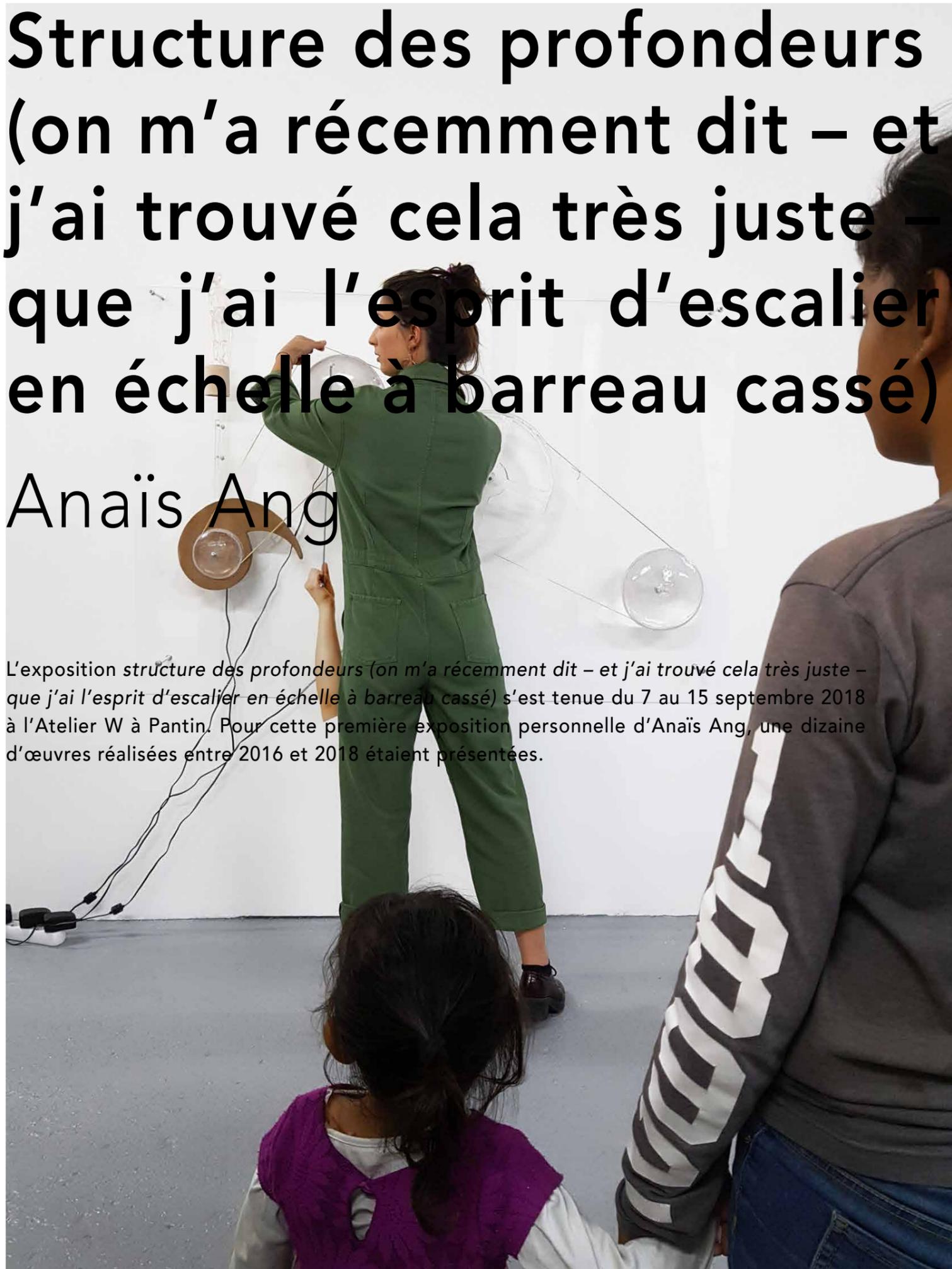


Structure des profondeurs  
(on m'a récemment dit – et  
j'ai trouvé cela très juste –  
que j'ai l'esprit d'escalier  
en échelle à barreau cassé)

Anaïs Ang

L'exposition *structure des profondeurs (on m'a récemment dit – et j'ai trouvé cela très juste – que j'ai l'esprit d'escalier en échelle à barreau cassé)* s'est tenue du 7 au 15 septembre 2018 à l'Atelier W à Pantin. Pour cette première exposition personnelle d'Anaïs Ang, une dizaine d'œuvres réalisées entre 2016 et 2018 étaient présentées.



« Performance-psycho-drame » (voir texte d'Adrien Malcor) autour de *La Manivelle*, manœuvre de main nouvelle (hommage à Giacometti), Atelier W, 2018. Prise de vue Fanny Châlot

W

« J'avance à l'aveugle pour fabriquer des objets-métaphores : un mot après l'autre, pas à pas. Et lorsque ma langue fourche comme un faux pas, cet infime déplacement enclenche le mouvement. La virgule tourne sur elle-même dans la phrase tandis que je tourne ma langue dans ma bouche. Durant ce court silence une nouvelle image se glisse dans les interstices.

Machines molles aux roues voilées plutôt que machines guerrières, mes sculptures participent d'un double mouvement d'introspection et d'occultation.

Dans ce circuit, la métaphore, poisson lanterne drôle et monstrueux, éclaire les eaux sombres des profondeurs. Émetteur et récepteur, ce poisson des abysses se camoufle sous son propre jour. Mais ce « fossile conducteur<sup>1</sup> » amolli dans l'eau est gage de court-circuit. Les messages des profondeurs aussitôt décryptés sont brouillés avant de faire surface.

L'exposition compose un portrait de l'artiste en psychanalyste-ingénieure qui singerait son patient – ou la machine qu'elle fabrique ? – « en un type d'euphorie particulier, avec tendance aux jeux de mots<sup>2</sup> ». L'ensemble est comme un corps ouvert à l'autopsie du Docteur Maboul.

Avec des pincettes, prenez un objet-métaphore et tentez de le glisser dans la case qui convient afin de lui assigner un sens. »

1 Hans Blumenberg, *Nauffrage avec spectateur. Paradigme d'une métaphore de l'existence*, trad. de l'allemand par Laurent Cassagnau, Paris, L'Arche, 1994, p. 94

2 Paul Schilder, *L'Image du corps*, Paris, Gallimard, 1968



Vues de l'exposition structure des profondeurs (on m'a récemment dit - et j'ai trouvé cela très juste - que j'ai l'esprit d'escalier en échelle à barreau cassé)  
Prise de vue Ana Braga (qui a réalisé toutes les photographies qui suivent, sauf indication contraire)

# Et revoilà les roues, voilées

Adrien Malcor

La Manivelle molle, 2018. Latex, porte-manteau, fil de fer, peinture, 150 x 200 x 10 cm



Le titre de l'exposition suggère une exploration : il s'agit ou il s'est agi de descendre dans les profondeurs pour comprendre – ou exposer – leur structure. Mais dès le sous-titre, entre parenthèses, arrivent les difficultés, obstacles et embûches. Les différés (l'esprit d'escalier) et les « faux pas\* »<sup>1</sup> (le barreau cassé de l'échelle) ralentissent la progression, l'effort de compréhension. Mais le retard est aussi l'après-coup et il y a des faux pas révélateurs : les lapsus (du latin *lapsus*, « action de trébucher »). Le grand écrivain de la faute, James Joyce, qui est un des héros littéraires d'Anaïs Ang, l'aura envoyé dans les dictionnaires de citations : les erreurs sont les portes de la découverte. Et l'inconscient vient toujours entre parenthèses, il (ça) nous « coupe » – il est l'effet, dit Lacan, de la parole de l'autre, qui peut prédiquer : « on m'a récemment dit » que je suis ceci ou cela...

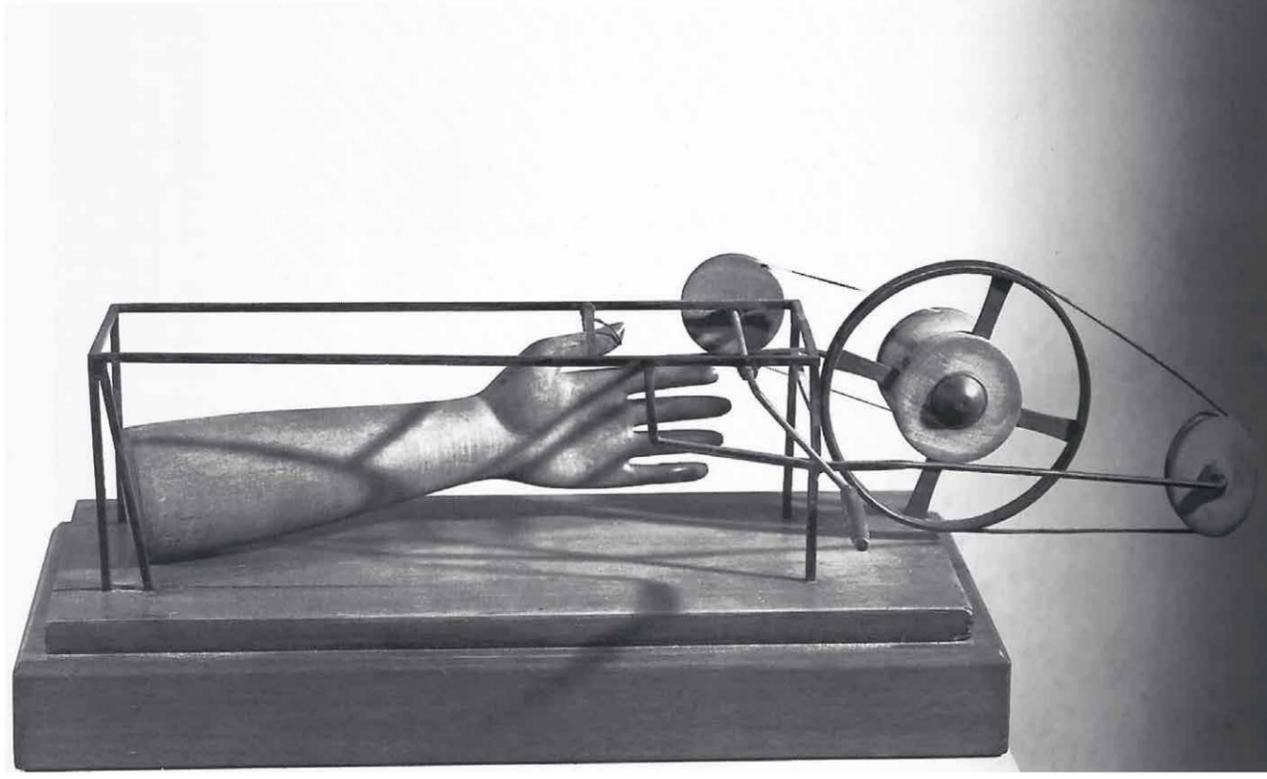
J'ajoute d'emblée que ce titre est, du point de vue de l'histoire des idées du XX<sup>e</sup> siècle, un oxymore : la structure structuraliste, pour ainsi dire, ne fut pas défendue comme schématisation des couches « profondes » du réel, mais bien comme jeu de surface, jeu de la surface à la surface. Foucault, Barthes ou Lacan insistèrent tous les trois sur cette superficialité de la structure, dans un esprit plus ou moins polémique : il fallait faire pièce, entre autres, à une certaine idée de la « psychologie des profondeurs ». Le mot « structure » venait cependant du vocabulaire anatomique, et Anaïs Ang travaille sur ces déplacements.

Faut-il, donc, descendre dans les profondeurs, c'est-à-dire creuser (le sous-sol) ou plonger (dans les abysses) ? L'artiste a été guidée par les « fossiles conducteurs\* » de Hans Blumenberg, c'est-à-dire par les métaphores, ces « poissons-lanternes\* »<sup>2</sup>. Je pense à ces histoires où un enfant insouciant se laisse entraîné par tel animal agile et bariolé, oiseau ou papillon, qui va l'égarer dans la *forêt profonde* (je souligne l'expression pour relever que toutes les profondeurs ne sont pas verticales). Mais c'est déjà supposer que la lanterne métaphorique est un leurre ou un piège, et rien n'est moins sûr. Si leurre il y a, pour Blumenberg, c'est un leurre défensif, une coquille symbolique protégeant l'humain de « l'absolutisme de la réalité »<sup>3</sup>.

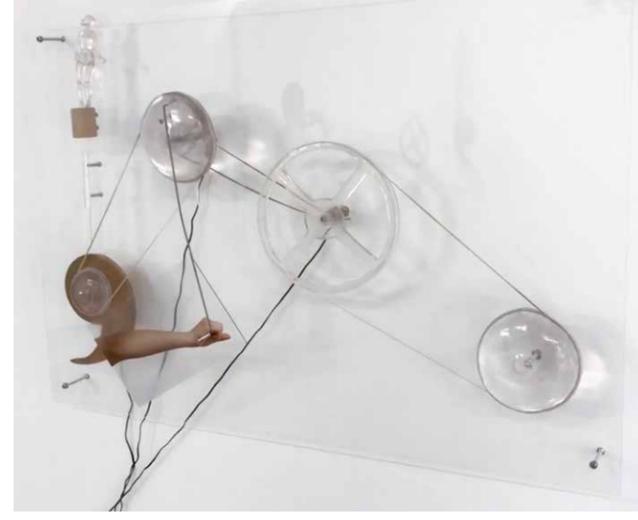
1 Les astérisques accompagnent les citations du texte de présentation de l'exposition, texte humoristique et précis dont j'essaie de suivre les indications.

2 Pour Blumenberg, « les métaphores sont des fossiles-conducteurs issus d'une couche archaïque du processus de la curiosité théorique, qui n'est pas forcément anachronique sous prétexte qu'on ne peut revenir à la profusion de ses stimulations et attentes de vérité » (Hans Blumenberg, *Nauffrage avec spectateur. Paradigme d'une métaphore de l'existence*, trad. de l'allemand par Laurent Cassagnau, Paris, L'Arche, 1994, p. 94).

3 Voir à ce sujet la postface de Jean-Claude Monod à Hans Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie*, trad. de l'allemand par Didier Gammelin, Paris, Vrin, 2006, p. 195, et Marion Schumm, « À propos de Hans Blumenberg. Entretien avec Heinz Wismann », *Cahiers philosophiques*, n° 123, 2010, p. 89-100 (disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques1-2010-3-page-89.htm>).



Alberto Giacometti, *Main prise*, 1932. Bois et métal, 20 x 59,5 x 27 cm, Zurich, fondation Alberto Giacometti



Photogrammes extraits d'une vidéo de *La Manivelle, manœuvre de main nouvelle* (hommage à Giacometti), 2018. Bois, élastiques, impression numérique sur plexiglas, métal, moteurs, plexiglas, résine époxy, 120 x 170 x 50 cm

Quoi qu'il en soit, une chambre à air – le principal matériau de l'artiste depuis 2016 – n'a aucune profondeur. Si elle peut évoquer une obscurité interne, c'est par sa couleur, noire, et sa forme, intestinale. La chambre à air délimite certes un dedans et un dehors, comme en topologie un tore. Notons que les termes mêmes de l'expression, si on les isole pour les ramener à leurs usages courants, inversent curieusement le rapport intérieur/extérieur : chambre (intérieur protégé) / à (l')air (libre). On ouvre les fenêtres d'une chambre pour y faire entrer l'air (« Aère la chambre ! »), mais on doit fermer hermétiquement une chambre à air pour l'y garder (et pouvoir rouler, par exemple). La chambre à air est bien sûr un analogon du corps pensé comme sac de peau. Du corps et non du simple boyau, chez Anaïs Ang : l'artiste contourne avec grâce l'image alourdissante et généralement macabre des entrailles ; elle reste en surface, travaillant essentiellement sur/dans *le labyrinthe de l'oreille*, avec des anastomoses plus fines. Ses deux *Oreilles* de chambres à air cousues sont bouchées, sans trou, comme par élongation et suture du conduit auditif ou de la trompe d'Eustache<sup>1</sup>. Elles sont aussi à l'origine d'un processus de moulage-métamorphose-association : la forme de la seconde *Oreille* est obtenue par moulage de la première, et engendre à son tour une *Vierge à l'enfant* (d'après Giotto), qui dans l'exposition jouxte *La Robe de la Vierge* en chambres à air et *Le Manteau* de latex. Le manteau de la Vierge est un contenant mythique, mais le passage par l'oreille et la robe illustre et épouse la logique poético-spéculative de l'hymen, telle qu'identifiée par Derrida chez Mallarmé. L'hymen est membrane et tissu, tympan et voile, et « ce milieu de l'entre n'a rien à voir avec un centre<sup>2</sup> ».



De gauche à droite : tirage en élastomère de *L'Oreille*  
*L'Oreille 2*, 2018. Élastomère, chambres à air cousues, 77 x 50 x 15 cm



De gauche à droite : *L'Oreille*, 2018, chambres à air cousues, 80 x 50 x 25 cm  
moule de *L'Oreille*, 2018, élastomère, photographie prise dans l'atelier

Les structuralistes ne furent pas les premiers à dénoncer la mystification de la profondeur, et il faut se souvenir que la fameuse phrase de Paul Valéry – « Ce qu'il y a de plus profond c'est la peau » – était une sortie contre la psychanalyse, assimilée à la recherche, dans les « couches primaires », des « fossiles obscènes<sup>1</sup> ». Image pour image, les fossiles conducteurs de la métaphore ne sont pas les fossiles obscènes du sexuel refoulé. La psychanalyse a par ailleurs fait un peu de chemin depuis Freud, et pas forcément dans le sens de la profondeur intrapsychique. Je pense par exemple au concept de « moi-peau », chez Didier Anzieu. Bien avant Anzieu, Paul Schilder – la principale source d'inspiration scientifique d'Anaïs Ang – avait opposé à la théorie freudienne de la régression une idée dynamique et constructive du schéma corporel-postural, entre perception et représentation. Le lapsus – métaphore du faux pas et faux pas de la métaphore – ne marque pas chez Anaïs Ang un rapprochement transgressif avec le bas matériel-corporel-sexuel : ce n'est pas la « besogne des mots » (Georges Bataille). C'est une figure d'équilibre instable, comme on parle de figure chorégraphique, et une manifestation parmi d'autres d'« un type d'euphorie particulier, avec tendance au jeu de mots\* » (l'auteur de *L'Image du corps* décrivait ainsi un état fréquent des patients présentant des phénomènes de « refoulement organique »<sup>2</sup>). La labilité verbale est celle d'une image fantôme du corps et s'apparente à la danse et aux jeux de vertige (*ilinx*<sup>3</sup>).

1 Paul Valéry, *L'Idée fixe* (1932), Paris, Gallimard, 1961, p. 47 sqq.

2 Paul Schilder, *L'Image du corps. Étude des forces constructives de la psyché* (1935), trad. François Gantheret et Paul Truffert, Paris, Gallimard (1968), « Tel », p. 55.

3 Dans la typologie de Roger Caillois : voir R. Caillois, *Les Jeux et les Hommes* (1958, rééd. revue en 1967), Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1992.

1 Cette interprétation chirurgicale est celle d'Anaïs Ang (conversation avec l'artiste, 12 septembre 2018).

2 Jacques Derrida, « La double séance », *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 261.



Vierge à l'Enfant (d'après Giotto), 2018. Latex (moulage de L'Oreille 2), chambres à air cousues, 90 x 55 x 10 cm



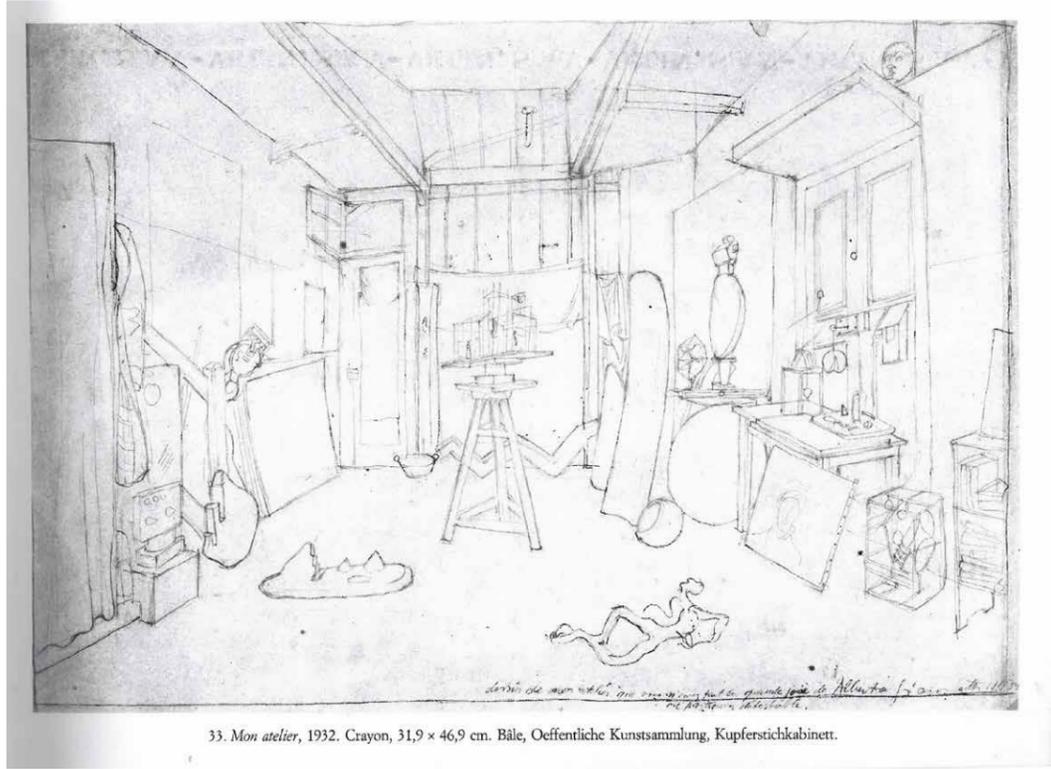
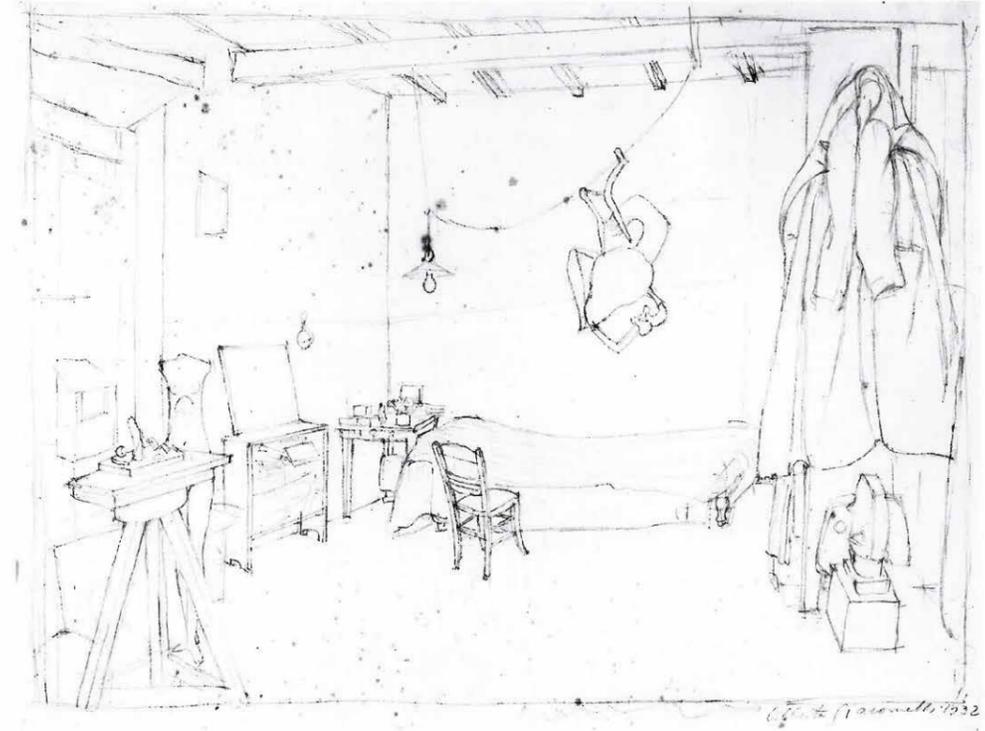
Atelier de Giotto, Vierge à l'Enfant, Oxford, Ashmolean Museum



*La Robe de la Vierge, 2018. Chambres à air cousues, latex, pied de table, 150 x 50 x 15 cm*



Le Manteau, 2018. Feutre, latex teinté et porte-manteau, 150 x 50 x 15 cm

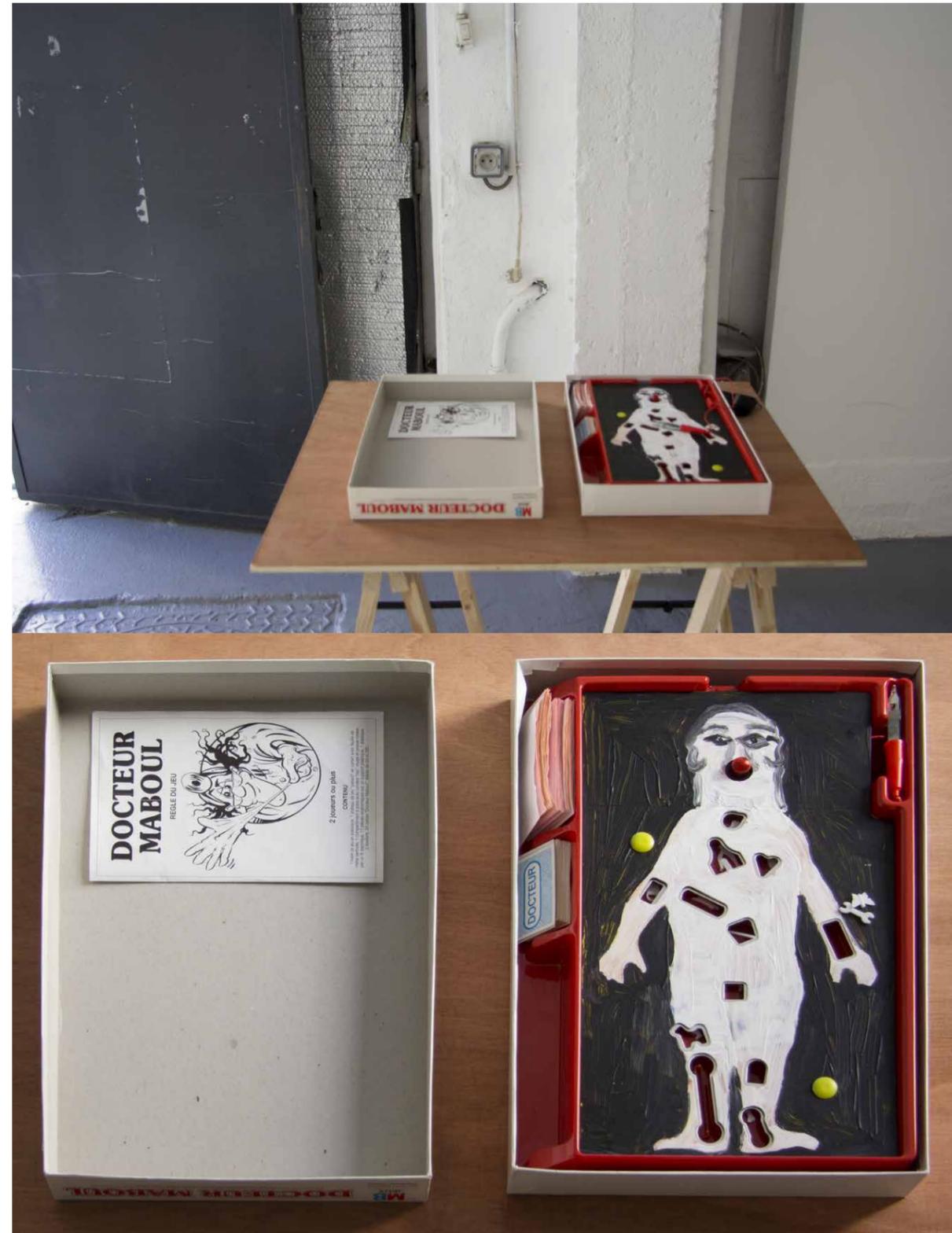


33. Mon atelier, 1932. Crayon, 31,9 x 46,9 cm. Bâle, Oeffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

Alberto Giacometti, Atelier, 1932. Crayon, 31,2 x 42,1 cm, Bâle, Oeffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett  
Alberto Giacometti, Mon atelier, 1932. Crayon, 31,9 x 46,9 cm, Bâle, Oeffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett

Un déplacement-allègement comparable affecte dans l'exposition l'imaginaire artistique de la machine. On peut rattacher certaines constructions graciles d'Anaïs Ang à la tradition vingtiémiste du mobile, et les roues ramènent automatiquement la biomécanique des avant-gardes, avec ses résonances psychosexuelles et foraines. Il est intéressant de voir une artiste femme dépouiller cet imaginaire de la morgue cruelle qui a pu le nourrir – pensons à Raymond Roussel et au Jarry du *Surmâle*. Elle revalorise bien sûr le pôle biomorphe sur le pôle mécanomorphe : elle est partie d'Eva Hesse. Le mou *postminimal* avait ouvert des portes : il avait réarticulé suggestion figurative et construction, en compliquant les rapports des parties et du tout. La chambre à air n'est pas pour Anaïs Ang ce que le tube métallique était pour Fernand Léger, par exemple. Celui-ci mettait un élément-forme stylisé au service d'une architectonique ; celle-là explore méthodiquement les propriétés plastiques et métaphoriques d'un objet-matière (sur une voie qui passe aussi quelque part entre Francis Ponge et Raymond Hains). Fernand Léger et Robert Delaunay avaient fait de la roue un symbole de la modernité, ils la voyaient comme un soleil technique<sup>1</sup> ; Anaïs Ang revient à la roue par une discrète métonymie, qu'elle re-métaphorise immédiatement au niveau de l'image du corps : si la chambre à air est la chair de la roue, les rayons en sont-ils le squelette<sup>2</sup> ? C'est ainsi qu'on peut d'abord comprendre *Ce qui est dur a le dessous*, et son titre (pris chez Brecht). L'exposition joue manifestement de l'opposition entre la peau (noire) et les os (blancs).

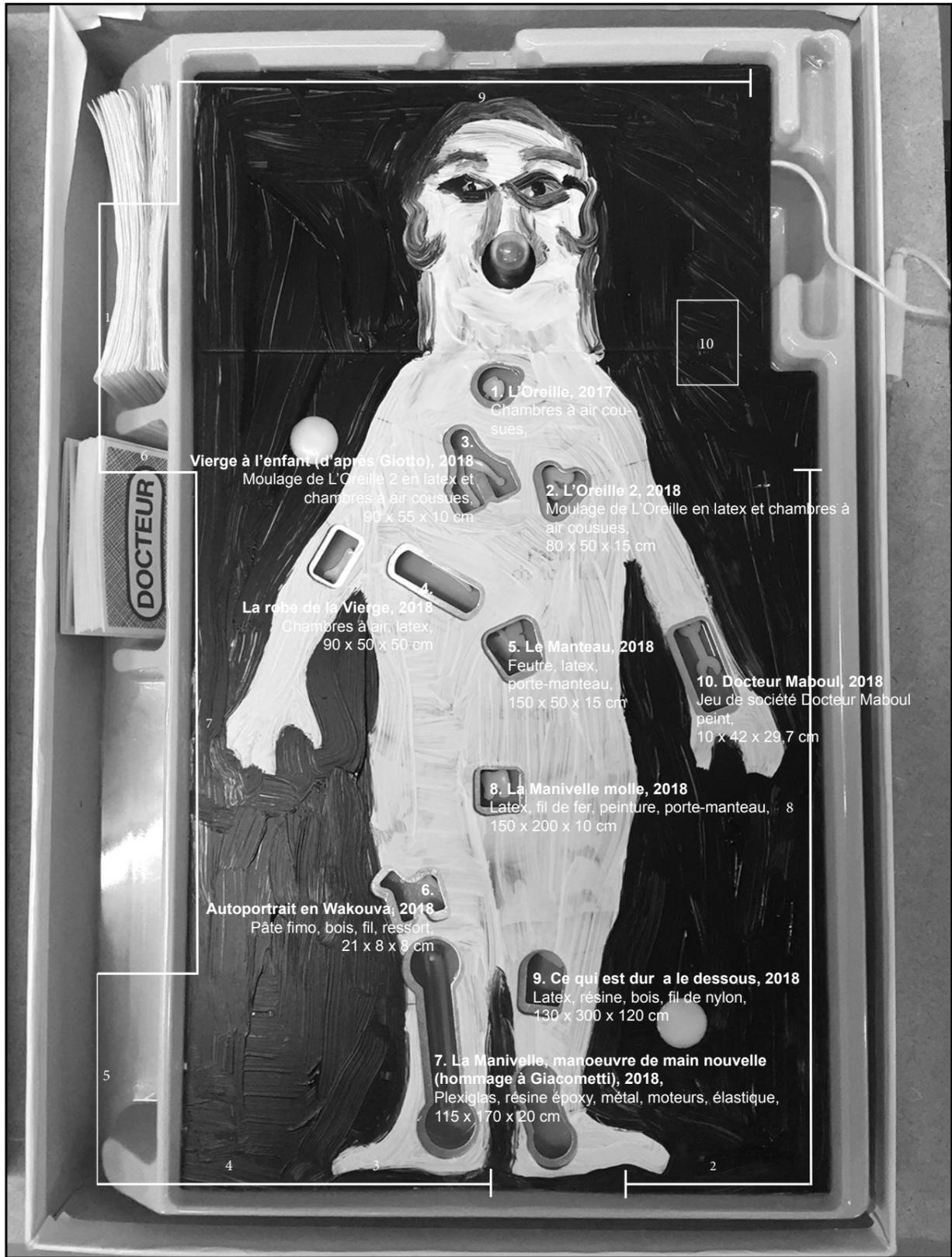
Côté regard, il faudrait faire ici l'histoire de l'analogie introspection/autopsie (endoscopie). La notion de schéma corporel vient sans doute bien tard dans cette histoire. Ang a placé sur une table un plateau du jeu de société *Docteur Maboul* (le patient est repeint en une sorte de fantôme-clown). La photographie du plateau de jeu sert de plan de salle (chamboulé) : les pièces sont des *pièces détachées*, les organes amovibles, flottants, d'un « corps ouvert à l'autopsie\* » (à l'*auto-psy*). On peut rappeler que *Docteur Maboul* eut assez de succès en France pour que le nom du jeu devienne une désignation courante du psychiatre/psychologue/psychanalyste – et, ce faisant, fixe la saine figure populaire, postcarnavalesque pourrait-on dire, du psychiatre-aussi-fou-que-ses-patients. L'artiste se fait donc le docteur Maboul d'elle-même, mais l'auto-analyse ne dissipe pas la pudeur, puisque le regardeur-interprète doit y aller « avec des pincettes\* ». *L'Autoportrait en wakouwa*, entre jouet et statuette, incarne ce besoin de distance, de tenue hiératique – le *noli me tangere* d'une complétude menacée. Car un wakouwa ne s'allonge pas (ni sur un divan, ni sur une table d'opération, ni ailleurs), il se désarticule et s'effondre. Et l'artiste n'a pas voulu que le visiteur puisse manipuler son effigie-jouet. Le socle cache le bouton-poussoir.



Docteur Maboul, 2018. Plateau du jeu de société Docteur Maboul peint, 10 x 42 x 29,7 cm

1 Sur le motif de la roue chez Léger et dans la poésie moderne, voir Bénédicte Duvernay, « De l'air dans la mécanique : Léger, Delaunay, Cendrars », dans Ariane Coulondre (dir.), *Fernand Léger. Le Beau est partout*, cat., Metz, Centre Pompidou-Metz, 2017, p. 80-89.

2 Pour les sourds : ch(ambre à)air.



- 1. **L'Oreille, 2017**  
Chambres à air cousues,
- 2. **L'Oreille 2, 2018**  
Moulage de L'Oreille en latex et chambres à air cousues.  
80 x 50 x 15 cm
- 3. **Vierge à l'enfant (d'après Giotto), 2018**  
Moulage de L'Oreille 2 en latex et chambres à air cousues.  
90 x 55 x 10 cm
- 4. **La robe de la Vierge, 2018**  
Chambres à air, latex.  
90 x 50 x 50 cm
- 5. **Le Manteau, 2018**  
Feutre, latex, porte-manteau.  
150 x 50 x 15 cm
- 6. **Autoportrait en Wakouva, 2018**  
Pâte fimo, bois, fil, ressort.  
21 x 8 x 8 cm
- 7. **La Manivelle, manoeuvre de main nouvelle (hommage à Giacometti), 2018,**  
Plexiglas, résine époxy, métal, moteurs, élastique.  
115 x 170 x 20 cm
- 8. **La Manivelle molle, 2018**  
Latex, fil de fer, peinture, porte-manteau, 8  
150 x 200 x 10 cm
- 9. **Ce qui est dur a le dessous, 2018**  
Latex, résine, bois, fil de nylon,  
130 x 300 x 120 cm
- 10. **Docteur Maboul, 2018**  
Jeu de société Docteur Maboul peint.  
10 x 42 x 29,7 cm

Plan de l'exposition. Impression sur feuille au format A3, noir et blanc



Autoportrait en wakouva, 2018. Pâte Fimo, bois, fil, ressort, 21 x 8 x 8 cm

Mais exposer, c'est s'exposer, et ce risque, cette menace du contact doivent être joués : le jouet-fétiche doit revenir dans le jeu, et c'est la fonction de la seule véritable machine de l'exposition – *La Manivelle, manœuvre de main nouvelle (hommage à Giacometti)* –, conçue pour actionner (c'est-à-dire faire tomber) une réplique en résine époxy de l'*Autoportrait en wakouwa*. Si le sous-titre veut faire référence à *La Main prise* de Giacometti, la situation du wakouwa est clairement celle de la Mariée dans *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (analogie confirmée, s'il était besoin, par *La Robe de la Vierge*). Et, tout comme la Mariée de Duchamp, le wakouwa aura conservé sa cristalline virginité, puisque la machine s'autodétruit le soir du vernissage, du fait d'un affolement de cette « main nouvelle » censée initier le mouvement. La main de Giacometti s'est dé-prise, par un sabotage libérateur, comme *Le Grand Verre* s'est démantibulé dans Tinguely. La grande machine est devenue performance-psychodrame, et l'artiste s'est amusée de la diversité des réactions suscitées par cette autodestruction semi-programmée : amis et famille volant au secours de la machine devenue folle, collègues artistes plus rigolards<sup>1</sup>.

Manivelle molle, manivelle folle : depuis Burroughs, la machine folle est une « machine molle\* » (*Soft Machine*). Les roues de *La Manivelle* ressemblent aux corps translucides et flasques des méduses (qui sont des invertébrés). Ce n'est pas tout à fait la seule indication maritime de l'exposition, tant *Ce qui est dur a le dessous* a un aspect de saynète sous-marine ou littorale. J'ai cru y voir une interprétation plastique des illustrations scientifiques destinées à expliquer le processus de fossilisation (chute de l'animal nageur et sédimentation)<sup>2</sup>. La chute imprime la spirale de Joyce et de Duchamp à la virgule de Broodthaers et d'Alighiero e Boetti. Rappelons que toute ponctuation est une *aération* – visuelle et/ou vocale – de la phrase.

1 Psychodrame ou scénario pervers, bien sûr, si l'on garde en tête, au sein de l'économie figurative de l'exposition, la fonction défloratrice de la machine. Or la perversion – au sens freudien – a pour but de conserver l'idéal, selon une structure paradoxale (de déni, *Verleugnung*) qui peut caractériser des formations historiques collectives. La coprésence, dans l'exposition, des roues (dé)voilées et de la statuette hiératique renvoie à un imaginaire contemporain des débuts de la science moderne, celle en passe de lever les « secrets de la nature ». Robert Lenoble écrit, à propos de la révolution mécaniste initiée par Galilée : « L'heure vient où, en quelques années, la Nature va déchoir de son rang de déesse universelle pour devenir, disgrâce encore jamais connue, une machine. » (cité par Pierre Hadot, *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2004, p. 170) ; mais Hadot remarque : « Paradoxalement, c'est au début du XVII<sup>e</sup> siècle [...], au moment où la nature perd sa valeur de sujet agissant et cesse d'être imaginée comme une déesse, qu'elle apparaît sous les traits d'une Isis se dévoilant, sur les frontispices d'un très grand nombre de manuels scientifiques. » – l'auteur vient de citer Béralde, dans *Le Malade imaginaire* : « Les ressorts de notre machine sont des mystères, jusques ici, où les hommes ne voient goutte ; [...] la nature nous a mis au-devant des yeux des voiles trop épais pour y connaître quelque chose. » (*ibid.*, p. 177). Alors Thomas Dunoyer de Segonzac, dans un texte distribué le jour du vernissage, a raison de mettre en garde le regardeur contre l'« égyptianisme » de l'interprétation (égyptianisme = byzantinisme + mythe d'Osiris), mais ce faisant il se range lui aussi parmi les défenseurs « intégristes » de la Machine-Isis.

1 Anaïs Ang a intitulé *D lit de l'O* une pièce de 2017 (exposée lors de « Marelle », une exposition au 116-Centre d'Art Contemporain de Montreuil, commissariat de Jean-François Chevrier et d'Élia Pijollet). Elle y jouait des amusantes propriétés graphiques de la chambre à air, qui, suspendue, fonctionne tout à fait comme une encre plastique, tridimensionnelle, qui apparente signes typographiques et organes ou viscères. L'encre ainsi déployée ou projetée évoque le jet de la seiche, mais toute la vie, au sens biologique, n'est-elle pas une sorte de *délit de l'eau* ? C'est-à-dire une faute ?

Le « portrait de l'artiste en psychanalyste-ingénieure\* » prend forme dans ces trous d'air. Il se forme en se déformant, comme le réseau des objets-métaphores dans le champ d'illusion qu'ils constituent eux-mêmes – comme les objets transitionnels, dont Winnicott dit qu'ils sont à la fois découverts et inventés, dans l'espace potentiel du jeu. Winnicott nous a expliqué pourquoi les doudous sont mous ; une artiste comme Anaïs Ang nous aidera sans doute à modéliser les nouveaux modes d'existence de l'*appareil psychique* – qui n'est pas enfoui dans les profondeurs de la tête. À W, elle a redéployé ce concept-métaphore, sans doute l'un des plus importants de la modernité. Elle l'a fait sans le dire – et j'ai trouvé cela très juste.

NB. J'ai été amené à citer des maximes d'écrivains, c'est bon signe. Je relève aussi une coïncidence : *L'Idée fixe* de Valéry, *La Main prise* de Giacometti et le wakouwa de Walther Kourt Walss datent tous les trois de 1932. Je n'en déduis rien.



Ce qui est dur a le dessous, 2018. Latex, résine époxy, objet trouvé en bois, peinture, 300 x 400 x 200 cm



**Anaïs Ang** (née en 1989) vit et travaille à Fontenay-sous-Bois.

Diplômée des Arts décoratifs de Strasbourg en 2012 puis de l'École des beaux arts de Paris (ENSBA) en 2015, elle participe à sa première exposition *Marelle*, une exposition en trois accrochages au 116-Centre d'Art Contemporain à l'invitation de Jean-François Chevrier et d'Élia Pijollet à Montreuil. Elle est coauteure avec le peintre Thomas Dunoyer de Segonzac de l'édition d'artiste Empereur Nérone.

Elle est également musicienne, violoniste dans l'Ensemble Électron dirigé par Olivier Benoît et membre des groupes BORDIGAGA et MOUVELLE.

Elle a travaillé à l'Opéra de Paris comme assistante à la mise en scène auprès de Robert Wilson et réalise ponctuellement des décors, notamment pour Raymond Sarti ou Katia Wyzkop, au théâtre et au cinéma.

**Adrien Malcor** (né en 1981) est auteur et artiste. Diplômé de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, il s'est orienté vers une pratique de l'écriture et de la recherche au croisement de l'histoire de l'art, de la littérature et de la philosophie. Membre du collectif RADO (créé en 2009 avec Fanny Béguery, Madeleine Bernardin, Florian Fouché, Anaïs Masson, Maxence Rifflet, Claire Tenu et Antoine Yoseph), coauteur avec l'artiste Fanny Béguery de l'ouvrage *Enfantillages outillés. Un atelier sur la machine* paru en 2016 aux éditions L'Arachnéen, il participe aujourd'hui à une expérimentation et une réflexion collectives sur les formes actuelles de l'art enfantin. Il a également mené des recherches sur les œuvres de James Joyce et de Charles-Louis Philippe.



« Performance-psychodrame » (voir texte d'Adrien Malcor) autour de *La Manivelle*, manœuvre de main nouvelle (hommage à Giacometti). Prise de vue Fanny Châlot