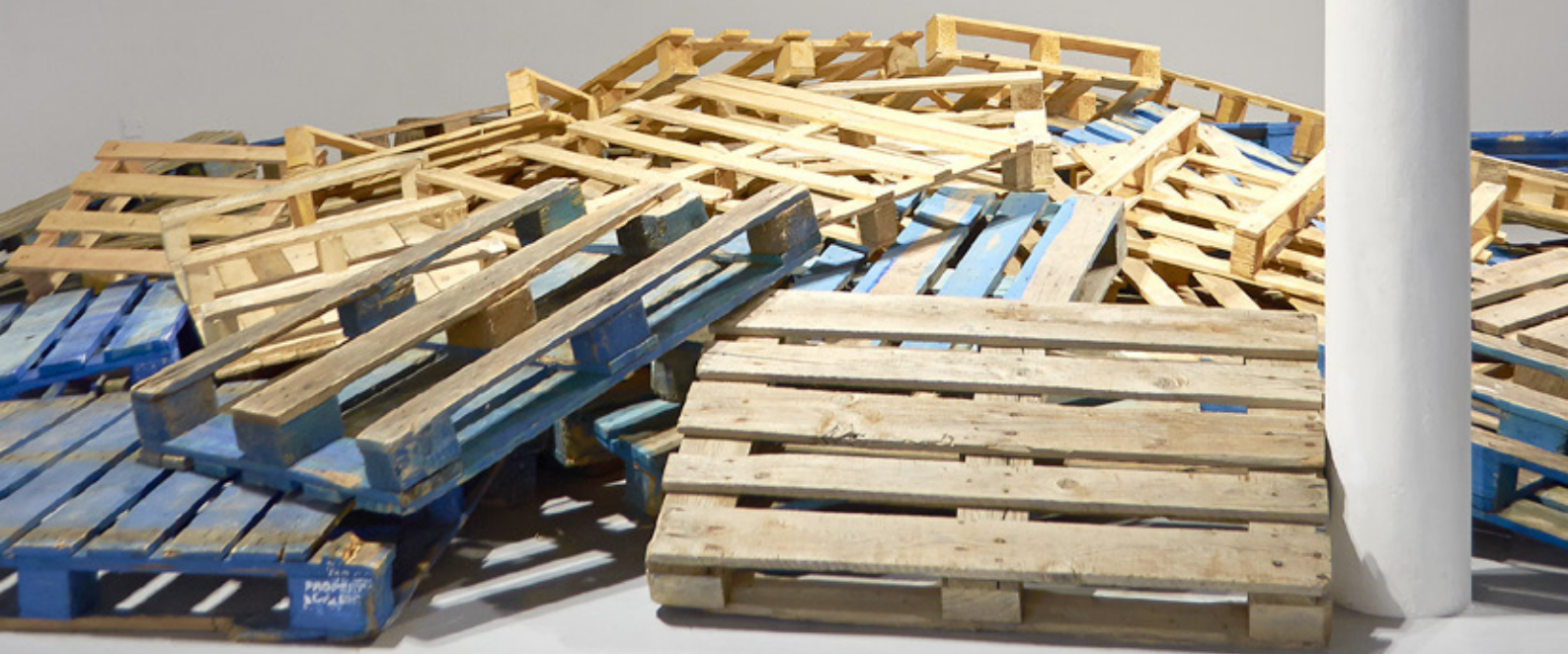


Jeremy Laffon

www.jeremylaffon.com
www.documentsdartistes.org/laffon
jeremy.laffon@gmail.com



Sans titre (respiration), 2010-2012

Palettes, système électro-pneumatique, programmeur, dimensions variables
Vue de l'exposition *Jusqu'à Epuisement*, Vidéochroniques, Marseille, 2012



La cheminée de Géraldine

2021

Pierre de Vers Pont du Gars (molasse sédimentaire), mortier, poska. Dimensions variables

Vue de l'exposition *Fugitives*, Galerie de la SCEP, Marseille.

La Cheminée de Géraldine présente des pierres rigoureusement taillées en ne gardant qu'un squelette central, de manière à ce qu'elles deviennent très fragiles ; ainsi, chaque manipulation et transport a de grandes chances de détériorer la pierre, très friable, et continuera à fabriquer les formes de la sculpture. Les colonnes de ciment sont des clins d'œil aux orgues basaltiques. La référence géologique s'opère au travers de la confrontation des deux matériaux de construction architecturale.



Prototype de sculpture pour fuite d'eau
2018-2021

Blocs de sel, fuite d'eau, bassin.

Installation évolutive, dimensions variables

Vue de l'exposition *Fugitives*, galerie de la SCEP, Marseille.

Un monolithe de sel est disposé sous une fuite d'eau ; les gouttes creusent et sculptent peu à peu le volume tel du polystyrène, par lente érosion. Le bruit des gouttes tombant sur le volume (ou à côté) rythme de manière incessante l'inévitable altération de l'oeuvre.

Peu à peu, des formes géologiques apparaissent, des cristaux se forment, des zones fragiles se révèlent un temps et disparaissent de cet espace de contemplation.



Sculptures pour fuite d'eau

2021

Pierres de sel, fluorescéine, fuites d'eau in situ.
Dimensions variables

Vue de l'exposition *L'âge du sable*, Buropolis, Marseille.



Rubalise

2021

Poudre de rouille (issue d'objets dragués dans l'Erdre)

Installation in situ (sol).

Vue de l'exposition *L'âge de sable*, Buropolis, Marseille.

Arrière plan : Amandine Capiion, ZZ, béton, fer et métal peint



Le Palais (d'après une copie de *la Vénus d'Urbain* du Titien)

2021

Poudre de rouille (issue des objets dragués dans l'Erdre) sur béton brut (sol d'origine).

Installation in situ évolutive.

Vue de l'exposition *Les Pépites*, galerie Paradise, Nantes.



Avec du remblai, on fait des îles (pierre de lettré)

2021

Support en hêtre, gravats issus de l'espace public.
Installation in situ.

Vue de l'exposition *Les Pépites*, galerie Paradise, Nantes, 2021



Vue du tas de gravats devant l'espace de la galerie avant intervention, 2020



**Tentative d'ascension d'un mur droit
(ou comment aller brancher le VP), 2021**

Prises, bois, cordes, dérouleur
Performance et installation in situ.

[Voir la vidéo de la performance](#)

Réplique, 2021

Fausse colonne, bois, peinture, poudre de rouille.
Installation in situ.

arrière plan :

Flatulences océaniques, 2021

Projection vidéo sur plaques en métal rouillées.

Vue de l'exposition *Les Pépites*, galerie Paradise, Nantes.





Réplique

2021

Fausse colonne, bois, peinture, poudre de rouille.
Installation in situ.

Vue de l'exposition *Les Pépites*, galerie Paradise, Nantes.

Née de l'observation d'une excroissance dans les lignes du bâtiment (un coffrage a été réalisé après coup afin de disposer la ventilation), une fausse colonne en bois est bâtie aux dimensions du pilier en béton, attribuant une seconde patte à ce « chameau » architectural.

Le seul indice de présence de cette oeuvre camouflée en trompe l'oeil sont les traces de rouille qu'ont laissés nos mains durant la fabrication et le montage de la colonne.



Le Pendule

2021

Dessin mural, poudre de rouille, câble, objets dragués.
Installation in situ évolutive. Dimensions variables

Vue de l'exposition *Les Pépites*, galerie Paradise, Nantes.
Collection FRAC Pays de la Loire

A la façon de la fameuse et emblématique vidéo de Fischli & Weiss, *Le cours des choses*, pour son projet à la galerie Paradise, l'exposition de Jérémy Laffon, intitulée *Les pépites*, procède de cette logique gigogne et suit le déroulé d'actions et de situations qui se génèrent les unes entre elles, par ricochets, contrepoints et changements d'état des différents éléments réunis dans l'espace.

Rébus formel et visuel qui a pour point de départ, la rencontre de l'artiste avec des pêcheurs à l'aimant qui ont pour activité de loisir de draguer le fond de la Loire en quête d'épaves, les motifs et les architectures ici s'entrecroisent, se compilent et se confondent pour contrarier un certain ordre des choses. Des prises d'escalade et une fausse colonne font face à un pendule

et le dessin primitif au mur d'une ondulation tracée à partir du frottement des objets dragués. Une vidéo de pêche sous-marine prend des allures de peinture abstraite et de papier marbré sur un support oxydé devenu écran de projection.

Scénario improbable aux sources hybrides, un tas de gravats provenant d'un trou de chantier devant la vitrine devient une sculpture de gros œuvre sur socle, dans une galerie quadrillée au sol par une poudre de rouille imitant le dallage d'un palais vénitien. Avatar du damier de Lewis Carroll à la façon de la faille temporelle et citation d'un détail d'une peinture de la collection du Musée des Beaux-Arts de Nantes, ce carrelage de fortune fait entrer, en réalité, le visiteur dans la projection grandeur nature de l'arrière plan de la *Vénus d'Urbin* du Titien, tableau en fait lui-même déjà copie d'un autre tableau.

Cluedo et leurre plastique qui présente à la fois, les traces, les ressorts et l'envers du décor, l'exposition de Jérémy Laffon tient du fil rouge qui lie et saborde dans le même temps, les interprétations du spectateur. Entre le circuit court et une économie circulaire de moyens, au delà de la geste écologique, *Les pépites* de Jérémy Laffon interroge les notions de contextes et de banalité d'un certain quotidien, tout en brouillant les pistes et en déjouant les lois de l'exposition.

Frédéric Emprou, in *L'artiste et le principe d'incertitude*.



Sculptures de poubelles (extraits)

2022

Ciment et traces de débris.

Dimensions variables

Vue de l'exposition *Art Anderlecht*, Glasgow Studio, Bruxelles.

Vue de l'exposition *À branches déployées*, Adventices, Usine

Pillard, Marseille

« Le procédé de renversement des valeurs se poursuit à travers une série de *Sculptures de poubelles*, saisissant dans le béton les résidus du travail d'atelier ainsi réintroduit dans le cycle de la création.»

(Cyril Jarton, 2022)



Aglorama (pierre de lettrés)

2019

Sculptures aléatoires, litière pour chat, résine, support en hêtre, socle peint.

Vues de l'exposition *Primitive Future*, galerie de la SCEP, Marseille, 2019

Sculptures dont la forme finale est aléatoire, au gré de l'agglomération, la résine se propageant dans un volume rempli de litière.

L'absurdité du geste et du matériau est un prétexte à créer de l'expérience et de la surprise, du paysage, du naturel, et des formes révélées par sérendipité.

Le clin d'oeil aux « Pierres de Lettrés » (gōngshí) des dynasties chinoises opéré par la facture des supports confère un statut ambivalent à ces paysages rocheux miniatures.





Aglorama (extraits)

2018-2022

Sculptures aléatoires, litière pour chat, résine,
support en hêtre.

Vues de l'exposition *À branches déployées*, Adventices,
Usine Pillard, Marseille, 2022

*C'est dans ce que la tradition sculpturale
considérerait comme matériau non noble par
excellence – de la litière pour chat – que Jérémy
Laffon fait surgir des agglomérés de matière.
Après avoir été délicatement isolées et soplées
de bois de hêtre, ces formes font explicitement
référence à des paysages de montagnes
miniatures tels qu'on en voit dans la peinture
chinoise ancienne.*

(Cyril Jarton, 2022)





**Prototype de sculpture pour fuite d'eau
2018**

Blocs de sel, bois, serpillères, système de
goute-à-goutte (ou fuite d'eau).

Installation évolutive, dimensions variables

Vue de l'exposition *Silorama* (durant Art-o-rama), L'immeuble,
Marseille, 2018

Un monolithe incliné est disposé sous une fuite
d'eau ; les gouttes creusent et sculptent peu à peu
le volume tel du polystyrène, par lente érosion.
Le bruit des gouttes tombant sur le volume (ou à
côté) rythme de manière incessante l'inévitable
altération de l'oeuvre.

C'est ainsi que peu à peu, des formes géologiques
apparaissent, des cristaux se forment, des zones
fragiles se révèlent un temps et disparaissent.
L'inclinaison ajoute de la tension au volume et
à cet espace de contemplation, et dessine ses
lignes en creux sur les surfaces extérieures.

Silence (I miss the desert)

2018

Vidéo, HD, stéréo, couleur, 7'45" (boucle)

Production Art District P, Corée du Sud

[voir la vidéo](#)

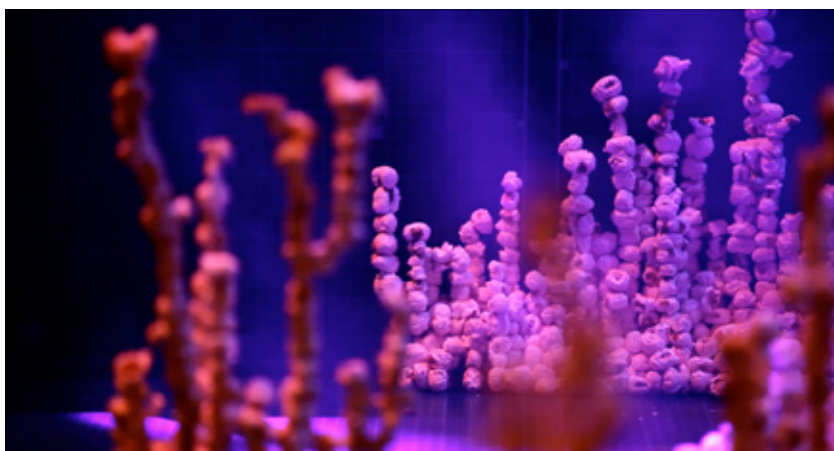


Ce projet fait suite à une résidence en Corée du Sud (Busan) et a été inspirée par le contexte particulièrement schizophrénique de l'économie Sud-Coréenne.

Le principe dominant est une prise de vue d'une sculpture de peong-tu-gi (pop corn coréen) réalisée pour l'occasion ; un travelling incessant sur l'objet en fait un paysage défilant au gré de sources lumineuses multicolores, irisées et enfumées, comme une course ininterrompue de l'image, une boucle sans fin, un retour permanent des choses.

Une partie de la vidéo implique la destruction par le feu de la sculpture, puis la réalisation de prises de vues de ce même paysage carbonisé, effondré, en ruine.

L'échelle distordue et les formes géologiques de cet ensemble renvoie à une certaine idée d'un paysage géologique, désertique (canyons), aquatique (corail), voire même, sous l'effet des « spotlight » colorés, à un paysage proche de celui qu'offrent les aurores boréales, un paysage apocalyptique.



L'Exerciseur (tumbleweeds)

2018

En duo avec Elvia Teotski

Vidéo, HD, stéréo, couleur, 13'45"

Co-production Est-Nord-Est, Québec.

[voir la vidéo](#)



Réalisées à base de différentes essences de bois de placage (matériaux de luxe utilisé en ébénisterie), ces sphères ouvertes de différentes tailles sont aussi autant de jouets géants offerts à l'espace environnant: relativement légères, en raison de la souplesse de leur matériaux, ces sculptures sont amenées à évoluer dans le paysage au gré du vent et de ses caprices, à créer ainsi de la fiction, jusqu'à leur détérioration progressive.

Ces formes errantes et solitaires évoquent aussi, par extension, la désolation de certains grands espaces, leur aridité ambiante et l'absence de toute vie humaine, l'idée de vide et d'immersion dans ce paysage aux lignes d'horizon interminables.





Joe la Bouteille (extraits)

2016

En duo avec Elvia Teotski

Projet pluridisciplinaire depuis 2016

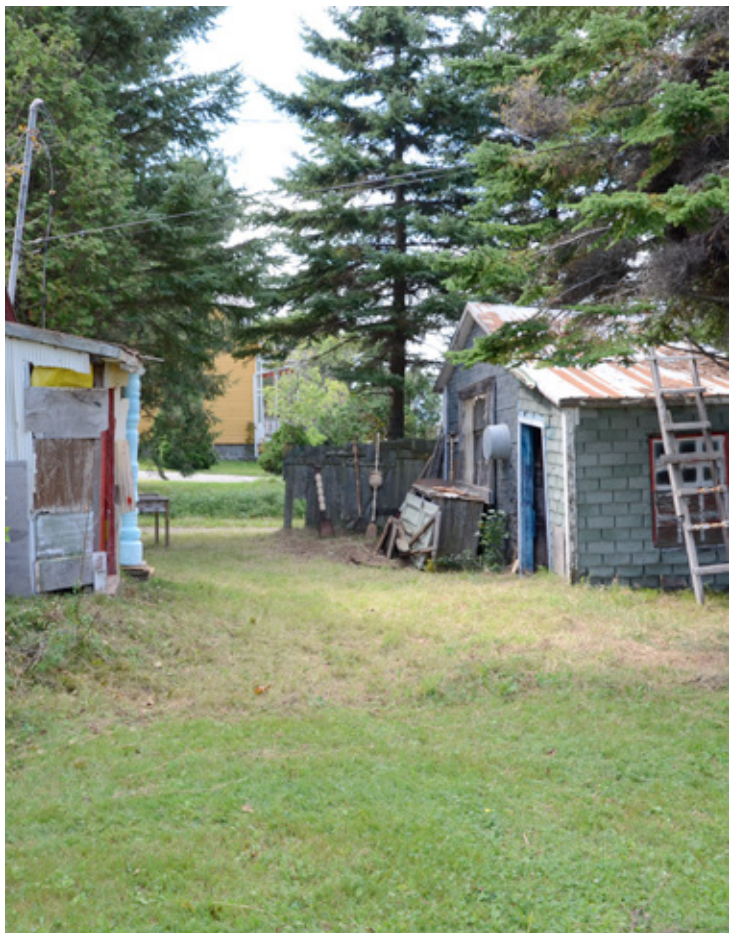
Ci-dessus et page suivante :
Installation in situ, styrofoam, outils et meubles
modifiés, cabanons, Saint-Jean-Port-Joli
(Québec), extraits, 2016

Production Est-Nord-Est.

Le projet Bottle Joe prend ses origines lors d'une résidence à Est-Nord-Est, à Saint-Jean-Port-Joli (Québec).

Le projet consistait à intervenir de manière subtile sur l'environnement général puis détaillé d'un cabanon abandonné auparavant squatté par un certain Joe la Bouteille, personnage atypique ainsi nommé après avoir fracassé une bouteille sur la tête d'un gars.

Pour cela les artistes ont modifié artisanalement l'architecture, le mobilier, ainsi que différents éléments de la vie quotidienne laissés sur place.





Joe la Bouteille

2020

160 pages, 18x26 cm - couleur

Bilingue anglais/français, 500 exemplaires

Poèmes : Jason Heroux,

Textes : Claire Astier & Jérémy Laffon

Design Graphique : Jérémy Glâtre & Rudy Guedj

Traduction : Valentine Leys Legoupil et Caroline Robb

Co-édité avec AAA (Grenoble), Building Fictions (Amsterdam)

et porté par Vertical Looping (star).

Avec le soutien de la Ville de Marseille et de la Région Occitanie

« I don't want to understand anymore, because it's the first day of bottle season, when all the empty bottles appear : find a little stone, it's yours, it belongs to you, and you live inside it, but I don't want to understand what people say, the wind has its problems, the trees have their problems. I gather empty bottles and return them for the refund, and you can build a stony life in the stone, and raise a stony family. »

(Extrait d'un poème de Jason Heroux)



Joe is not dead

2018

En duo avec Elvia Teotski

Vidéo, HD, stéréo, couleur, 10'35"

[voir la vidéo](#)

pass : bouteille

Réalisée lors d'une résidence AIR Antwerpen, Belgique.

Réalisation et montage : Jérémy Laffon & Elvia Teotski

Mixage son : Julien Hô Kim

Voix : Dominique Cardone



Le fantôme du bien nommé Joe la Bouteille réapparaît, sur ce sol jonché de capsules de bière, parmi ces arbres supportant de vieilles boules à facettes à moitié dégarnies. Dans ce «one man's land» où les fêtes ont battu leur plein tous les étés précédents, autour d'une nouvelle cabane abandonnée, un nouveau chapitre du projet s'ouvre. Entre réel et fiction, la vidéo *Joe is not dead* redonne ainsi corps au personnage en filmant les traces de ses actions et lui donne voix grâce aux lectures des nouvelles de Jason Heroux confiées au jardinier, dernier occupant de ce lieu.



Influencé par l'esprit de ce personnage de semi-fiction, par les nouvelles de Jason Heroux et dans la prolongation du projet initial, les artistes interviennent alors sur ce terrain en construisant, dans l'urgence, des sculptures aux équilibres précaires à partir de vieux carreaux trouvés au sol, des installations tant sonores que visuelles de bouteilles vides, de nombreux gestes artistiques jouant avec la fine frontière entre la fiction et la réalité. Ils magnifient alors ce jardin laissé à l'abandon, parfois vu comme une véritable décharge par les passants inconnus.





Retour à l'envoyeur (1)

2016

Installation in situ, divers objets issus de décharges sauvages, sablés et polis.

Production et exposition Ateliers des Arques, Les Arques, 2016.
Photographies : Nelly Baya

Autre proposition ironique, la « décharge » propre qu'il place au cœur du village : ordonnée, « polie », faite d'objets métalliques qu'il a glanés dans la campagne alentour, après qu'ils aient retrouvé une pleine urbanité grâce à un sablage vigoureux les faisant briller au soleil. Blague qui révèle ce que recèlent les décharges sauvages, preuve flagrante d'un gaspillage, par un retour des rebuts dispersés clandestinement, à leurs initiateurs.
(Jean-Paul Blanchet)



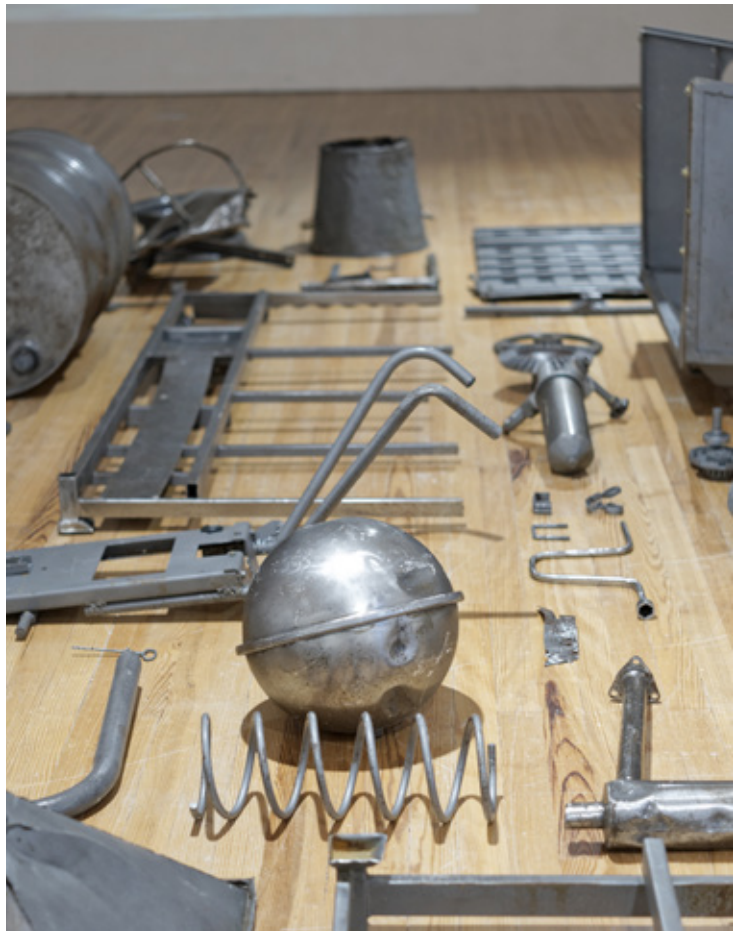


Retour à l'envoyeur (2)

2017

Installation in situ, classement d'objets divers
issus de décharges sauvages, sablés et polis.

Vues de l'exposition au Centre d'art contemporain - Abbaye
Saint-André, Meymac, 2017
Photographies, Aurélien Molle et David Coste,





Epileptic Sovereign

2012

Carcasse de *Jaguar Sovereign* électrifiée, poste à clôture, système électrique et poutres de bois

Vues de l'exposition *AFIAC + si affinité*, Saint-Paul Cap de Joux, 2012
Photographies : Phoebé Meyer

[voir la vidéo de l'installation](#)

Jérémy Laffon a investi le jardin majestueux de M & Mme P. Nous n'y accéderons pas par la maison, mais par une ruelle. Dès que nous nous engageons dans cette voie étroite, un bruit sec et répétitif rythme et accompagne nos pas jusqu'à un portail auquel est accrochée une mise en garde très électrique sous forme de pictogramme. Nous comprenons dès lors que la pièce proposée ici fonctionne en tension avec le spectateur, nous vérifierons très vite que c'est l'ensemble du contexte qui est mis sous tension dans un épilèpsis radical. Le rythme perçu dans la rue ne nous quitte pas, il change juste de tonalité et de source. Ici il provient d'un poste à clôture généralement utilisé pour parquer les animaux. L'appareil est connecté à une Jaguar Sovereign accidentée et sans roues posée sur une sorte de socle en bois. Les feux du véhicule clignotent au rythme impulsé par le poste à clôture. De toute évidence la voiture-sculpture est entièrement sous tension, le jeu (cher à Jérémy Laffon) consistera à vérifier l'hypothèse en s'armant de courage pour poser ses mains sur l'objet de luxe et d'art. Une deuxième forme est alors perceptible, celle invisible de l'électricité, peut-être la plus aboutie, sûrement la moins objectale. 'Enlever les roues, couper les fils, sans perdre la masse', est le titre général, il comprend *Epileptic Sovereign, Pic Vert'et Hublots*. Le tout est épileptique au sens grec, le nouveau comme l'ancien, Jérémy Laffon a mis la main sur le jardin. (Patrick Tarres, 2012)



Epilêpsis, 2013

Trois machines pic-verts automatisées, détecteurs de présence inversés.

En collaboration avec Valère Costes.

Vues de l'exposition *Collapses (et autres systèmes déceptifs)*, galerie Interface, Dijon.

[voir la vidéo de l'installation](#)

L'installation est composée de trois machines autonomes (construites sur le modèle du pic-vert) : l'une entame le sol, l'autre le mur et la troisième s'acharne sur une vieille porte en bois.

Il y a dans cette proposition un aspect anti spectaculaire et frustrant, voire déceptif ; en effet, le spectateur entend mais ne voit jamais l'installation en marche. Au fur et à mesure de sa circulation dans l'exposition, il est ici appelé par le son provenant de la cave, sauf qu'une fois le seuil franchi, les mécanismes s'arrêtent brutalement pour ne se réactiver qu'une fois la pièce vide de toute présence. De ce travail souterrain, de cette «entame du patrimoine», seules les traces d'impacts sont visibles.

Outre les rythmes asynchrones en décalage progressif permanent, chaque son diffère selon la zone d'impact du piolet ; ce qui a aussi pour effet de réactiver ces éléments qui pourraient passer inaperçus (un vieil élément en ferraille, la jonction entre les dalles..).





Circuit fermé [part 1]

2014-2016

Technique mixte : glace, encre, bois, métal, plomb, fûts métalliques, mécanismes, cordes et pierres de tuf.

Dimensions variables (ici : 450 x 750 x 220 cm)

Vue de l'exposition *Circuit fermé*, Centre d'art le CAIRN, Digne, 2014

Collection Fondation François Schneider.

page suivante :

Circuit fermé [part 2]

2014-2016

[voir la vidéo de l'installation](#)

Jérémy Laffon réalise un projet audacieux avec un immense cube de glace rappelant la sculpture en acier de Tony Smith, « Die », des années 1960. Pourtant, le travail de Jérémy Laffon n'a pas de permanence. Il conserve sa forme pour seulement quelques jours. Au cours de l'exposition, la glace fond et l'eau s'écoule le long des canalisations au sol pour enfin être recueillie dans des fûts en acier. (Sanna Moore, 2016)

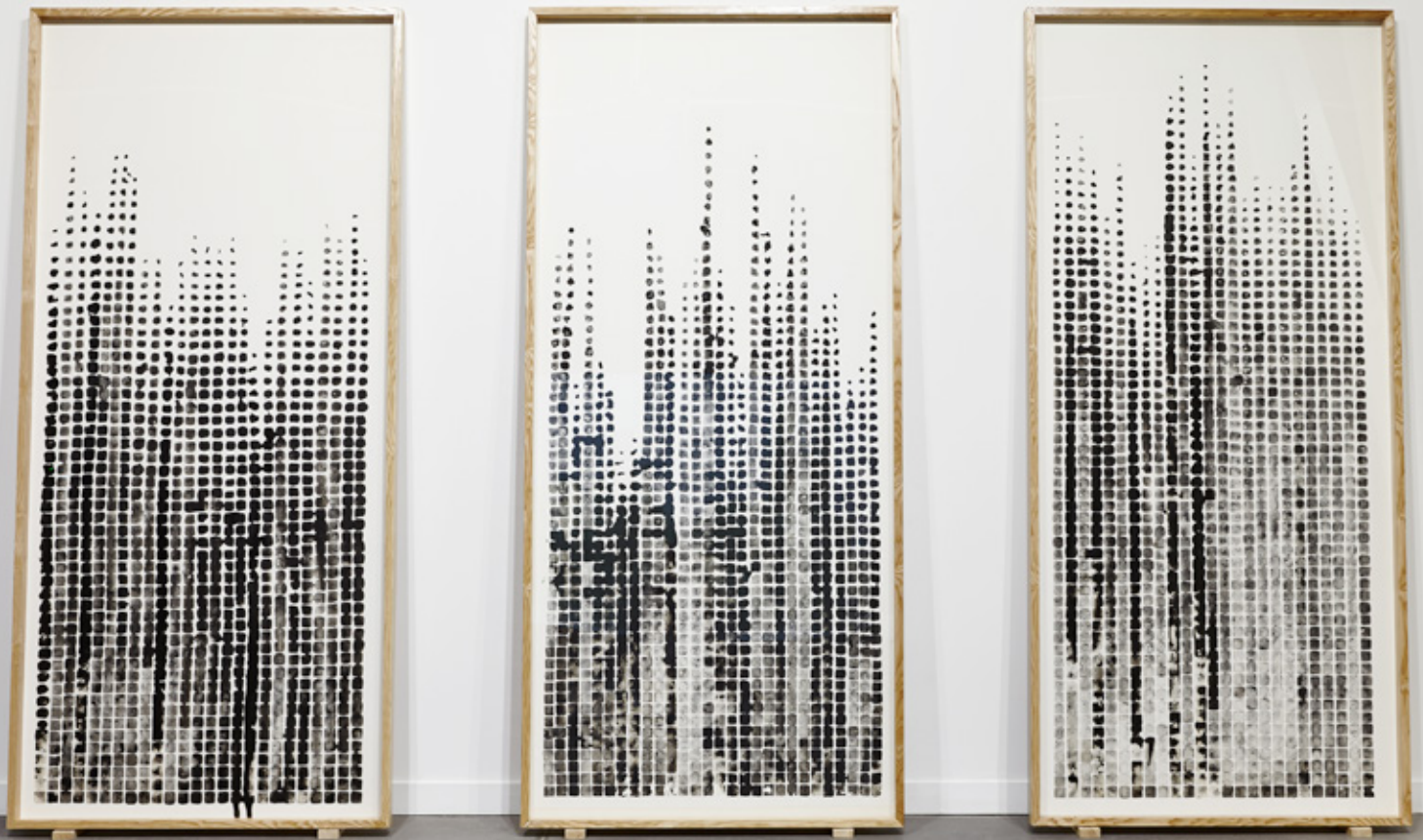




Aléatoirement altérée, la géométrie première des blocs ready-made révèle une esthétique de l'usure sensible dans l'ensemble du travail. C'est vrai des pains de glace qui, posés les uns sur les autres, forment en fondant une nouvelle configuration. Se diffusant d'un bloc à l'autre, l'encre soutenue dans certains d'entre eux vient « salir » aléatoirement ceux d'en dessous et détruire leur ordonnancement « puriste » originel. [...] l'artiste semble reproduire des phénomènes d'ordre géologique ou météorologique. Et si ses sculptures sont loin d'illustrer un propos écologique, elles peuvent évoquer une disparition inexorable, signes d'une entropie généralisée. Le son minéral ici provoqué par les chutes de ces pierres de tuf – issues du territoire dignois – est accentué au fur et à mesure de la fonte de la glace et de la montée des eaux dans les fûts. Cela, nous confie l'artiste, rappelle un rituel sacré de bienvenue joué par les femmes Vanuatu qui accueillent les quidams par un jeu de percussions dans l'eau.

(Natacha Pugnet, 2014)





Black Ice Cube Drawings (course de glaçons)

2014

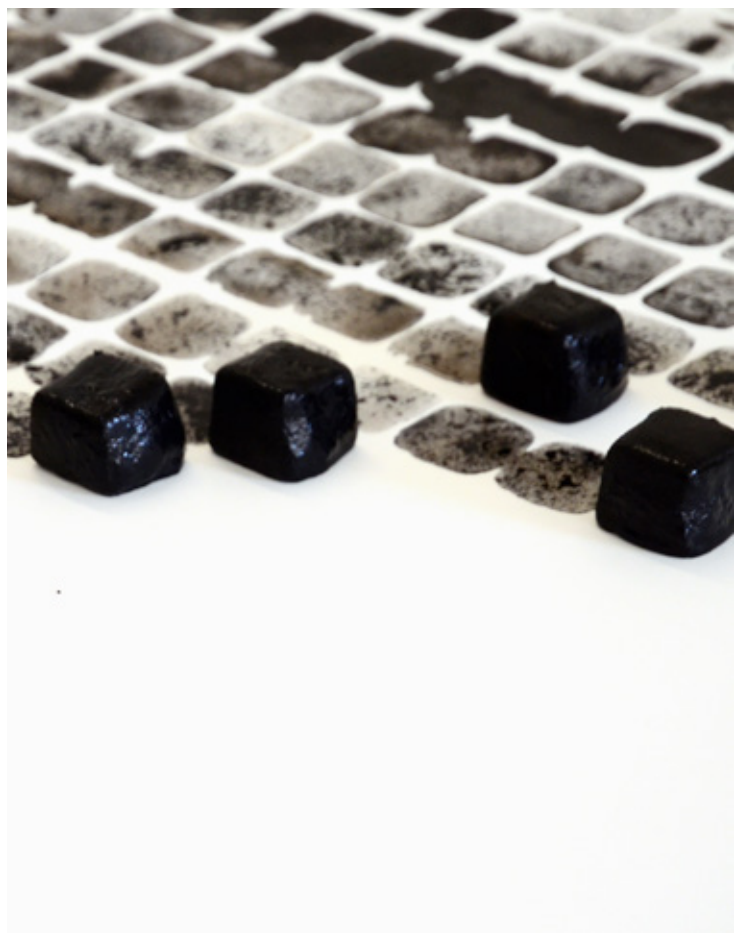
Encre de chine sur papier, 3 x 120 x 250 cm

Vue de l'exposition *Tectonique et numéro froid*, Fonds Régional d'Art Contemporain PACA, Marseille, 2015

Collection FRAC PACA

Une course contre le temps est singulièrement dessinée dans le triptyque *Black ice cubes drawings (course de glaçons)*, impliquant des glaçons à l'encre de Chine. Ces trois grands dessins ont été réalisés lors d'une performance dans l'atelier. Ils représentent les empreintes d'une ascension de glaçons vers le haut, ligne d'arrivée jamais atteinte par ces cubes qui fondent au fur et à mesure de leurs avancées. Dans cette course délirante, l'artiste glisse de la forme carrée vers l'informe. Relief terrestre esthétisé, le processus qui a conduit à ce triptyque est également un prétexte – dit-il lui-même avec une certaine dérision – pour « s'amuser sérieusement ». Cette ambivalence fusionne finalement dans l'idée d'horizon créée par ces variations de traces, et, plus en avant, par une contraction entre le naturel des paysages de montagnes et l'utopie d'architectures minérales.

(Bertrand Riou, 2014)





**Paysage Étendu (Dilution
homéopathique d'une éponge étalon),
2013**

Éponges, encre de Chine, câbles, tendeurs, bois
600 x 300 x 150 cm

Vue de l'exposition *Collapse(s) et autres systèmes déceptifs*,
galerie Interface, Dijon, 2013

L'installation est composée de plusieurs centaines d'éponges imprégnées une à une d'encre de Chine selon un protocole de dilution progressive de l'encre : à chaque éponge imbibée d'encre, son contenu en eau est ajouté au récipient d'encre, et ainsi de suite jusqu'à obtenir une eau claire au fil des imprégnations et dilutions..

Le cordage servant de séchoir, tendu d'un mur à l'autre de la salle d'exposition, a été ensuite conservé en l'état, s'intégrant ainsi à l'installation finale.



Construction protocolaire aléatoire (n°I-26)
2014 (série inachevable)

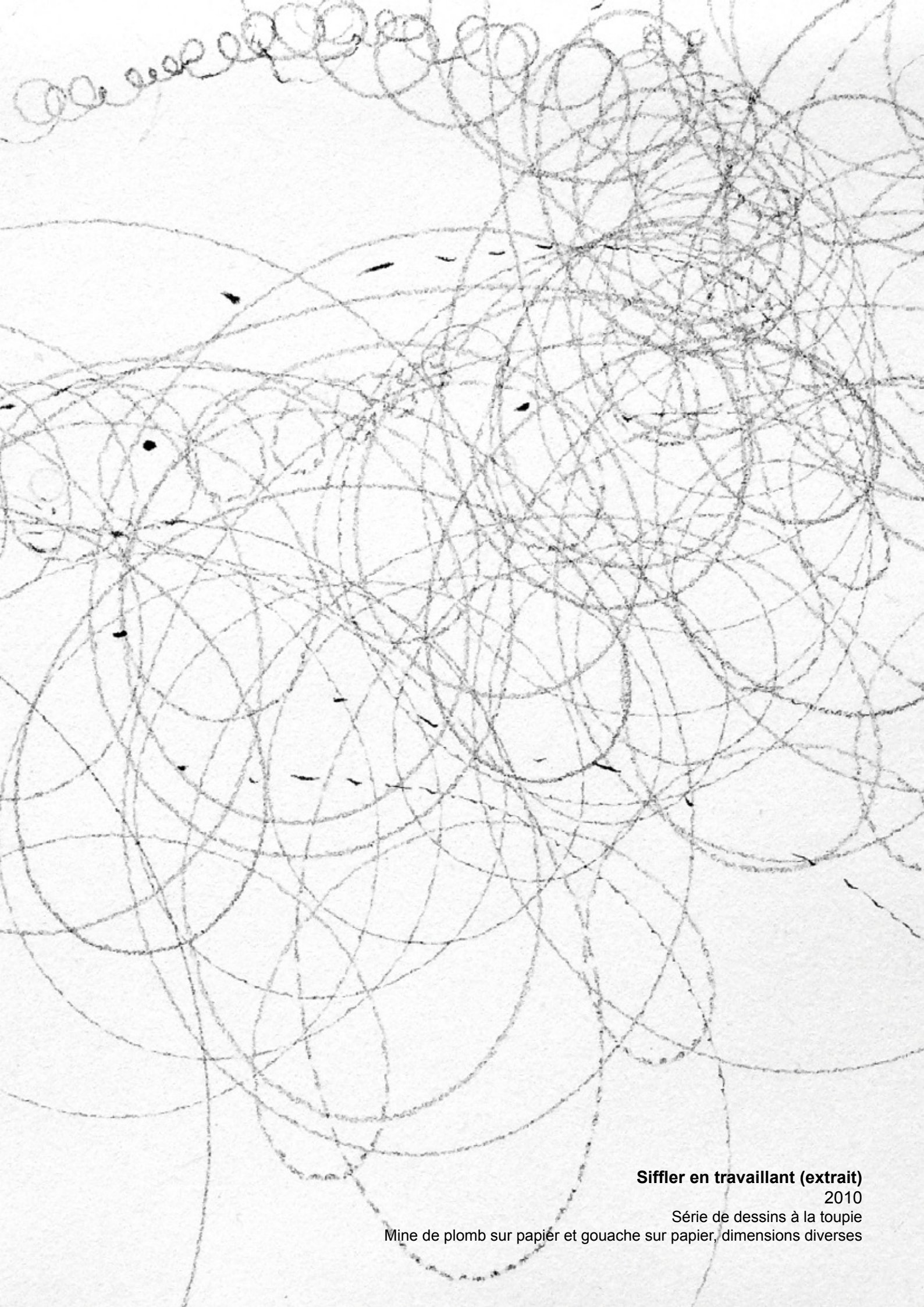
Lamelles de plomb, table lumineuse, 50 x 130 x 110 cm

Vue de l'exposition *Tectonique et numéro froid*, Fonds Régional d'Art Contemporain PACA, Marseille, 2015

Le plomb possède des caractéristiques plastiques proches de celles du chewing-gum par sa malléabilité et sa souplesse. On le dit ductile, il s'étire sans jamais casser, comme le chewing gum. Il suggère aussi une certaine lourdeur, alors que la sculpture dégage plutôt une sensation de légèreté, sans doute due aux espaces vides qui la structurent et à son relief, très doux. Le plomb est aussi un métal qui réagit à l'air, s'oxydant naturellement avec le temps. [...]

Voici les règles du jeu de cette pièce : il y a un quadrillage numéroté dont on peut voir le tracé sur le support lumineux. Je détermine le nombre de phases et le nombre de lancers à l'aide de deux dés. Chaque lancer détermine un emplacement : le dé numéroté de 1 à 4 pour l'ordonnée et l'autre de 0 à 20 pour l'abscisse. La disposition de chaque lamelle de plomb est ensuite définie sur la base de deux horizontales et deux verticales, de manière à ce qu'elles se croisent toujours. La structure géométrique et le relief topographique résultent de l'ensemble de ces règles.

Extrait de l'entretien avec Natacha Pugno, in *La Mélancolie du pongiste*, éditions P, 2014



Siffler en travaillant (extrait)
2010

Série de dessins à la toupie
Mine de plomb sur papier et gouache sur papier, dimensions diverses



Chewing gums Tree

2016

Installation in situ participative
Chewing gums et tronc d'arbre replanté.

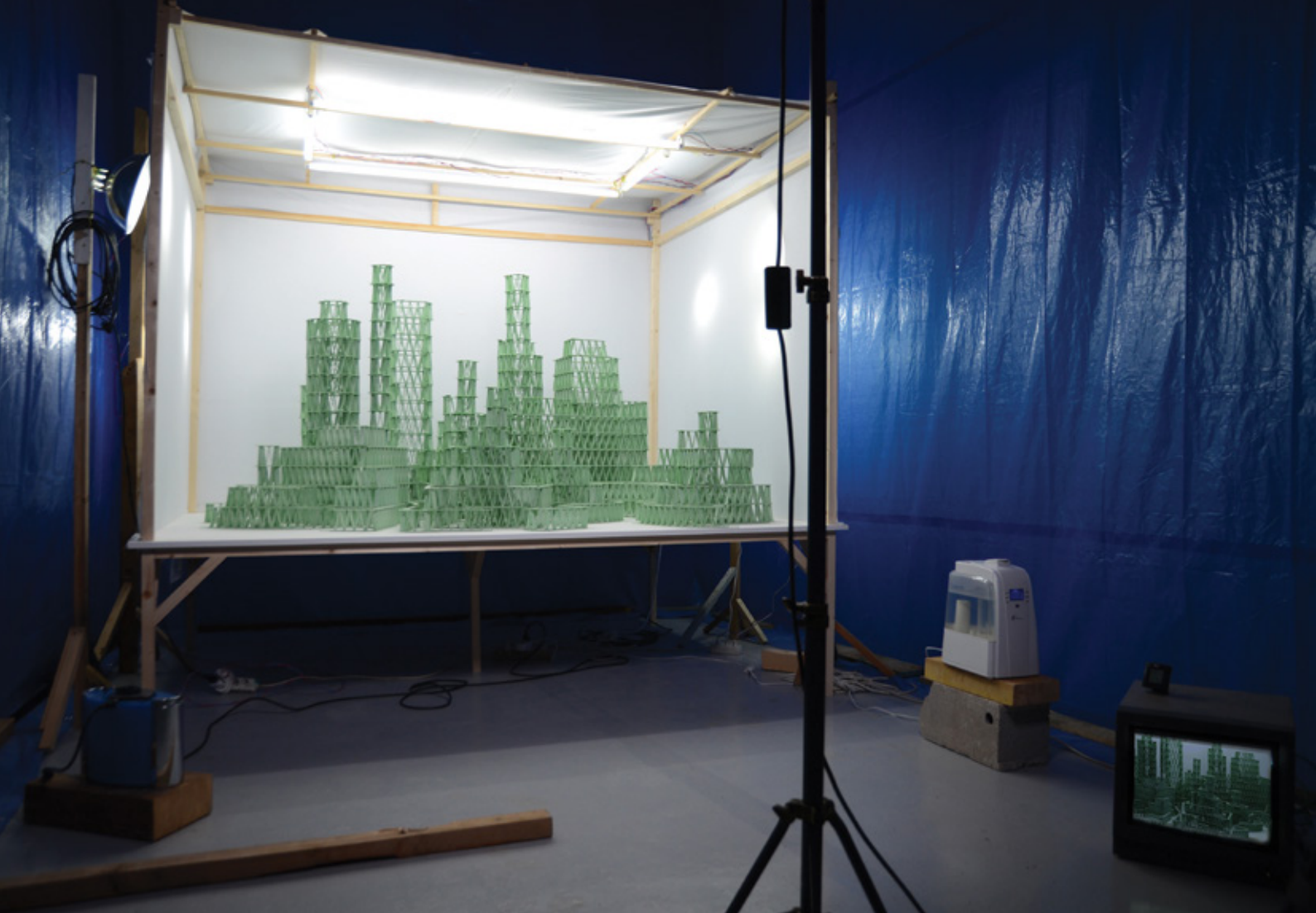
Vue de l'exposition aux Ateliers des Arques, Les Arques, 2016

L'un des axes de réflexion proposé pour cette résidence, était de questionner la collectivité que forme les Arques à partir de son espace public. Jérémy Laffon y a répondu, à sa manière à la fois ironique, empathique et transgressive, ne pouvant s'interdire d'évoquer les contradictions intrinsèques et les débords de comportements inhérents à toutes les collectivités urbaines, qu'entraîne leur besoin de délimiter des frontières au moyen de dispositifs commandés par l'impératif du paraître et le besoin de reconnaissance.

Dans cet esprit, il installe sur une placette herbeuse, un arbre à chewing-gum sur lequel le mâcheur est invité à coller le résidu de son mâchage. Façon ludique de canaliser un comportement transgressif, produisant un double bénéfique : pour le mâcheur, le geste se transforme en comportement créatif, décorant le tronc de pastilles multicolores. Pour la collectivité, elle préserve de cette manière la chaussée récemment refaite.

(Jean-Paul Blanchet, 2016)





Le Trésor de Mexico

2012

Techniques mixtes (chewing gums, bâches plastiques, humidificateurs, minuteur, bois, table, éclairages, moniteur et caméra) et captation vidéo.

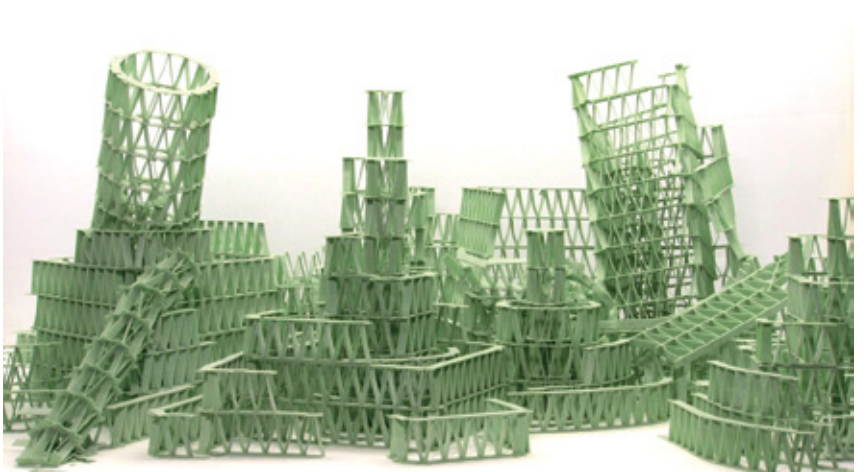
Dimensions variables (ici environ 3,5 x 5x 4,5 M)

Vue de l'exposition *Jusqu'à Epuisement*, Vidéochroniques, Marseille, 2012

Sous les projecteurs, la cité mythique se dévoile, majestueuse et fragile. Une innombrable quantité de tablettes vertes superposées s'élèvent en une architecture complexe, qui déploie ses ponts et ses passerelles. Il pourrait s'agir d'un péplum façon Hollywood, mais c'est plutôt un récit des origines, qui peut se faire dans l'atelier ou aussi bien dans la galerie. Le trésor de Mexico est l'histoire du général Antonio Lopez de Santa Anna qui débarque à New-York un beau jour de 1869, chassé par la guerre qui fait rage dans son beau pays du Mexique. Son esprit d'observation et d'entreprise lui ont inspiré l'idée de se munir en partant de quelques centaines de kilos de sève de sapotier. Celle-là même que les indiens, dit-on, depuis toujours mâchonnent en travaillant. Son « trésor de Mexico » sera-t-il le nouveau caoutchouc qui lui offrira la fortune et bouleversera la face du monde, ou est-il promis à d'autres destinées ?

Cependant le temps passe et l'édifice vert baigné de lumière vacille et s'effondre progressivement, peut-être en raison de cette manière qu'à le chewing-gum de se ramollir sous l'effet de la chaleur, ou à cause de ce type qui régulièrement l'arrose en passant.

Camille Videcoq, extrait du texte de l'exposition.



Le Trésor de Mexico, 2012-2013
Vidéo issue de l'installation, 16:9, durée : 120 h (5 jours).



Relique 2 (16 phases de restauration),
2013 - en cours
Tablettes de chewing gum et bois de maquette
27 (h) x 47 (L) x 7,5 (l) cm

Relique 1 (12 phases de restauration),
2013 - en cours
Tablettes de chewing gum et samba, diamètre :
27 cm

Initialement composées uniquement de tablettes de chewing-gum, ces *Reliques* sont peu à peu amenées à évoluer et à s'effondrer de manière indéterminée; pour cause des diverses contraintes physiques opérant dans la composition même de la sculpture de départ. Celles-ci sont ensuite réparées à chaque effondrement: les tablettes endommagées sont remplacées par des tablettes de samba (bois de maquette) de même dimension. Après plusieurs restaurations, les constructions aboutissent à un certain équilibre leur permettant de ne plus évoluer.

Lutte absurde de l'artiste avec l'oeuvre (ou inversement...): l'objet final contient plus de tablettes de bois que de chewing-gums...





Sans titre (colimaçons 2)
2011-2012

Chewing-gums, métal, bois, 122 x 245 x 140 cm

Vue de l'exposition *Athématique*, Espace Brochage Express, Paris, 2012



After School IV

2016

Tablettes de chewing gum, peinture

Installation in situ, dimensions variables

Vues de l'exposition *In situ*, collège Marcel Rivière, Hyères



After School III

2009-2015

Tablettes de chewing gum

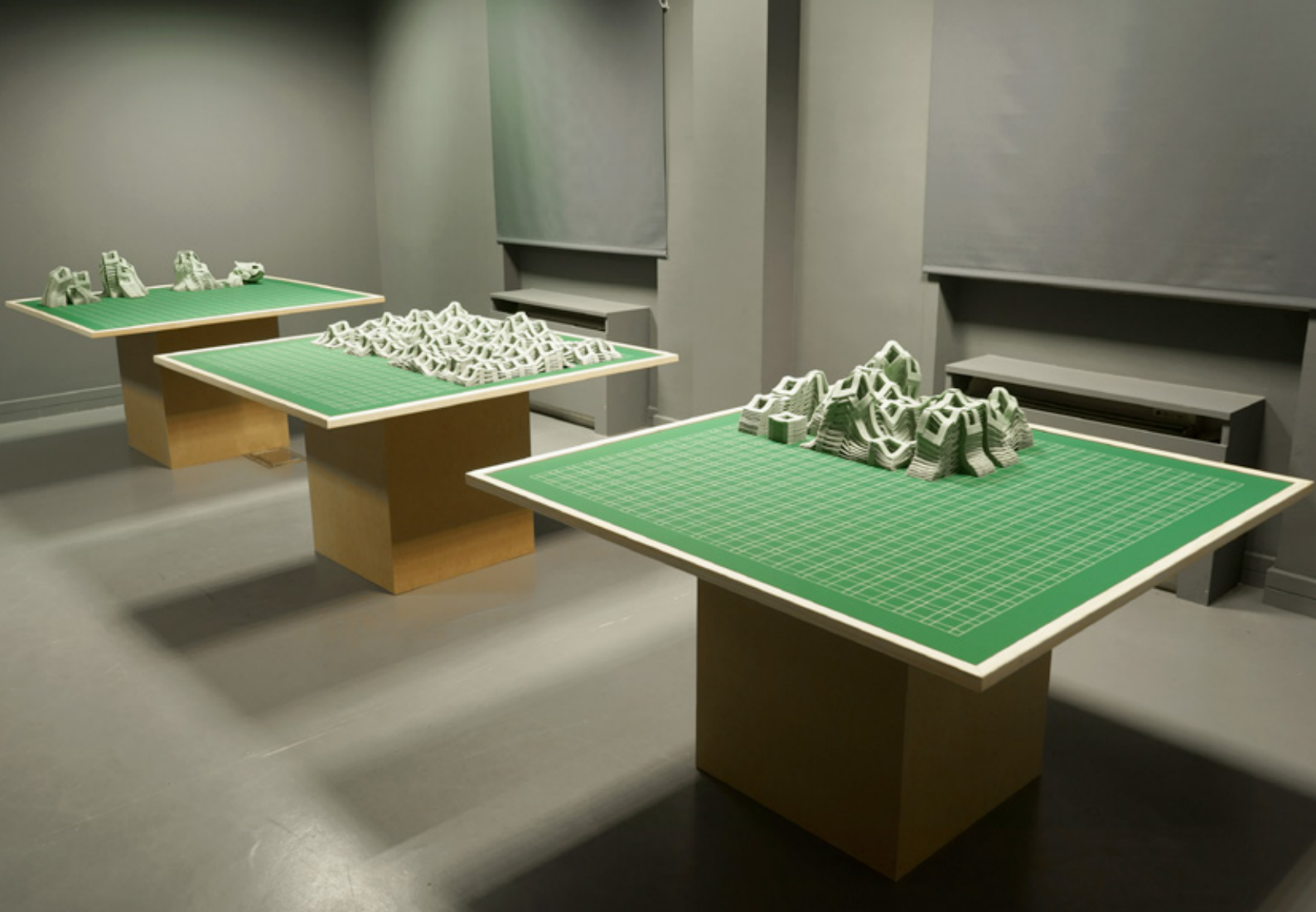
Installation in situ, dimensions variables

Vues de l'exposition *Vern Volume - Il faut imaginer Sisyphe heureux*, Le Volume, Vern-sur-Seiche, 2015

Le chewing-gum utilisé dans cette installation au sol parfume tout l'espace d'exposition de son arôme synthétique et agaçant.

« De sa consistance jusqu'à son goût, c'est un artifice total, une promesse d'un plaisir affadi en quelques minutes. Apanage de la vulgarité ou symbole d'une invasion commerciale, le chewing-gum est une tromperie absolue. C'est pour cette raison qu'il fallait en faire le matériau d'un art s'interrogeant sur son intégrité.» *

* Julie Portier, *Métamorphoses protocolaires*, in *La mélancolie du pongiste*, éditions P, 2014



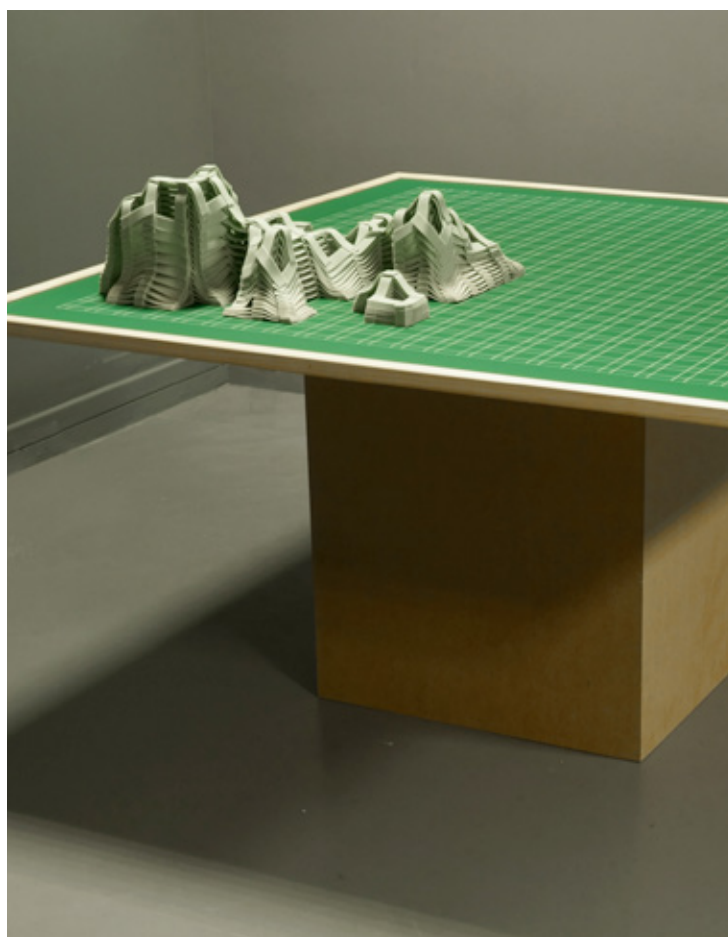
**Constructions protocolaires aléatoires
(I-5, I-13, I-21 et I-30), série inachevable.**

2017-2018

Chewing gums, tables de jeu, bois.

4 tables de 130 x 130 cm

Vue d'exposition au Centre d'art contemporain Hôtel des Arts,
Toulon, 2018





Osselets
2011-2012

Pierre de sel et dalles métal, 300 x 360 cm
Vue de l'exposition *Jusqu'à Epuisement*, Vidéochroniques, 2012

arrière plan : **Fiction**, 2011
vidéo, SD , 4:3, couleur, muet



Terrain d'entente [part 1]

2011

Lessivage avec pochoir du sol de l'atelier
Intervention in situ éphémère

Protocole à réactiver.



46250

2016

Vidéo, HD, stéréo, couleur, 8'45".

Production et exposition Ateliers des Arques, Les Arques.

[voir la vidéo](#)



La vidéo 46250, mélodie d'appels frappés en rythme sur les boîtes à lettres, pour certaines abandonnées, transformées en tam-tam, est une métaphore du besoin d'échange d'une communauté qui refuse d'être isolée.

Jean-Paul Blanchet

Woodfoot I & II, 2016

Vidéos HD (2 versions : 12 min & 6 min.)

Stade Marcel Blanchard, 2016

Installation in situ en forêt.

Photographie dans caisson lumineux.

Production et exposition Ateliers des Arques, Les Arques

[voir les vidéos](#)

L'abus de contraintes n'étant pas cependant sans contrainte, les collectivités humaines, conscientes que l'homme sauvage reste tapi sous le dehors policé de l'homme des villes, autorisent périodiquement leurs membres à outrepasser les règles collectives pour consolider l'être ensemble. Les fêtes, les compétitions et autres confrontations rituelles jouent ce rôle de soupape, permettant que les vitalités débordent, sauvages, sous la poussée d'une sève anarchique et jubilatoire, d'une exaltation gaspilleuse, cassant les codes, brocardant et inversant les hiérarchies.

Illustration de cette valse hésitation entre ordre et désordre, discipline et esprit de subversion, rappel que la pulsion vitale de la fête n'est pas loin du désordre et que les défis entre clans territoriaux imprègnent encore dans les villages le sport collectif amateur, Jérémy Laffon a organisé et filmé un match de football, rigoureusement arbitré mais se déroulant dans un bois au milieu des arbres comme au temps ancien de la soule.

Jean-Paul Blanchet



Invasione pacifica

2014

Vidéo HD, 16:9, 5'00

Production : d.c.a (projet Piano) & Dolomiti Contemporanee,
Casso (Italie)

[voir la vidéo](#)



La vitalité déferle là où la société a battu en retraite, comme dans le village de Casso, en Italie, accablé par un glissement de terrain il y a plusieurs décennies. Dans *Invasione Pacifica*, Casso vit un nouveau phénomène, décrit avec les codes du cinéma catastrophe : un éboulement d'oranges venues de nulle part, tels des envahisseurs dont le seul objectif est de profiter de la pente, leur chute étant l'unique élément du scénario à part leur étrange coagulation pour former à l'arrivée une grosse masse orange. Si la scène réfère au drame et le « pitch » relève de la série B, l'agrume colore le film d'une humeur joyeuse qui s'exprime à chaque rebond collectif. La réappropriation du territoire s'opère par le jeu. C'est ce qu'il reste à faire quand il n'y a plus rien à faire.

Julie Portier, extrait de l'essai *Métamorphoses protocolaires*, in *La Mélancolie du pongiste*, éditions P, 2014



Symphony # 2 [Mur d'outils]

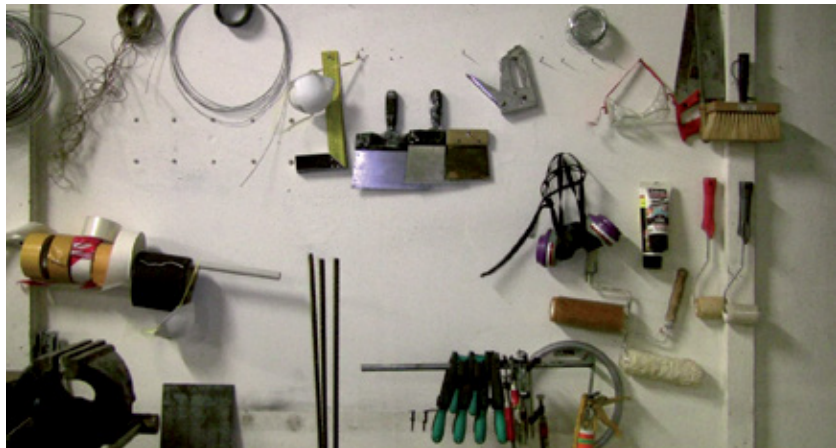
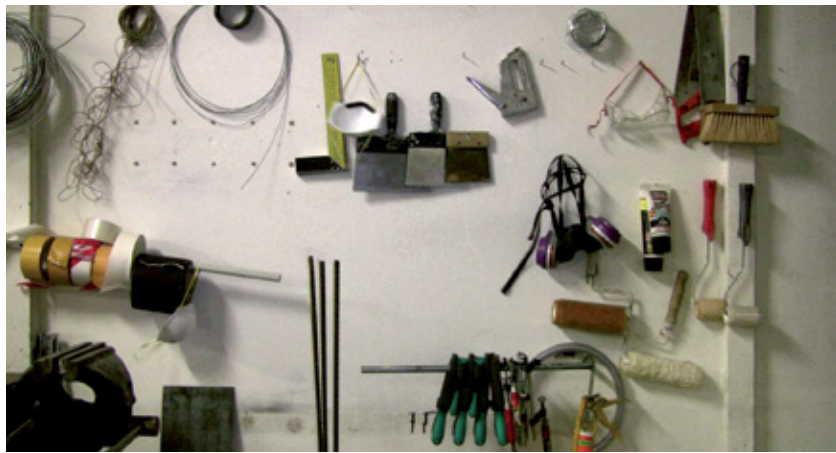
2010

Vidéo HD, 16:9, stéréo, 2'52"

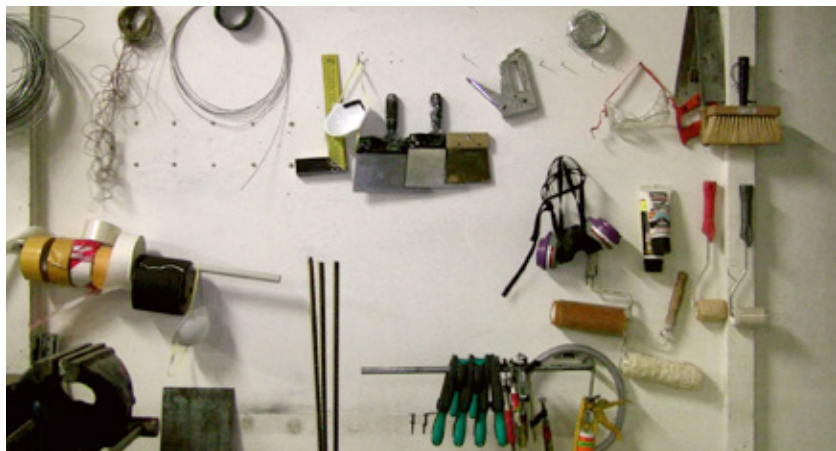
Vidéoprojection échelle 1:1

Collection Fonds Régional d'Art Contemporain Nouvelle-Aquitaine Limousin

[voir la vidéo](#)



Symphony #2 est un plan fixe sur un tableau d'outils de bricolage accrochés au mur. Les objets sont comme surpris dans leur oisiveté, à bringebaler en cliquetant dans un courant d'air, chorégraphie visuelle et mécanique mettant en scène des acteurs de la création. Même quand ils sont au repos, ceux-ci font une oeuvre. L'artiste met son corps en retrait derrière une mise en scène abracadabrante. Une «main invisible» les met en oeuvre, en hors-champ avant le regard du spectateur, elle se produit ici tel un acteur principal dans une scène déguisé en effet spécial primitif.



Alone in the Studio [Exercices]

2010

Vidéo, 4:3, stéréo, 17'00 (boucle)

Production Astérides, Marseille.

[voir la vidéo](#)



Les deux vidéos *Alone in the studio* et *Symphony #2* semblent vouloir représenter cette part manquante du faire et du temps perdu, le moment privé de l'atelier. Une fois encore, Jérémy Laffon se joue de nous et nous offre une expérience « documentaire » toute autre que didactique sur la mythique « solitude de l'atelier ».

Alone in the studio donne à voir un simulacre de vidéo-surveillance délirante où on voit l'artiste en apprenti sorcier défier les lois du réel. La création artistique n'est pas qu'une gymnastique intellectuelle, c'est aussi une performance contre-nature. Le spectateur devient un voyeur de l'intime magie où se dévoileraient les tours de l'artiste. Ce savoir et ce contrôle ne sont en réalité qu'illusion. Le « prestige » est intact.

Luc Jeand'heur, 2011



Bilan de Compétences

2007

Video 4:3, stereo, 4'00"

[voir la vidéo](#)



Comme l'aboutissement d'un enseignement rigoureux, *Bilan de Compétences* est une démonstration progressive des capacités de l'artiste à dompter le « grave », à se faire « maître de gravité ».



Ping Pong Master Player
2006-2007
Vidéo, 16'30"

[voir la vidéo](#)

Jérémy Laffon, par Norbert Godon, 2021

Bilan de compétences, l'une des premières séries de vidéos réalisées par Jérémy Laffon, le présente en un jeune homme, face caméra, lançant à plusieurs reprises un carton de déménagement vers les hauteurs d'un plafond blanc, ou un grosse pierre vers le ciel naïvement azuré. Il ramasse l'objet, le relance, le ramasse à nouveau et ainsi de suite. Chacune des tentatives donne lieu à des vols différents, tous plus ou moins ratés, et ne manifestant aucune amélioration qualitative apparente. C'est le réel, l'effet de gravité. Le bilan de compétence n'intervient proprement qu'à la fin, figurant le meilleur de l'expérience acquise en matière de lancé : seuls les courts instants où l'objet était au sommet de sa course ont été conservés et mis bout à bout, produisant l'étrange apparition d'un emballage ou d'un caillou qui tressaute en lévitation. C'est l'idéal de l'ascension professionnelle.

L'oeuvre de Jérémy Laffon est toute entière traversée par cette tension entre idéal et réalité. Elle compose à ce titre une manière de vanité contemporaine qui ne cesse de mettre en jeu les impératifs de valeur, d'efficacité et de productivité du geste artistique, comme du travail en général. Le titre des pièces joue un rôle central dans cette mise en relief de l'activité productive au sein de l'oeuvre. Une série de petites sculptures opalescentes en forme de pavés, creusés de cavités, de fissures et de multiples ridules aux dénivelés complexes, composent comme une suite de paysages topographiques en miniature. La série est intitulée *Productivity, Run Away !* en référence à la technique employée, technique permettant d'optimiser le temps de travail au vu de la complexité des formes à sculpter. Le geste, perceptible dans la facture de l'objet, consiste à déposer au fond d'un évier, juste en dessous d'un robinet qui fuit, des blocs de savons qui, comme l'artiste, sont de Marseille. Laissez la fuite faire son oeuvre et répétez l'opération à volonté : vous obtenez un multiple capable de remplir à la demande toute une salle d'exposition. Lentement sculptés par le goutte-à-goutte, les savons proposeront aux visiteurs l'exploration d'une étonnante variété de reliefs accidentels.

Fragiles comme des utopies, ces petits paysages exposent à qui les considère un principe d'économie poétique, démontrant que l'emploi des moyens les plus pauvres permettent de produire les formes les plus riches. Allant à l'encontre des valeurs travailistes, elles démontrent également que la recherche du moindre effort représente une stratégie efficace pour engendrer un maximum d'effets. Par dessus le marché, la technique de sculpture à la goutte d'eau fait en elle-même l'objet d'un réinvestissement à même de rentabiliser le temps de recherche. L'artiste l'applique ainsi à d'autres matériaux comme le sel, dans *Prototype de sculpture pour fuite d'eau*, employé sous la forme de blocs réunis en pavé, progressivement corrodés par l'action de l'eau. Il en va de même avec la glace dans *Circuit fermé*, une sculpture dont les courbes évolutives

découlent d'un cube composé de pains d'eau pure et de pains d'encre noire, lentement usés par le travail des gouttes issues de leur propre fonte. L'eau résiduelle, récoltée dans un petit bassin rectangulaire s'achemine dans un circuit de rigoles en manière de jardin japonais, pour remplir des bidons, inversant le processus habituel qui consiste à les vider. Lorsque le bloc est quasiment fondu, des moteurs activent des pierres qui, suspendues à des fils, tombent et ressortent des bidons en générant des éclaboussures sur les cimaises ainsi qu'une sorte de musique composée du son chaotique de milliers de gouttes.

A l'inverse du travail effectué à la sueur du front, c'est le matériau qui s'use en suant. Plutôt que d'attaquer virilement la matière en lui donnant des coups, il suffit de laisser couler. En matière de valeur travail, de telles oeuvres ne mettent pas non plus en avant un savoir-faire spécifique : ce n'est pas directement l'artiste qui sculpte, dessine ou assemble, il sous-traite la composition en la confiant au hasard. Mais la chose n'est pas si simple. Il s'agit d'un hasard contrôlé, dont la mise en oeuvre suppose d'avoir accordé une attention suffisante à l'objet que l'on choisi de travailler pour savoir comment le prendre et l'accompagner dans ses inclinations naturelles.

A titre d'exemple, la série de dessins à la toupie intitulée *Siffler en travaillant* consiste, sinon à faire oeuvre en se roulant les pouces, du moins à jouer de l'un d'eux ; mais comme on le sait, le lancé de toupie requiert en certain entraînement. Avant que son trajet ne parvienne à exprimer le glissement facile de la ligne et que l'on reconnaisse en elle une forme d'hommage à cet idéal de beauté que la courbe a incarné dans l'histoire du dessin, il faut avoir joué de nombreuses fois avec l'objet. Aussi, le thème du jeu revient régulièrement dans l'oeuvre, non seulement parce qu'il invoque le plaisir éprouvé en travaillant, mais également pour rappeler que tout jeu nécessite la connaissance et la maîtrise des règles qui permettent d'éprouver ce plaisir. Et si une installation comme *Osselets* renvoie l'art délicat de la composition à une affaire de jeu de hasard, le hasard ne peut garantir l'équilibre d'une composition que s'il est bien paramétré. Dans cette pièce, des cylindres de sel à bétail destinés à être sculptés par les langues des animaux de ferme se trouvent aléatoirement répartis au sol, sur un damier aux contours éclatés dont les dalles de métal claires et sombres sont elles-mêmes alternées sans logique apparente. Le rapport entre l'espace investi, le nombre, la taille et la variété des éléments associés est ici déterminé de sorte à ce que n'importe quelle disposition soit efficace. Les proportions établies entre ces paramètres permettent en réalité à toutes les dispositions possibles d'être performantes. Et parmi toutes les compositions possibles, les plus réussies sont celles qui résultent d'un choix indifférencié. Dans la mesure où elles ne sont pas réfléchies, les dispositions accidentelles s'avèrent toujours être les plus surprenantes. Il n'est plus nécessaire de faire intervenir le jugement subjectif, les critères de la bonne composition ayant été préalablement déterminés et les moyens de sa mise en oeuvre rationalisés.

La série des *Constructions Protocolaires Aléatoires* se propose d'exposer ce principe de façon méthodique. Quatre tables, dont la couleur verte fait directement référence à celle des tapis de jeu, présentent à l'horizontale le cadre que l'on accroche traditionnellement au mur pour mettre à plat un protocole de composition situé au croisement de la bataille navale, des assemblages de kaplas et des jeux de casino. Les règles en sont détaillées dans des sous-verres présentés au mur. En lieu de pions, les plateaux sont parsemés de barres de chewing-gums, l'un des matériaux favoris de l'artiste, qui aime aussi mâcher en travaillant, ou travailler en mâchant. Les barres sont ici tout juste sorties du paquet et déposées sur les cases des plateaux pour établir au sens littéral une règle de composition fondée sur des agencements combinatoires. Une série de lancé de dés permet de déterminer les positions des barres de chewing-gum mais aussi la répétition du protocole de disposition des tablettes, décidant du nombre d'étages de chaque monticule. Au cours de la réalisation, l'effort d'évaluation empirique est ainsi remplacé par la mise en oeuvre d'un protocole appliqué de manière stricte, autorisant une forme de lâcher-prise, de laisser faire, assorti d'une prise de distance avec la responsabilité que la fonction d'artiste suppose d'endosser en matière de sens de la composition. Abandonnant au hasard le soin de l'agencement des éléments, l'artiste renonce à contrôler chaque étape du processus productif, et cet abandon salutaire lui permet d'inscrire son travail, et l'oeuvre qui en résulte, dans une continuité avec la vie. Les informations techniques accompagnant le titre précisent au sujet de cette série d'oeuvres qu'elle est non seulement inachevée, mais inachevable, en raison de l'infinité des combinaisons possibles. Eprouvant un ancien principe d'équivalence entre ce qui est bien fait, mal fait ou pas fait, la pièce tend à démontrer combien la posture consistant à relativiser les objectifs de mission qui incombent au métier s'avère paradoxalement productive. Le caractère non fini de la série, son non finito, ouvre sur l'horizon imaginaire d'un déploiement potentiellement infini de concrétions de pâte à mâcher. En intégrant dès le départ l'impossibilité d'atteindre l'idéal du travail accompli, la pièce table sur une forme de réussite dans l'échec.

L'artiste laisse donc advenir les choses, faisant preuve d'une certaine forme de passivité, mais la passivité peut être intimement liée à la passion. Si elle se définit comme l'inverse de l'activité, de même que le détachement s'oppose à l'affairement, la proximité étymologique des termes « passif » et « passion », dérivant de la déclinaison du même verbe « souffrir » en latin, rappelle combien la passivité implique un engagement émotionnel actif lorsqu'elle procède d'une écoute des choses, d'une compréhension empathique de l'objet à travailler. Car les protocoles les plus efficaces, aussi rationalisés soient-ils, ne permettent pas de faire l'économie du temps d'observation nécessaire pour atteindre le niveau d'expérience impliqué par leur mise au point, et le niveau d'attention que suppose leur application aux cas et aux situations, qui varient toujours. Pour qu'un geste puisse être minimal et engendrer un effet maximal, il faut avoir pu trouver le temps d'anticiper ses résultats et

d'en éprouver l'effet avant de passer à l'action.

L'efficacité du geste mis en oeuvre dans les *Constructions Protocolaires Aléatoires* repose sur une tension interne : les règles adoptées ainsi que les lignes tracées sur les plateaux sont aussi rigides que les formes agencées sont molles. Le projet initial présente comme la mise en évidence de son propre avachissement. En résultent une série de concrétions en îlots, émergeant d'océans quadrillés, des sortes de graphiques tridimensionnels dont l'esthétique s'accorde avec l'amour que nous portons aux données chiffrées et à leurs représentations axiales. Or, tandis que la forme va dans le sens de notre fascination pour l'orthogonalité tabulaire, image normative de toute velléité de rationalisation, le matériau qui les incarne ramène la ligne droite aux courbes d'une réalité bassement organique. Sur le tapis de jeu des spéculations qui justifient le recours de plus en plus fréquent aux graphiques dans à peu près tous les secteurs professionnels, notamment en matière d'évaluation de services, l'exactitude et la précision sont de mise. Ici, la référence à de telles constructions mentales est confrontée au devenir des choses humaines : les angles s'arrondissent, les reliefs se ramollissent et les barres des diagrammes sont menacés de détumescence. Projetant l'espace des constructions théoriques dans le monde sensible, ces constructions relèguent les modèles de pensée et les programmes en général au domaine de l'idéal en les confrontant à la précarité des choses matérielles. Travaillés par le dualisme qui oppose l'esprit au corps, la plupart des oeuvres de l'artiste mettent en tension formes et matériaux, projet et réalisation, intention et résultat, idée abstraite et objet concret. Puisées dans le vivier des denrées alimentaire ou des produits de nettoyage, les matériaux relèvent à la fois du périssable et du commun ; là où les formes renvoient, soit à l'imaginaire de la géométrie, soit à des abstractions de paysages désertiques, motifs tous deux liés à la pratique de la contemplation dans toute sa dimension spirituelle. Avec les *Constructions Protocolaires Aléatoires* ces deux référents se rejoignent et se confondent pour constituer une collection d'archipels où les désirs de perfection méthodique et de maîtrise totalitaire sont amenés à échouer.

Du côté des paysages, outre les savons et autres pains de sel creusés par l'eau, la vidéo *Silence (I miss the desert)* propose par exemple un voyage immersif à travers des formations de cheminées de fée en popcorns. Les *Algorama* déclinent une série de sculptures en litière pour chat, dont le titre fond en un même mot l'aggloméra et l'algorithme pour donner à entendre la nature aléatoire du procédé employé : de la résine versée dans un volume empli de litière se propage aléatoirement pour former comme des miniatures de récifs rocheux et confiner le sublime, sentiment océanique par définition, dans un panorama de fond d'aquarium. La tentation de verser dans l'extase contemplative s'en trouve ainsi contenue. Du côté de la géométrie, la série des *Reliques*, en dehors des objets issus des techniques de construction aléatoires, déploie des ellipses, des orbes, et divers volumes circulaires,

figures emblématiques de l'idéalité mathématique. Également réalisées au moyen des barres de chewing-gum, elle invite à observer l'évolution de ces formes dans le temps. Avec la chaleur et l'effet de la pesanteur, les solides s'affaissent et se désarticulent, si bien que d'une exposition à l'autre l'artiste s'ingénie à les restaurer, et ce dans les règles de l'art, remplaçant les chewing-gum fondus par des lamelles de bois beige bien distinctes. Il numérote soigneusement les versions des objets qui intègrent ainsi l'histoire de leur décrépitude. La perte de la matière originelle coïncide avec l'augmentation de la valeur des objets, engendrant un phénomène de rigidification. Les objets sont de moins en moins victimes de l'écoulement du temps, à mesure que leur histoire se diffuse et que leur image idéalisée par les récits se substitue à l'objet réel.

Le fait d'endosser des fonctions périphériques au métier comme celle de restaurateur constitue une autre manière de mettre à distance les missions qui sont conventionnellement imparties à l'artiste. Ici, le créateur descend de son piédestal pour mettre en évidence les réparations que la plupart des artistes sont souvent contraints de faire dans les coulisses de leurs ateliers. Dans le même esprit, il se fait volontiers technicien de surface, comme lorsqu'il réalise *Terrain d'entente*, une vaste peinture géométrique couvrant tout le sol d'un atelier en faisant jouer une alternance de carrés sombres encadrés de bandes claires, et de carrés clairs encadrés de bandes sombres. Pour ce faire, il lessive le sol maculé de crasse après avoir masqué les zones où les marbrures de la saleté devaient rester apparentes. Ce travail en négatif, qui soustrait au lieu sa précieuse poussière, s'inverse à nouveau lorsque l'eau salie par le nettoyage lui est retournée, versée sur l'un des murs de l'espace pour composer une manière de peinture gestuelle tout en dégoulinures. Dans cet exemple comme dans le précédent, le geste relativise son importance en débordant du cadre attendu de la pratique artistique pour investir des tâches subalternes. Il n'en est que plus vivant et par conséquent plus à même de toucher au but.

Sous tous ses aspects, l'oeuvre de Jérémy Laffon se montre soumise aux contingences de la vie. Elle s'offre à l'humain qui la reçoit comme un objet produit par un autre humain et non par un artiste calcifié dans l'idée de sa fonction, figeant réciproquement le spectateur dans la sienne. L'artiste s'assoit sur nombre d'objectifs conventionnellement impartis au métier, comme de manifester un savoir faire manuel, un sens de la composition, une conviction qui s'exprime par l'acharnement au travail, ou même de produire des oeuvres pérennes. La qualité du geste qu'il rejoue et fait varier aux aléas des matériaux choisis tient d'une certaine forme de détachement dans la pratique, de mise à distance des prétentions au professionnalisme, et de toute posture qui tend à confondre rigueur méthodique et rigidité protocolaire. Au lieu de mettre en exergue la qualité d'une technique, l'oeuvre invite à estimer la valeur d'un geste à la qualité de son positionnement dans un contexte élargi. Dès lors qu'une manière d'agir, dans le champ artistique comme dans tout champ

professionnel, se montre capable d'envisager le hors-champ professionnel pour se réajuster, elle instaure une relation de connivence à même de libérer les rapports des postures qui les rigidifient. La relativisation des critères d'évaluation, qui devraient être réévalués en fonction de chaque situation, permet parfois de répondre aux attendus à des endroits où ne les attendait pas et finalement de remplir avec plus d'efficacité les objectifs initiaux, en les remettant à leur juste place.

La mélancolie du pongiste par Natacha Pugnet

Fondée sur des protocoles et des processus se développant selon des temporalités étirées ou fulgurantes, sur la répétition obstinée des actes et des procédures, la dimension performative du travail de Jérémy Laffon est manifeste. Récurrent dans son œuvre, le ping pong semblerait même offrir un paradigme à son commentateur. À l'énergie semblant dépensée en vain dans certaines vidéos, en lesquelles l'épuisement s'exhibe comme tel, répond la reprise de gestes productifs. Loin de toute conception idéaliste de la création, l'œuvre est tantôt montrée comme le résultat d'un labeur, tantôt comme l'occupation d'un dilettante. La pratique de l'artiste est faite d'allers-retours expérimentaux entre divers médiums, oscillant entre l'élaboration patiente et la destruction programmée. Le « toc-toc » d'une pioche de maçon, accompagnant le mouvement obsessionnel de va et vient dont elle est animée, évoque celui d'une partie qui serait jouée sur le mode de l'absolue régularité (*Pic vert*, 2012 et *Épilépsis*, 2013). Le son rappelle celui émis par la balle rebondissant sur la raquette « promenade » par Jérémy Laffon en Chine, l'artiste déambulant dans les rues et transports en commun de Pékin, concentré sur son inutile « dribble obsessionnel ».

Car dans l'art, la partie se joue souvent seul et à son jeu, tel que le conçoit l'artiste, il est nécessaire de déployer de l'adresse et de la ténacité, quitte à gaspiller son temps à cultiver tentatives réussies ou avortées. Entre l'élévation (modeste) et l'attirance pour le vide, le mouvement de la balle indiquerait deux pôles majeurs de la démarche de Jérémy Laffon. Ne réalise-il pas une performance filmée dans laquelle il se montre dépassé par les événements (*Le dernier mot*, 2014) Sur le mode de l'autodérision, cette action rappelle notre impuissance, mais aussi notre obstination à tenter l'impossible, envers et contre tout. Tantôt lente et mesurée tantôt concentrée et explosive, l'énergie de l'artiste trouve à se dépenser physiquement dans des activités apparemment absurdes. D'autres énergies sont exploitées: celle, dissipée, du feu mis à des balles (*Rumeur et Papillotes [propagation 1, 2, 3]*, 2011) et celle, invisible, qui circule dans la carcasse d'une Jaguar, procurant une décharge électrique à qui la touche (*Epileptic Sovereign*, 2012). Celle, naturelle, exercée par le vent sur des outils suspendus aux murs de l'atelier, qui vient les animer en les faisant tinter (*Symphonie #2*,

2010). En contrepoint, est mise à profit l'énergie lente d'une érosion liquide : celle d'une goutte à goutte qui vient désagréger, en les modelant, des pains de savon, sans que la main de l'artiste intervienne (*Freaks*, 2009). Ailleurs, c'est la gourmandise des ruminants (1) qui, léchant des pierres de sel cylindriques, vient leur donner l'aspect de « sculptures naturelles » (*Osselets*, 2011-2012). Témoinnant d'une logique visible, les cavités produites par le passage des langues animales ont la douceur, la régularité et le poli d'une abrasion liquide.

Physiquement présent dans les vidéo-performances, Jérémy Laffon s'efface souvent pour laisser agir ces « assistants » involontaires, se contentant d'initier les actions et de les interrompre au moment qu'il estime opportun. Aléatoirement altérée, la géométrie première des blocs ready-made révèle une esthétique de l'usure sensible dans l'ensemble du travail. C'est vrai des pains de glace qui, posés les uns sur les autres, forment en fondant une nouvelle configuration (*Conjugaison*, projet en cours). Se diffusant d'un bloc à l'autre, l'encre contenue dans certains d'entre eux vient « salir » aléatoirement ceux d'en dessous et détruire leur ordonnancement « puriste » originel. À l'abri de l'atelier, avec les moyens du bord, l'artiste semble reproduire des phénomènes d'ordre géologique ou météorologique. Et si ses sculptures sont loin d'illustrer un propos écologique, elles peuvent évoquer une disparition inexorable, signes d'une entropie généralisée. Mais, s'il provoque ces phénomènes, Jérémy Laffon se montre impuissant à changer le cours des choses ; tout au plus peut-il l'arrêter provisoirement. D'autres fois, le liquide et son évaporation contrôlée déterminent l'apparence des réalisations. C'est l'absorption d'encre diluée qui fait apparaître par capillarité les strates temporelles d'un « dessin » sur le carton de gobelets mis à plat (*Plantations de Paysages -Chinoiseries-*, 2006-2008). Des éponges de ménage (*Paysage étendu*, 2013) sont quant à elles les témoins d'un processus bien réglé de trempages successifs. Le rôle de l'artiste consiste à ajouter progressivement une mesure de liquide – déterminée par la quantité qu'une éponge peut contenir – afin d'éclaircir la solution d'encre. D'une méthode fondée sur la répétition, jusqu'à épuisement (2), il résulte un ensemble d'éponges présentant un dégradé de valeurs allant de la nuance d'origine au noir absolu. Dans tous les cas, plus que de geste, en suivant la distinction opérée par Barthes, c'est d'acte dont il est question, c'est-à-dire d'un geste désaffectivé, indépendant de toute psychologie, humeur ou état temporaire. À moins que cette mécanique, comme l'économie générale des mises en œuvre, ne constitue pour l'artiste le moyen de lutter contre la mélancolie.

Jérémy Laffon qualifie parfois son travail d'«art minable». Pourtant, une telle «réussite» reposerait paradoxalement sur la prise en compte du caractère dérisoire de l'entreprise artistique, voire sur l'obsession de ce qui semble vain. L'artiste sape toute autorité créatrice et, simultanément, lutte contre cet abandon. L'idée d'entropie domine bien des travaux, avec son pendant, le ratage. Celui-ci est d'autant plus rendu sensible que le temps visiblement passé à élaborer la forme est long et la tâche ardue. Camille Videcoq évoque à juste titre le «travail patient de transformation du matériau qu'alimente une certaine énergie du défi» (3). Lorsque le faire atteint un degré de précision et une patience tels qu'il s'apparente à celui de quelque modéliste, c'est la dimension laborieuse de l'activité artistique qui est mise en avant et, avec elle, le savoir-faire qui vient légitimer, dans les classes populaires et pour les néophytes, la qualité supposée de l'œuvre et sa valeur. Ainsi *Le trésor de Mexico* (4), de 2011, relève de ce qu'on pourrait nommer un loisir actif, consistant à poser des tablettes de chewing-gums en équilibre les unes sur les autres. Chef-d'œuvre improbable des compagnons, Luna Park miniature, l'échafaudage s'élève à la manière des châteaux de cartes, selon un schéma modulaire précis, qui, répété, offre l'image même de la précarité. Moins que des parodies d'architectures utopiques ou de monuments hollywoodiens, *Le trésor de Mexico* est l'expression d'une mise en ordre inutile. Fondés sur des protocoles mathématiques, les plans permettent un développement structurel d'une grande complexité. Cette méthode souligne d'autant plus la dérision du projet que la construction se défait bientôt lamentablement. Ainsi que le souligne Luc Jeand'heur, «son ampleur ironique et absurde se confronte à sa fragilité, dans l'attente d'une chute comme pour une bonne histoire (et comme pour toute histoire «drôle» réussie, le drame n'est pas loin)». Mais ce «drame» n'est pas dû à une déflagration qui provoquerait un effondrement brusque; tout au contraire, la métamorphose est lente, progressive, le matériau se déformant peu à peu, ramollissant insensiblement durant plus de 90 heures et devenant incapable de supporter son propre poids (5). De la forme construite et achevée, cette structure passe dès lors à l'Antiform. L'artiste garde du reste trace de cet avachissement grâce à une captation vidéo.

À l'instar d'autres réalisations, celle-ci pourrait constituer la métaphore de l'activité artistique comme Vanité. La productivité et l'improductivité sont montrées comme indissociables. Parfois, une réparation sans fin – remplacer au fur et à mesure les tablettes de chewing-gum brisées par des morceaux de balsa identiques de forme et de dimension – maintient la tension entre ces deux pôles (*Reliques*, 2013). On y décèle une forme

de résistance à l'entropie par ailleurs mise en avant. Car l'opiniâtreté naît du désœuvrement – ou semble telle –, quand le laisser-aller et le laisser-faire semble conceptuellement programmé.

La démarche de Jérémy Laffon correspond à des «manières» d'être artiste contraires : celui-ci y apparaît tantôt comme un habile technicien tantôt comme un piètre bricoleur ; tantôt comme un inventeur de structures complexes, tantôt comme celui qui ne fait que déclencher un procès hasardeux. En somme, et sans qu'il s'agisse de posture, l'artiste incarne des figures opposées, celle du modeste travailleur autant que du paresseux, du démiurge autant que du charlatan. *Terrain d'entente* (2011) résulte d'un travail de nettoyage du sol de l'atelier. Meticuleusement, à l'aide de pochoirs servant alternativement de positif et de négatif, l'artiste fait apparaître à partir d'une sale grisaille un pâle motif décoratif géométrique. Entre un «art minable» et ce qui apparaît comme la marque d'une transfiguration, fût-elle provisoire, la magie opère. Et si Jérémy Laffon inscrit bien la vie dans l'art, c'est afin que l'œuvre entretienne un rapport de familiarité avec le regardeur. Loin d'en être seulement spectateur, celui-ci s'y sent inclus. Dans cette mesure, le jeu solitaire de l'artiste peut, avec légèreté, adoucir la perspective inéluctable de notre condition commune.

1. Ce peut être aussi la salive de l'artiste lorsqu'il mâche des centaines de chewing-gums, qui serviront, par accumulation, à former une lourde sphère à la surface irrégulière (*Globe*, 2011).

2. «Jusqu'à épuisement» est du reste le titre d'une exposition réalisée à Vidéochroniques (Marseille), en 2012.

3. Camille Videcoq, texte écrit à l'occasion de l'exposition «Jusqu'à épuisement».

4. *Le trésor de Mexico* fait référence à l'histoire du général mexicain Antonio Lopez de Santa Anna, arrivant à New-York en 1869 munit de quelques centaines de kilos de sève de sapotier, que les indiens mâchonnent en travaillant.

5. Jérémy Laffon réalise en 2011 un échafaudage de tréteaux, qui, pour être durable, n'énonce pas moins l'équilibre précaire.



Pièce d'intérieur
2012

Installation in situ.

Etais de chantier assemblés, cales en bois

Vue de l'exposition *Jusqu'à Epuisement*, Vidéochroniques, 2012

Jérémy Laffon
06 83 31 29 81
9 rue du Poirier 13002 Marseille
jeremy.laffon@gmail.com
www.documentsdartistes.org
www.jeremylaffon.com
larepartitiondelaterre.xyz
N° SIRET : 500 243 282 00018

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES / DUO (sélection)

- *Nec mergitur*, Centre d'art d'Amboise, avec Guillaume Constantin et Claire Trotignon (2023)
- Museo de la Ciudad & MACQ – Musée d'art contemporain de Queretaro, Mexique (2022-2023)
- *Fugitives*, galerie de la SCEP, en duo avec Romain Dumesnil, Marseille (2021-2022)
- *Les Pépites*, Galerie Paradise, Nantes (2021)
- Galerie Paradise, Nantes (2020)
- *Les fleurs poussent à l'envers*, ZAN Gallery, en duo avec Elvia Teotski (2018)
- Espace culturel Prairial (avec Elvia Teotski), projet FRAC PACA hors les murs, Vitrolles (2018)
- *Post-it*, PLAC / Petit Lieu d'Art Contemporain, exposition virtuelle (2017)
- *Vitrines de l'art*, CAC - Centre d'art contemporain, Istres (2016)
- *Tectonique et numéro froid*, Fonds Régional d'Art Contemporain PACA, Marseille (2015)
- *Circuit Fermé*, Le CAIRN - Centre d'art Contemporain, Digne (2014)
- *After school*, Studio 13/16, Centre Georges Pompidou, Paris (2014)
- Galerie Espace pour l'art, Arles (2013)
- *Collapses (et autres systèmes déceptifs)*, Appartement-galerie Interface, Dijon (2013)
- *Jusqu'à Epuisement*, Vidéochroniques, Marseille (2012)
- *Le Trésor de Mexico*, avec le FRAC PACA, galerie la Non-Maison, Aix-en-Provence (2011)
- *Chlorophénylalaninoplastomecanostressrhéologoductilviridis..graphigum*, galerie Isabelle Gounod, Paris (2011)
- *Siffler en Travillant*, Galerie de l'Abbaye de Coat Malouen, Kerpert (2011)
- *Volatile Empire*, Centre d'art Le LAIT, Albi (2009)
- Galerie de l'École Supérieure d'Arts Décoratifs de Strasbourg (2008)
- *Parler ne fait pas cuire le riz*, Le Radar, Bayeux (2007)

EXPOSITIONS COLLECTIVES (sélection)

- *À branches déployées*, Adventices, Les 8 Pillards, Marseille (2022)
- *Métaphores sportives*, Chapelle Saint Libéral, Brive (2022)
- *Art Anderlecht*, Glasgow Studios, Bruxelles (2022)
- *L'âge du sable*, Buropolis, Marseille (2021-2022)
- *Emprise contre-attaque*, Emprise, Marseille (2021-2022)
- *Rétrospective*, Le Hall, Collège Marcel Rivière, Hyères (2020)
- *L'art de détourner les objets*, série d'expositions avec le Fonds Régional d'Art Contemporain PACA (2019)
- *Primitive Future*, galerie de la SCEP, Marseille (2019)
- *Répartition de la Terre #3* (collectif), galerie Zsenne, Bruxelles (2019)
- *Analemme #2*, sur une invitation de Virginie Gouband, Atelier Ephémère, Chelles (2019)
- *Change Management*, Galerie Speckstraße, Hamburg (2019)
- CAC - Hôtel des Arts, Toulon (2018)
- *Mode d'emploi*, FRAC Poitou Charente, Angoulême (2018)
- *Silorama* (en partenariat avec Art-o-rama), L'immeuble, Marseille (2018)
- *Ce qui nous tient, ce à quoi nous tenons*, Galerie du Granit, commissariat Mickaël Roy, Belfort (2018)
- *FoTo-FooT*, 19 rue de la République (commissariat Floriane Doury, partenariat MUCEM), Marseille (2017)

- CAC - Abbaye Saint-André, Centre d'art contemporain de Meymac (2017)
- *Ebb and flow / Flux d'eau*, commissariat Sanna Moore, Fondation François Schneider, Wattwiller (2016)
- *Vision in the Nunnery 16*, the Nunnery Gallery, Bow Arts, Londres (2016)
- *Espaces intuitifs*, l'Abbaye - Espace d'art contemporain, Annecy-le-Vieux (2016)
- *Black & White Project*, (+ performance lors du vernissage), Transmitter gallery, New York City (2016)
- Ateliers des Arques, commissariat : Caroline Bissière & Jean-Paul Blanchet, Les Arques (2016)
- bOurlesque, Galerie Municipale Jean Collet, Vitry-sur-Seine (2016)
- Trailer #2, la GAD, Marseille (2015)
- *Shape Shake x Shape Shake*, Art District_P, Creative Art Space, Busan, Corée du Sud (2015)
- *Il faut imaginer Sisyphe heureux (Vern Volume)*, commissariat d'Isabelle Henrion, Vern-sur-Seiche (2015)
- *Piano-alto ! Des géographies nomades*, Maison des Arts Georges Pompidou - centre d'art, Cajarc (2015)
- *Slow 260h*, Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux (2014)
- Abbaye Saint-André, Centre d'art contemporain de Meymac (2013)
- *Sonorisa*, Galerie LAC&S / La Vitrine, Limoges (2013)
- *PANORAMA / 6e biennale d'art contemporain de Bourges*, Bourges (2012)
- *Tératologies*, Art Mandat, Les Perles, Barjols (2012)
- *Athématique*, Espace Brochage Express, Paris (2012)
- *AFIAC / + si affinité, Voire Art et embarras du choix*, Saint-Paul Cap de Joux (2012)
- *L'Enclave*, HLM - galerie Hors-les-Murs, Marseille (2012)
- *Horizons persistants*, Centre d'art le LAIT, Albi (2012)
- *Festival des Arts Ephémères*, Parc Maison Blanche, Marseille (2012)
- *Festival Oodaaq / Rencontres internationales d'art contemporain*, Rennes (2012)
- *Supervues 2011*, Hôtel Burrhus (sur une invitation de VidéoChroniques), Vaison la Romaine (2011)
- *Intentions Fragiles*, Galerie des Filles du Calvaire, Paris (2011)
- *Dessins #3 Dessins*, Galerie Isabelle Gounod, Paris (2011)
- *Détournements*, Galerie Isabelle Gounod, Paris (2010)
- *Que reste-t-il ?*, le bbb - Centre régional d'art contemporain, Toulouse (2010)
- *ZE#1*, rendu du workshop, Astérides hors les murs, Printemps de l'Art Contemporain, Marseille (2010)
- *Orange Danger*, le Satellite Brindeau, Le Havre (2010)
- *RECurrence #1*, Galerie Le Radar, Bayeux (2010)
- *Vision in the Nunnery 09*, Bow Arts Trust, the Nunnery Gallery, Londres, Royaume-Uni (2009)
- *Intérieur Nuit*, Centre d'art le LAIT, Hôtel de Viviès, Castres (2009)
- *Tracés*, Galerie Isabelle Gounod, Paris (2009)
- *Video Best Venues #2*, Galerie Les Filles du Calvaire, Paris (2009)

PROJECTIONS VIDEO / FESTIVALS (sélection)

- ZONA DE CONVERGENCIA II (imagespassages), Museo de arte contemporaneo de Bogota, Colombie (2017)
- *Vision in the Nunnery 16*, the Nunnery Gallery (video en duo avec Liam Geary Baulch), Londres (2016)
- Nocturne d'avril (+ lancement catalogue *La Mélancolie du Pongiste*), FRAC PACA, Marseille (2015)
- Nuit des Musées, CAC Passerelle, avec le réseau Documents d'artistes, Brest (2014)
- *Nuit Résonance*, carte blanche au réseau Documents d'artistes, durant la 12ème Biennale de Lyon (2013)
- *Festival Oodaaq / Rencontres internationales d'art contemporain*, Rennes (2013)
- *Jeux d'artistes*, programmation ImagesPassages, Théâtre de l'Echange, Annecy (2013)
- *Festival du Film Européen*, carte blanche à l'œil d'Oodaaq, Houlgate (2012)
- *48h Chrono* (sur une invitation de Documents d'artistes), Friche la Belle de Mai, Marseille (2012)
- *Déravage*, Centre de Design de l'UQAM, Montréal, Québec (2012)
- *Nuit Résonance*, carte blanche au réseau Documents d'artistes, durant la 11ème Biennale de Lyon (2011)
- *L'habit ne fait pas le moine*, carte blanche à Images Passages, le Satellite Brindeau, Le Havre (2011)
- *Prologue*, Itinéraire Bis, Plancoët (2010)

RESIDENCES / PRIX

- *Rouvrir le monde*, avec l'Établissement Pénitentiaire pour Mineurs, FRAC PACA, Marseille (2022)
- Résidence avec l'alliance française de Queretaro, Mexique (2022)
- Résidence à la Galerie Paradise, Nantes (2020)
- Résidence à Est-Nord-Est, Saint-Jean-Port-Joli, Québec (2016)
- Résidence aux Ateliers des Arques, Lot (2016)
- Résidence à Art District_P, Creative Space Program, Busan, Corée du Sud (2015)
- Lauréat Talents Contemporain 2014, Fondation François Schneider, Wattwiller (2015)
- Résidence à Dolominti Contemporanee, projet Piano-alto ! (avec d.c.a), Casso et Borca, Italie (2014)
- Résidence à Appartement-Galerie Interface, Dijon (2013)
- Lauréat Mécènes du Sud (2013)
- Résidence au Lycée Militaire d'Aix-en-Provence, avec le FRAC PACA (2011)
- Ateliers d'artistes de la Ville de Marseille (2010-2012)
- Résidence à Astérides, Friche Belle de Mai, Marseille (2010)
- Résidence au Centre d'art le L.A.I.T., Cité scolaire Bellevue, Albi (2009)

WORKSHOP / JURY / ENSEIGNEMENT

- Jury DNA/Licence options Art et Conservation/Restauration, Ecole Supérieure d'Art d'Avignon (2021)
- Jury Licence, Ecole Supérieure des Arts - Saint-Luc, Liège (2020)
- Jury VAE, Ecole Supérieure d'Art d'Aix-en-Provence (2018)
- Enseignant vacataire, Ecole Supérieure d'Art d'Aix-en-Provence (2017)
- Workshop avec les ateliers LUMA, Sextant & +, Arles (2016)
- Workshop/exposition au Collège Marcel Rivière, Hyères (2016)
- Workshop (atelier Volume) à l'Ecole Supérieure d'Art d'Aix-en-Provence (2015)
- Jury DNAP, Pavillon Bosio - Ecole Supérieure d'Art Plastiques de Monaco (2015)
- Workshop au Collège Borély, avec le Musée Gassendi, Digne (2014)
- Workshop au Studio 13/16, Centre Georges Pompidou, Paris (2014)

CATALOGUES / EDITIONS

- *Evolution psychiatrique*, texte monographique de Norbert Godon (2021)
- *Joe la Bouteille*, livre d'artiste avec Elvia Teotski, poèmes de Jason Heroux, éd. AAA et Building Fiction (2020)
- *Le déclin du professeur de tennis*, par Fabienne Radi, éditions Sombres Torrent (2020)
- Catalogue d'exposition au CAC - Hôtel des Arts, texte de Cyril Jarton (2019)
- Catalogue rétrospectif, Centre d'art le LAIT (2019)
- Catalogue rétrospectif, Festival des Arts Ephémères, Marseille (2018)
- Catalogue d'exposition *Ebb and flow*, Talents Contemporains, Fondation François Schneider (2017)
- *La Mélancolie du pongiste*, catalogue monographique (fr/ang), Editions P, essai de Julie Portier, entretien avec Natacha Pugnet (2015)
- *Black & White Project*, édition collective par Look & Listen (2015)
- *Phoenix*, édition collective, proposition de Stalles et Mains d'Oeuvres, Lendroit Editions (2014)
- *Astérides [Vingt ans après...]*, catalogue rétrospectif (2014)
- *La Mélancolie du pongiste*, édition à l'occasion de l'exposition à *Interface*, texte de Natacha Pugnet (2013)
- *Contamination - Contaminazione*, édition DVD, par L'Œil d'Oodaaq et VisualContainer, France / Italie (2013)
- Catalogue d'exposition AFIAC / + *si affinité - Voire Art et Embarras du Choix* (2013)
- Catalogue d'exposition de la 6e biennale d'art contemporain de Bourges (2012)
- *Siffler en travaillant*, multiple de 50 ex. (12 tirages de têtes avec oeuvre originale) (2012)
- *Semaine n°272*, Edition Analogues, sur l'exposition *Que Reste-t-il*, le BBB, Toulouse (2011)
- Publication *Astérides*, texte de Nicolas Fourgeaud, 18 pages, couleur, 150 ex. (2010)
- Edition de Multiples, 5 exemplaires (dont 2 E.A), *Astérides*, Marseille (2010)
- Hors d'œuvre n°24 [in]visible, revue art contemporain en Bourgogne, texte de Caroline Engel (2009)

- Multiprise #13, revue art contemporain en Midi-Pyrénées, texte de Luc Jeand'heur (2009)
- Journal d'exposition La Chaufferie, texte de Luc Jeand'heur, ESAD Strasbourg (2008)

COLLECTIONS

- Fonds Régional d'Art Contemporain Pays de la Loire
- Artothèque du Tarn
- Artothèque du Lot
- Fondation François Schneider, Wattwiller
- Fonds Régional d'Art Contemporain Provence-Alpes-Côte d'Azur
- Fonds Régional d'Art Contemporain Nouvelle Aquitaine / Limousin
- Musée Gassendi, Digne
- Artothèque de la Ville de Strasbourg
- Fonds Communal d'Art Contemporain de la Ville de Marseille
- Fonds Départemental des Nouveaux Collectionneurs, Conseil Général des Bouches-du-Rhône
- Artothèque du Limousin
- Casoria Contemporary Art Museum, Naples, Italie

FOIRES

- *YIA - Young International Artists Art Fair*, galerie de la SCEP, Paris (2019)
- *Paper Paris*, mini art fair, Paris (2016)
- *Sluice Art Fair (Black&White project)*, London (2015)
- *Salon du dessin contemporain*, Galerie Isabelle Gounod, Carrousel du Louvre, Paris (2011)
- *Slick 10*, Galerie Isabelle Gounod, Esplanade du Palais de Tokyo et du MAM, Paris (2010)
- Espace Editions Astérides, durant Art-O-Rama, Friche Belle de Mai, Marseille (2010)
- *Access & Paradox Open Art Fair*, sur une invitation d'Astérides, Paris (2010)
- *Salon du dessin contemporain*, Galerie Isabelle Gounod, Carrousel du Louvre, Paris (2010)

PROJETS CURATORIAUX / PROGRAMMATIONS CONCERTS

- *À branches déployées* (expositions et performances), Adventices, Les 8 Pillards, Marseille (2022)
- Projet de *Boîtes Adventices n°1,2,3,etc*, avec l'association Adventices et Cyril Jarton (2021-en cours)
- Tirage au sort performé par Sarah Venturi & Alexandre Gérard, Tombola ADVENTICES, Buropolis (2022)
- *Machoire* (duo poésie/voix/batterie), atelier les 8 Pillards, Marseille (2021)
- *Silorama* (en partenariat avec Art-o-rama), L'immeuble, Marseille (2018)
- *Sound oFF Mars* (5 guitares) + *Blond Blond Blond*, L'immeuble (vernissage de *Silorama*), Marseille (2018)
- *Le Mal des Ardents* (électro), FRAC PACA (lancement catalogue monographique), Marseille (2015)
- *Andromakers*, Centre Georges Pompidou (vernissage), Paris (2014)
- *Motto* (bass/batterie), galerie Interface (vernissage), Dijon (2013)
- François Rossi (solo batterie), Ateliers de la Ville de Marseille (2013)
- *Motto* (bass/batterie), Vidéochroniques (vernissage), Marseille (2012)
- *Video Salon 5 [Curatorial Rebound Project]*, Duplex10m2, Sarajevo, Bosnie-Herzégovine (2011)