époxy. Des moules de sa jambe droite sont aussi alignés contre un mur. Un travail de peinture à l'encre bleue Bic confère à certaines sculptures des qualités différentes de brillance, de couleur et de reflets. Si les bidons de nicotine liquide font littéralement référence au risque d'empoisonnement, ce sont l'ensemble des matériaux privilégiés par l'artiste, l'époxy comme l'encre, qui nous renvoient à une toxicité qui serait au cœur de l'œuvre.

Certains membres de l'équipe du centre d'art continueront d'imprégner de nicotine la surface en époxy d'une sculpture en cuir, la substance chimique ayant pour action de progressivement faire virer la surface blanche au jaune pisseux. Cette nicotine liquide, dont l'évocation de l'addiction est redoublée par la vue des sculptures-mégots, suggère une relation entre l'artiste et son œuvre impliquant un rapport affectif puissant, à la fois émotionnel et sensuel. Les objets réalisés par Jean-Charles de Quillacq sont les objets de son désir et il entretient avec eux une dépendance spécifique. Le corps de l'artiste est évoqué par l'intermédiaire de son travail comme métaphore : c'est un "corps addicté", ce qui représenterait pour la philosophe Avital Ronell une caractéristique spécifiquement humaine, répondant à une pulsion impérative qui aurait la possibilité de s'exprimer à travers des objets très différents, dont l'art et les drogues artificielles font partie¹.

Ce champ d'objets sature l'espace du centre d'art de corps et le sexuelle irrésistiblement.

"L'exposition devenait l'espace d'une production et d'une reproduction des mêmes gestes et des mêmes rôles, quels que soient ceux et celles qui les tenaient, et qui auraient pu se confondre complètement, si la corde que je maintenais bon gré mal gré ne s'était pas soustraite aussi visiblement à la situation. Au bout d'un moment, j'ai voulu que ça y ressemble plus. J'ai scié un bout de ma corde, à peu près de la longueur des tubes de la sculpture et j'y ai déposé de

1. Avital Ronell, *Addict. Fixions et narcotextes*, traduit de l'anglais par Daniel Loayza, Bayard, Paris, 2009.

Desires, Orientations, Objects

Vanessa Desclaux

Jean-Charles de Quillacq's works have taken over La Galerie again. Already accustomed to this house and the spaces he explored in the exhibition "Your Hands in My Shoes", he has moved into the ground floor on a quite different scale for "My Tongue Does This to Me". Specially created for this new exhibition, the works nicknamed *Les poupées* [The Dolls] take up part of the area with forms and textures referencing his body and inviting us to experience his work in close-up, as if in the privacy of his studio. A smooth, matt black covering marks out a large part of the floor for the sculptures, which suggest different stages of realisation achieved with a dense, repetitive vocabulary: bent aluminium tubes, some coated with epoxy and lying on the floor, others standing vertically; resin pieces representing the lower limbs, leaning at different angles and embellished with white socks or sneakers; and leather straps reinforced with epoxy to set them upright. And mouldings of de Quillacq's right leg lined up against a wall. Some of the sculptures have been painted with blue ballpoint ink and taken on varying qualities of glossiness, colour and reflectiveness. And while the drums of liquid nicotine are a literal reference to the danger of poisoning, the artist's overall choice of materials, from epoxy to ink, reminds us of the essential toxicity of his œuvre.

Some members of the art centre team will keep on saturating the epoxy surface of a leather sculpture with nicotine, the chemical effect being to gradually turn the surface from white to a washed-out shade of yellow. This liquid, whose evocation of addiction is intensified by the

presence of cigarette-butt sculptures, suggests a potent affective relationship, at once emotional and sensual, between the artist and his work. De Quillacq's objects are the objects of his desire and he maintains a specific dependency on them. Through his work as intermediary, his body is conjured up as metaphor: this is an "addicted body" representative, for philosopher Avital Ronell, of a specifically human response to a compelling urge capable of finding expression via very different objects including art and "artificial additives".¹

This field of objects saturates the art centre space with bodies, irresistibly sexualising it in the process.

"The exhibition became the space for a production and reproduction of the same acts and the same roles, whoever was performing them, which could have fused completely if the rope I was keeping there willy nilly had not so visibly vanished from the situation. The time came when I wanted more resemblance. I sawed off a bit of rope about as long as the sculpture tubes and laid down some stuff like what was on the tubes. For me this work with epoxy and its by-products is a point where the work of desire and the work of production merge indistinguishably. Which means that my work is understandable not necessarily in terms of what I produce, but because it is in itself the activity of desire."²

In the exhibition "Your Hands in My Shoes" de Quillacq had included objects he meant to make part of

1. Avital Ronell, *Crack Wars: Literature Addiction Mania* (Champaign: University of Illinois Press, 2004), p. 44.

2. Jean-Charles de Quillacq, email dated 10 November 2016.

la matière, semblable à celles des tubes. Cette activité que j'ai avec cette matière, l'époxy et ses dérivés, est chez moi un point d'indistinction entre le travail du désir et le travail de la production. Mon travail n'est alors pas forcément compréhensible par ce que je produis mais parce qu'il est par lui-même, l'activité du désir²."

Dans l'exposition "Tes mains dans mes chaussures", Jean-Charles de Quillacq avait introduit des objets avec l'intention de les mettre en relation avec les membres de l'équipe du centre d'art. Nous étions invitées à reproduire les gestes de l'artiste en prenant soin des œuvres à travers l'action simple et quotidienne de cirer les trois sculptures tubulaires constituant l'œuvre *Charles, Charles, Charles* (2016). Dans l'extrait de conversation cité ci-dessus, Jean-Charles de Quillacq évoque cette production et reproduction de ses propres gestes, la répétition des rôles, et le jeu de l'imitation qui est réinterprété lorsque l'artiste devient à son tour l'imitateur. En effet lorsqu'il réalise une performance³ avec une gigantesque corde de navire introduite dans le centre d'art, il décide d'en couper une partie pour faire sur elle les mêmes gestes de recouvrement qu'il voit les membres de l'équipe du centre réaliser sur ses sculptures. Jean-Charles de Quillacq décrit les conditions de l'irruption du désir ; un désir caractéristique de son activité en tant qu'artiste qui n'est pas complètement distinct de sa sexualité. Cette activité du désir et les orientations de cette sexualité se déploient dans l'espace et déterminent les relations entre l'ensemble des corps qui y pénètrent, l'espace et les objets. J'emprunte le terme d'"orientations" à la théoricienne féministe Sara Ahmed qui investit et mobilise ce concept à la fois spatial et sexuel dans son ouvrage *Queer phenomenology. Orientations, objects, others*, paru en 2006. Ahmed écrit : "Les orientations déterminent non seulement notre manière d'habiter l'espace, mais aussi d'appréhender

ce monde d'habitation partagée, ainsi que la question de vers 'qui' et 'quoi' nous dirigeons notre énergie et notre attention⁴."

Un des enjeux pour Ahmed dans cet ouvrage est d'explorer le concept d'orientation, et plus précisément d'orientation sexuelle, comme permettant de penser une phénoménologie *queer*, et à travers elle de démontrer à quel point les manières dont nous habitons les espaces sont déterminées et déterminantes du point de vue de la sexualité. Je souhaite ici lui emprunter cette exploration de l'orientation pour réfléchir aux liens étroits du traitement spatial de l'exposition et des œuvres avec l'investissement du désir sexuel de l'artiste. Ahmed nous rend sensible au fait que les termes "orientation sexuelle" et "*queer*" sont tous deux des termes de nature spatiale : l'orientation évoque la question d'une direction, d'un positionnement dans l'espace en relation à différents paramètres (droite / gauche ou devant / derrière), et le terme "*queer*" évoque quelque chose de tordu, qui n'est donc pas droit au sens géométrique. En ce sens, la manière dont Jean-Charles de Quillacq aborde la matière de ses sculptures, leurs relations à l'espace et aux autres objets, joue d'opérations de pliage, de torsion et de déviation. Peu ou pas de lignes droites mais des érections obliques, des tentatives d'élévation qui terminent dans un affaissement et une multitude d'angles qui évoquent les mouvements physiologiques des différentes parties de nos corps. Ses sculptures n'habitent pas seulement l'espace de manière *queer* ou *unstraight*⁵, elles contiennent l'espace et introduisent ainsi le-la spectateur·rice dans une spatialité située et sexualisée.

2. Jean-Charles de Quillacq, email du 10 novembre 2016.

3. La performance *La corde* a eu lieu du 3 au 12 novembre 2016. <http://lagalerie-cac-noisylesec.fr/performance-corde-jean-charles-de-quillacq/>

4. Sara Ahmed, *Queer phenomenology. Orientations, objects, others*, Duke University Press, Londres, 2006, Kindle for mac, emplacement 67 sur 4377 (introduction).

5. Non rectiligne, au sens littéral ; non normative, au sens figuré.

a relationship with members of the art centre team. We were invited to reproduce the artist's movements by taking care of the works via the simple, everyday act of polishing the three tubular sculptures making up the work *Charles, Charles, Charles* (2016). In the conversation excerpt quoted above, de Quillacq speaks of this production and reproduction of his own movements, the repetition of roles and the interplay of imitation that is reinterpreted when the artist in turn becomes the imitator. When he presented a performance with a huge ship's rope³ in the art centre, he decided to cut a bit of it off and repeat the covering gestures he had seen members of the art centre team applying to his sculptures. He describes the prerequisites for the onset of desire, a desire characteristic of an artistic activity not totally distinct from his sexuality. This desireful activity and the orientations of this sexuality take place in space and determine the relationships between the bodies that enter it, the space itself and the objects in it. I have borrowed the term "orientations" from feminist theoretician Sara Ahmed, who invests and implements this simultaneously spatial and sexual concept in her book *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, published in 2006: "Orientations shape not only how we inhabit space, but how we apprehend this world of shared inhabitation, as well as 'who' or 'what' we direct our energy and attention toward."⁴

One of the issues Ahmed takes up is exploration of the concept of orientation, and more precisely sexual orientation, as enabling the ideation of a queer phenomenology, and by extension a demonstration of how much our ways of inhabiting spaces are determined and determining from the point of view of sexuality. Here I want to borrow from this exploration and reflect on the close links between the spatial handling of the exhibition and the works and the investing of the artist's sexual desire. Ahmed alerts

us to the fact that the terms "sexual orientation" and "queer" have a spatial character: "orientation" raises the question of direction and a positioning in space relative to various parameters—left/right, in front/behind—while "queer" is suggestive of something crooked and geometrically not straight. In this sense de Quillacq's way of approaching the materials of his sculptures and their connections with space and other objects involves folding, twisting and deviation: almost no straight lines, but rather oblique structures, attempts at elevation that end up in collapse, and a host of angles suggestive of the physiological movements of different parts of our bodies. Not only do his sculptures inhabit space in a queer or "unstraight"⁵ manner; they also contain space and so introduce the spectator into a situated, sexualised spatiality.

The exhibition brings us into proximity with objects, placing them within our reach and addressing them to us in a sometimes very direct way. *Alexandra Bircken*, a tubular structure coated with grease and hanging by straps, stands facing the spectator's body and links two spaces. It points at the visitor and moves towards him. "Alexandra Bircken" is also the name of the artist continuously on de Quillacq's mind when he was making this work. In it he finds a very intimate way of confessing an obsession and entrusting us with the target of his desire. In "Your Hands in My Shoes" he made a similar gesture with a work on paper consisting of a temporary cell phone number and intended solely for me. *Nouveau numéro (pour Vanessa Desclaux)* [New Number (for Vanessa Desclaux); 2017] involved using acetone to efface pages of magazines; if we consider the page as a space in its own right, this act

3. The performance *La corde* (The Rope) took place from 3–12 November 2016.

<http://lagalerie-cac-noisylesec.fr/performance-corde-jean-charles-de-quillacq/>

4. Sara Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others* (Durham, NC: Duke University Press, 2006).

5. Literally non-rectilinear, figuratively non-normative.

L'exposition nous entraîne dans une proximité avec les objets, les met à notre portée et nous les adresse parfois de manière très directe. *Alexandra Bircken*, une sculpture tubulaire recouverte de graisse, suspendue par des sangles, se dresse face au corps du spectateur et relie deux espaces. Elle pointe vers le visiteur et se dirige vers lui. *Alexandra Bircken* est aussi le nom de l'artiste qui occupait de manière omniprésente les pensées de Jean-Charles de Quillacq au moment de la réalisation de l'œuvre. Il trouve là une façon très intime de confesser une obsession, et de nous confier l'adresse du désir. Dans "Tes mains dans mes chaussures", il avait fait un geste similaire en réalisant une œuvre sur papier qui consistait en un numéro de téléphone portable, souscrit temporairement et qui m'était exclusivement destiné. *Nouveau Numéro (pour Vanessa Desclaux)* (2017) consistait en un travail d'effacement à l'acétone de pages de magazines. Si on considère la page comme un espace à part entière, ce geste d'effacement peut être caractérisé comme un geste de réorganisation et de désorientation. En adressant de manière aussi personnelle l'œuvre à l'une des commissaires de l'exposition, Jean-Charles de Quillacq partageait avec le public une forme d'interpellation personnelle, une demande d'intimité dans le contexte de la conversation qui lie le-la commissaire à l'artiste. Avec ces œuvres — je pense ici aussi bien au *Nouveau numéro* qu'à *Charles, Charles, Charles*, ou à la performance *La corde* — l'exposition devient un espace de tensions, pris entre assouvissement et frustration des désirs exprimés par l'artiste. Dans "La langue de ma bouche", Jean-Charles de Quillacq fait de nouveau usage de cette technique d'effacement avec *It's Not Easy Being Transitional* (2017). L'œuvre est constituée d'une série de pages découpées dans un livre d'histoire de l'art à partir desquelles il réalise un subtil dégradé de bruns, ne laissant subsister qu'un unique

élément figuratif, le visage du roi Philippe IV dans une peinture de Diego Vélasquez. Ce visage poudré semble adresser son regard au spectateur, mais ce sont ses lèvres protubérantes qui arrêtent notre attention, l'insistance de leur couleur rouge nous interpelle, elles évoquent un travestissement. Ce visage nous oriente vers l'idée d'une sexualité déviante et manifeste la dérive de la consanguinité qui a touché la famille des Habsbourg d'Espagne, dont Philippe IV est l'un des derniers héritiers. Son titre nous renvoie, lui aussi, à une métaphore spatiale. La transition suggère un état de passage ou de transformation ; c'est un entre-deux, une rupture dans la continuité : celle de la reproduction filiale ?

L'ensemble de l'œuvre de Jean-Charles de Quillacq est traversée par la question du même, à la fois vis-à-vis du désir homosexuel, mais aussi concernant la ressemblance au sein d'une même fratrie. Pour "La langue de ma bouche", il a conçu l'œuvre *Le Remplaçant*, une série de masques modélisés à partir des visages de plusieurs de ses cousins qui lui ressemblent. Le premier de ces masques, montré ici, très réaliste, doté de cheveux et de poils, sera ponctuellement porté par l'artiste dans l'exposition et sera aussi mis à la disposition d'une liste déterminée de personnes. En portant ce masque, en voyant le masque porté par d'autres, Jean-Charles de Quillacq cherche les moyens de "se rendre étranger à son propre travail" et de "faire en sorte que son travail lui arrive"⁶ en se mettant à la place d'un-e spectateur-riche. "Le travail est comme une prolongation de l'existence organique, comme une relation à soi ou une pratique de soi. Un peu comme le sport, une pratique de son corps et de ses sensations internes ou comme un rituel"⁷.

6. Conversation avec l'artiste, 24 novembre 2017.

7. Jean-Charles de Quillacq, email du 10 novembre 2016.

of effacement can be described as one of reorganisation and disorientation. In addressing the work so personally to one of the exhibition's curators, de Quillacq was sharing with the public a form of personal interpellation, a request for intimacy in the context of an ongoing conversation between curator and artist. With these works—in addition to *Nouveau numéro* I'm thinking here of *Charles, Charles, Charles* and the *La corde* performance—the exhibition becomes a locus of tensions, torn between fulfilment and frustration of the desires expressed by the artist. In “My Tongue Does This to Me” de Quillacq once again resorts to the effacement technique: *It's Not Easy Being Transitional* (2017) comprises a series of pages cut out of an art history book to which he applies a subtle shading-off of browns, leaving only a singular figurative element, the face of King Philip IV from a painting by Velázquez. This powdered face seems to be gazing directly at the spectator, but what holds our attention is the protuberant lips that challenge us with their insistent redness and their undertones of cross-dressing. The face makes us think of a “deviant” sexuality in its manifestation of the inbreeding within the Spanish House of Habsburg, of which Philip was one of the last heirs. The work's title also conjures up a spatial metaphor: “transition” suggests a passage or a transformation, an interspace and a break in continuity—of filial reproduction, maybe?

The entire de Quillacq oeuvre is permeated by the issue of sameness, with regard both to homosexual desire and to resemblance within a sibling group. For “My Tongue Does This to Me” he has come up with *Le Remplaçant* [The Replacement], a series of masks modelled from the faces of several cousins who look like him. The first of them, on show here, is very realistic with its hair and whiskers; from time to time it will be worn by the artist during the exhibi-

tion and will also be made available to a specified list of others. By wearing the mask and seeing it worn by others, de Quillacq is seeking a way of “making himself a stranger to his own work” and “ensuring that his work gets through to him”⁶ by putting himself in the viewer's place. “Working is like an extension of organic existence, like a relationship with oneself or a practice of oneself. A bit like sport as a practice of the body and its inner sensations, or like a ritual.”⁷

His oeuvre stands as a space vibrant with his emotional and sexual life. Within his artistic approach his ongoing relationship with his work and the objects he produces is subject to a crucial questioning. The works emerge as “objects of pleasure”, to quote Michel Foucault's *History of Sexuality*, in which the author attempts to outline the complex problematising that has led, in the modern era, to a distinguishing of heterosexuality from homosexuality in terms of identity—considered in its economic, dietary and erotic aspects—rather than practice.⁸ “It is a fact,” Foucault writes, “that male loves were the object, in Greek culture, of a whole agitated production of ideas, observations and discussions concerning the form they should take or the value one might attribute to them.”⁹

Foucault stresses that in the context of Greek culture the sexual relationship was determined by “the polar opposition of activity and passivity.”¹⁰ However, in a relationship between free individuals passivity is considered ethically unacceptable; thus it concerned persons not recognised as subjects and citizens, i.e., women and slaves. To a lesser extent bonds between mature and young men, although both categories were free, allowed for a relational

6. Conversation with the artist, 24 November 2017.

7. Jean-Charles de Quillacq, email, 10 November 2016.

8. Michel Foucault, *The History of Sexuality, Volume 2: The Use of Pleasure*, trans. Robert Hurley (New York: Vintage Books, 1990).

9. *Ibid.*, pp.192–193.

10. *Ibid.*, p.194.

L'œuvre de Jean-Charles de Quillacq s'affirme comme un espace de résonance de sa vie affective et sexuelle. La relation qu'il entretient avec son travail et les objets qu'il produit est le sujet d'un questionnement central dans sa démarche artistique.

Les œuvres apparaissent comme des "objets de plaisir", selon les termes utilisés par Michel Foucault dans son *Histoire de la sexualité*, dans laquelle il tente d'exposer la problématisation complexe qui a conduit, à l'époque moderne, à distinguer l'hétérosexualité et l'homosexualité du point de vue de l'identité plutôt que de la pratique, considérée dans ses dimensions économique, diététique et érotique⁸. Foucault écrit : "Les amours masculines ont été l'objet, dans la culture grecque, de toute une effervescence de pensées, de réflexions et de discussions à propos des formes qu'elles devaient prendre ou de la valeur qu'on pouvait leur reconnaître⁹."

Foucault souligne que dans le contexte de la culture grecque la relation sexuelle est déterminée par une polarité, "considérée comme nécessaire de l'activité et de la passivité¹⁰." Or la passivité est perçue comme inacceptable du point de vue éthique dans une relation impliquant des hommes libres ; elle concernait alors les personnes qui n'étaient pas reconnues comme sujets et citoyen·ne·s, c'est-à-dire les femmes et les esclaves. Dans une moindre mesure, les relations entre hommes mûrs et jeunes hommes, bien que deux catégories de sujets libres, permettaient d'envisager un rapport d'ascendance — plutôt que de domination — justifié par le déficit d'expérience et le contexte pédagogique. Dans le travail de Jean-Charles de Quillacq, ce qui est en jeu est une exploration de la nature des relations qu'il entretient avec ses objets et des désirs étroitement mêlés à la production du travail et à son exposition. La polarité entre activité et passivité apparaît alors comme fondamentale du point de vue d'une éthique de ces relations, éthique

d'une pratique qui nécessite, pour en comprendre les enjeux, une suspension du jugement moral et de la norme hétérosexuelle. Dans une performance¹¹, Jean-Charles de Quillacq s'entretient avec la commissaire d'exposition au sujet de son travail et des relations, de nature amoureuse et sexuelle, qui se déploient de manière réciproque entre lui et ses œuvres. Bien que cet entretien soit fictif, largement inspiré d'une véritable conversation réalisée avec une personne définissant son orientation sexuelle comme "objectophile", il permet néanmoins à l'artiste d'aborder la question essentielle du désir au cœur de sa pratique, et de mettre à jour l'enjeu éthique et le mouvement entre activité et passivité qui sont déterminants dans sa démarche.

"L'objet n'est pas le seul déterminant de l'orientation de notre désir ; c'est plutôt l'orientation choisie qui rend d'autres objets disponibles et désirables¹²."

Le travail de Jean-Charles de Quillacq définit ainsi une "communauté de plaisir¹³" qui intègre l'ensemble de ses œuvres et dans laquelle il invite toutes les personnes désireuses d'entrer dans l'intimité de sa pratique.

8. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. L'usage des plaisirs (tome II)*, Gallimard, Paris, 1984.

9. *Ibid.*, p. 250.

10. *Ibid.*, p. 253.

11. Cette performance initialement intitulée *Toi Palissade*, a été présentée avec Jean-Christophe Arcos au Frac *Hauts-de-France* à Dunkerque le 25 mars 2017 dans le cadre du programme "Les objets ont la parole". Elle sera représentée à la Galerie le 17 mars 2018 avec Émilie Renard.

12. Sara Ahmed, *op. cit.*, p. 45.

13. Michel Foucault, *op. cit.*, p. 289.

ascendancy—rather than dominance—justified by the latter’s inexperience and the educational context. What is at stake in de Quillacq’s work is an exploration of the nature of his relationship with his objects and of desires closely interconnected with the production and exhibition of his output. The activity/passivity polarity thus appears fundamental from the point of view of the ethics of a practice which, if the issues are to be grasped, requires a suspension of moral judgment and the heterosexual norm. In one of his performances¹¹ de Quillacq and the exhibition’s curator discuss his work and the relationships, of a loving and sexual nature, that develop, reciprocally, between him and his works. Although this conversation is fictive, drawing largely on a real conversation with someone defining his sexual orientation as “objectophile”, it allows the artist to address the crucial question of desire as central to his practice, and to clarify the ethical issue and the activity/passivity reciprocation that are decisive factors in his approach.

“It is not simply the object that determines the ‘direction’ of one’s desire; rather the direction one takes makes some others available as objects to be desired.”¹²

Thus the work of Jean-Charles de Quillacq defines a “community of pleasure”¹³ which incorporates his œuvre as a whole and into which he invites all those desirous of entering the privacy of his practice.

11. Initially titled *Toi Palissade* [You, Palisade], this performance was presented with Jean-Christophe Arcos at Frac Hauts-de-France in Dunkirk on 25 March 2017, as part of the programme “Les objets ont la parole” [Words Have the Floor]. It will be presented again at La Galerie on 17 March 2018, with Émilie Renard.

12. Ahmed, op. cit., p. 45.

13. Foucault, op. cit., p. 223.

Agenda

Samedi 3 février de 16h à 19h
Marie Canet avec Brice Dellsperger,
Doubles corps, conférence
Hedwig Houben, *Borborygmus*,
performance

Samedi 17 mars de 17h à 19h
Émilie Renard avec Jean-Charles de Quillacq,
conversation. Jean-Charles de Quillacq
reçoit son cousin, Eric de Thoisy,
Architecture et numérique :
redite d'une histoire genrée ou émergence
de spatialités queer ?, conférence

Souvenirs de
"Tes mains dans mes chaussures"
Samedi 10 mars de 15h à 19h
Achim Lengerer, *Scriptings #49*, édition
Emmanuelle Lainé, *Chants*, 2017,
un film et une archive
Sébastien Remy et Cyril Verde, && *la foule*
des hasards à venir, 2017 – présent,
une valise à café
Visite à plusieurs voix

Séances d'écoute
Samedis 13, 20, 27 janvier,
3, 17 février, 24 mars, de 16h à 18h
Félicia Atkinson, *Première maison d'écho*
Gratuit sur réservation :
florence.marqueyrol@noisylesec.fr

Films à domicile et ciné-club à La Galerie
Des films sont proposés
par des artistes chez des habitants
et un ciné-club géré par les habitants
s'installe dans La Galerie

Colophon

Textes : M. Canet, V. Desclaux, É. Renard
Traductions : J. Tittensor
Relectures : C. Fleury
Design graphique : M. Proyart et M. Messien
Imprimé en 1500 exemplaires
chez Imprimerie du Potier

La Galerie, centre d'art contemporain, est financée par
la Ville de Noisy-le-Sec avec le soutien de la Direction régionale des Affaires
culturelles d'Île-de-France – Ministère de la Culture, du Département
de la Seine-Saint-Denis et du Conseil régional d'Île-de-France



Events

Saturday 3 February, 4–7pm
Marie Canet with Brice Dellsperger,
Body Doubles, talk
Hedwig Houben, *Borborygmus*, performance

Saturday 17 March, 5–7pm
Émilie Renard in conversation with
Jean-Charles de Quillacq
Jean-Charles de Quillacq invites his cousin,
Eric de Thoisy: *Architecture and the Digital:*
Repeat of a gendered history
or emergence of queer spatialities?, talk

Memories of "Your Hands in My Shoes"
Saturday 10 March, 3–7pm
Achim Lengerer, *Scriptings #49*, publication
Emmanuelle Lainé, *Chants*, 2017,
a film and an archive
Sébastien Remy and Cyril Verde, && *la foule*
des hasards à venir, 2017–present,
a coffee case. Tour with several guides

Listening sessions
Saturdays 13, 20, 27 January,
3, 17 February, 24 March, 4–6pm
Félicia Atkinson, *First House of Echo*
Admission free, but book in advance:
florence.marqueyrol@noisylesec.fr

Films at Home and the La Galerie Film Club
Throughout the season artists will show
films in local residents' homes and residents
are setting up a film club at La Galerie

La Galerie remercie :
Les artistes, les auteur-e-s et les participant-e-s aux événements :
Félicia Atkinson, Marie Canet, Brice Dellsperger,
Vanessa Desclaux, Eric de Thoisy
Les prêteurs :
Marcelle Alix, Paris et galerie Fons Welters, Amsterdam
Le fonds Wallonie Bruxelles International
Rêvons la culture pour le programme de films à domicile et le ciné-club
Le service des espaces verts de la ville de Noisy-le-Sec

Productions :
Toutes les œuvres de Jean-Charles de Quillacq, à l'exception
de *Getting A Younger Sister*, *Thinking To Myself*, 2017, *Not the reproduction*
of something I experienced myself, 2011 et la série *Mégots*, 2017
Toutes les œuvres d'Hedwig Houben sont coproduites avec l'artiste

La Galerie
centre d'art contemporain
1, rue Jean Jaurès
93130 Noisy-le-Sec
t : +33 [0]1 49 42 67 17
www.lagalerie-cac-noisylesec.fr

Entrée libre
Du mercredi au vendredi de 14h à 18h
Samedi de 14h à 19h Fermeture les jours fériés
Facebook : "La Galerie CAC Noisy-le-Sec"