

MARION MEYER  
CONTEMPORAIN

MICHEL AUBRY

30th São Paulo Bienal // *The imminence of Poetics*

07.09 - 09.12.2012

Ciccillo Matarazzo Pavilion, Parque Ibirapuera, São Paulo, Brazil

Chief Curator : Luis Pérez-Oramas

Associate curators : André Severo and Tobi Maier

Assistant curator : Isabela Villanueva



## BIOGRAPHY / EN

Since his first works, Michel Aubry created a code, a grammar that explores and pushes away the limits of mathematics, music and sculpture.

“Generic objects are simply potential scores. Objects so cleverly designed, so thoroughly imagined in the transformations of the world that make them milestones of their period, that they inevitably carry a score with them. There is surely something having to do with numbers which means that these objects work well<sup>1</sup>.”

Soviet bulletproof vests, suits, shields, lances are thus transformed and "put in music". These objects are spiked with tuned Sardinian cane tubes and provided with reeds respecting the technique of manufacturing of “launeddas”<sup>2</sup>. The length of these canes precisely determines the height of every musical note, so creating standard measurements. All the sounds thus assembled, create a score.

The game of proportion, displayed when the metric values are connected to heights of the sounds, is then applied to the construction of the object. Objects (re) built in this way, can no longer be used for their original purpose, so creating a gap between reality and sense. By losing their functionality they win in representation, in genealogy.

Applying this method, Michel Aubry creates other objects and installations, for example Gerrit Rietveld’s furniture of the 20s *put in music*, Alexandre Rodtchenko's *Workers’ Club put in music*, 1925-2005 and Tatlin’s *Monument of the Third International put in music*, 1920-2003. He redraws a world in a musical form and adapts it to his way of observing things and rereading History and, for certain pieces, Art history.

---

<sup>1</sup> Quotation taken from Hugo Lacroix’s article, “Michel Aubry - Bienvenue aux clubs ouvriers”, *Art Press*, no. 298.

<sup>2</sup> Sardinian ancient polyphonic reed instrument. An instrument is made up of three cane tubes; two five-holed chanters that convey the melody and one that acts as a drone. The fabrication and learning techniques for these instruments are only transmitted orally as traditional Sardinian music is not written down.

## BIOGRAPHIE / FR

Depuis ses premiers travaux, Michel Aubry s'est créé un code, une grammaire qui explore et repousse les limites des mathématiques, de la musique et de la sculpture.

*« Les objets génériques sont des partitions potentielles, tout simplement. Des objets tellement bien pensés, si bien imaginés dans les transformations du monde qui en font des objets marquants de leur époque, qu'ils sont forcément détenteurs d'une partition. Il y a quelque chose qui doit être de l'ordre du nombre et fait que ces objets fonctionnent bien. »<sup>3</sup>*

Gilets pare-balles soviétiques, costumes, boucliers, lances... sont ainsi transformés et « mis en musique ». Ces objets sont hérissés de roseaux de Sardaigne percés, accordés et anchés en respectant la technique de fabrication des launeddas<sup>4</sup>. La hauteur de chaque note de musique est déterminée précisément par la longueur de ces cannes de roseau, créant ainsi des mesures étalon. L'ensemble des sons ainsi assemblés crée une partition.

Le jeu de proportion tributaire de la hauteur des sons s'applique à la construction des objets. Le jeu de proportion qui est mis en œuvre lorsque les valeurs métriques sont liées à des hauteurs de son et ensuite appliqué à la construction d'objet. Les objets ainsi (re)construits deviennent inutilisables dans leur fonction première, créant ainsi un décalage de réalité et de sens. En perdant leur fonctionnalité ils gagnent en représentation, en généalogie.

Appliquant cette méthode Michel Aubry construit d'autres objets et fait des installations, pour exemple la *Mise en musique* des meubles des années 20 de Gerrit Rietveld ou le « Club ouvrier d'Alexandre Rodtchenko mis en musique. 1925 – 2003 » ou « a Mise en Musique du monument à la III<sup>ème</sup> Internationale de Tatline. 1920 – 2003 ». Il redessine un monde en forme musicale et l'adapte à sa manière d'observer les choses et de relire l'Histoire et, pour certaines pièces, l'Histoire de l'Art. Il lance ainsi un appel aux pacifistes ou à ceux qui désireraient le devenir ...

---

<sup>3</sup> citation tirée de l'article, *Michel Aubry – Bienvenue aux clubs ouvriers*, Art Press N° 298, Hugo Lacroix

<sup>4</sup> Instruments à vent sardes dont l'origine est très ancienne. Ils sont constitués de trois tubes de roseaux : deux courtes cannes percées chacune de cinq trous sont mélodiques, la troisième fait fonction de bourdon. Les techniques de fabrication et d'apprentissage de ces instruments sont transmises uniquement par voie orale et la musique traditionnelle sarde est sans écriture.

## MICHEL AUBRY

Né en 1959 / Born in 1959

Vit et travaille à Paris / Lives and works in Paris

[www.michelaubry.fr](http://www.michelaubry.fr)

### EXPOSITIONS PERSONNELLES / ONE MAN SHOWS

- 2012 *The imminence of poetics*, Biennale de Sao Paulo, Brazil
- 2011 Michel Aubry, Marion Meyer Contemporain, Frankfurt  
*Tapis de guerre*, Nouvelles cartographies poétiques, Salle de la résidence des Jacobins, Limoges
- 2010 *Les animaux animés*, Musée des Beaux-arts, Nantes  
*La loge fantôme*, Marion Meyer Contemporain Paris
- 2009 Docks Art Fair, stand de la galerie Marion Meyer, Lyon  
*La Rose Pourpre du Caire*, Musée d'Art et d'Archéologie d'Aurillac  
*Le couloir des miroirs*, Frac Limousin, Limoges
- 2006 *Salle d'armes*, Galerie Marion Meyer, Paris\*
- 2005 *La nouvelle vie quotidienne*, FRAC Pays de la Loire, Carquefou
- 2004 *Lady Shanghai*, Miss China Lunch Box, Paris  
*Salon de lecture*, FRAC Pays de la Loire, Nantes  
*L'atelier de couture 2*, Miss China Lunch Box, Paris  
(Châteauroux), *mur des documents*, Centre de la Photographie, Genève
- 2003 *Le Club ouvrier mis en musique*, MAMCO, Genève  
HWK, FRAC Alsace, Sélestat  
*Le Club ouvrier mis en musique*, Espace Arts plastiques, Maison du peuple, Vénissieux
- 2002 *Le Club ouvrier mis en musique*, Galerie Decimus Magnus Art, FIAC, Paris. (avec John M. Armleder  
Georg Ettl and EricPoitevin)  
*Le Creux de l'Enfer*, Thiers  
*Le salon de musique*, MAMCO, Genève
- 2000 Ecole Régionale des Beaux-Arts, Nantes  
Centre d'art contemporain de Vassivière\*  
*Le Quartier*, Centre d'art contemporain, Quimper\*  
Decimus Magnus Art, Bordeaux  
FRAC Pays de la Loire, Nantes
- 1999 *L'atelier de couture*, Miss China Select, Paris  
*Symétrie de Guerre*, Galerie Mollat, Bordeaux  
La Galerie, Noisy-Le-Sec\*
- 1998 Espace Gustave Fayet, Sérignan
- 1997 *Inviter*, Casino Luxembourg, Luxembourg\*  
*Notations*, La Box, Ecole Nationale des Beaux-arts de Bourges\*
- 1995 La Chaufferie, Ecole des Arts Décoratifs, Strasbourg  
Galerie Jean-François Dumont, Bordeaux
- 1994 Galerie Jean-François Dumont, Paris
- 1993 Château de la Louvière, FRAC Auvergne, Montluçon  
Galerie Siyah/Beyaz, Ankara, Turquie\*
- 1992 *Le joueur*, Centre Culturel Français de Palerme et de Sicile, Italie\*
- 1991 *Documents musicologiques*, La Criée, Halle d'art contemporain, Rennes\*
- 1990 Villa Arson, Nice\*  
FRAC Poitou-Charentes, Angoulême\*  
Het Apollohuis, Eindhoven, Pays-Bas
- 1989 Galerie Jean-François Dumont, Bordeaux\*
- 1988 Galerie Georges Dezeuze, Ecole des Beaux-arts, Montpellier  
Galerie Ils Arrivent, Saint-Etienne. Galerie Jean-François Dumont, Bordeaux
- 1987 *Suoni della memoria*, Sant Antioco, Sardaigne, Italie
- 1985 *Le Département des Kornemuses* (avec Sarkis), Centre d'Art Contemporain, Châteauroux\*
- 1984 *Dix jours de silence d'une cornemuse*, vitrine 'sur les trottoirs', Strasbourg

MARION MEYER  
CONTEMPORAIN

## EXPOSITIONS COLLECTIVES / GROUP SHOWS

- 2012 *Pièce Unique*, Marion Meyer Contemporain, Paris  
*Ever Living Ornament*, Centre d'art de l'Onde, Vélizy-Villacoublay
- 2011 *Aubry - Lericolais - Monnier*, Marion Meyer Contemporain, Paris  
*L'art de l'apparence / L'apparence de l'art*, Fondamenta delle Zattere, Venise  
*Décor et Installations*, Galerie nationale de la tapisserie, Beauvais
- 2010 *Dialogues : son, vibration et musique*, Michel Aubry, Max Neuhaus, Esac, Pau  
*Complément d'objet*, oeuvres de la collection du Frac Bretagne. Musée d'art et d'histoire, Saint-Brieuc  
*Ecce Homo Ludens*, Casanova Forever, Musée Régional d'Art Contemporain LR, Sérignan
- 2009 *John M Armleder / Michel Aubry*, Le Parvis, Tarbes
- 2008 *Après l'Eden*, Le Lieu Unique, Nantes  
*Des constructeurs éclectiques*, Centre d'art contemporain, Sète
- 2007 *Art Paris 07*, Galerie Marion Meyer, Paris  
*On fait le mur...*, Espace d'Art Concret, Mouans-Sartoux
- 2006 *La force de l'art*, Grand Palais, Paris.  
*Tenture 2001*, Musée départemental de la tapisserie, Aubusson\*  
*Bang ! Bang ! Trafic d'armes de Saint-Etienne à Sète*, Musée d'art et d'Industrie, Saint-Etienne et MIAM, Sète
- 2005 *L'oeil du touriste. Que reste-t-il de nos amours ?*, Galerie Patricia Dorfmann, Paris\*  
*Speelhoven 05*, Aarschot, Belgique\*  
*Images de guerre*, Le Quai - Ecole supérieure d'art, Mulhouse.
- 2004 *Concept store*, Tri-postal, Lille
- 2003 *Hotelit*, Utrecht, Hollande  
*Actifs/réactifs*, Le Lieu Unique, Nantes\*  
*Incidence*, Art Moskva, Moscou
- 2002 *Qu'est-ce que l'art domestique*, Cité Internationale Universitaire, Pavillon de Norvège, Paris  
*Ommegang-Circumflexion*, Roeselare, Belgique\*  
*L'art vu à distance*, FRAC Limousin, Limoges  
« ...confiture demain et confiture hier - Mais jamais confiture aujourd'hui... », CRAC, Sète  
*Paroles de fringue*, Musée de Bourgoin-Jallieu  
*Cache-cache camouflage*, Musée de design et d'arts appliqués, Lausanne\*
- 2001 *Ondes : Architectures de son, images de lumière*, CAPC, Bordeaux  
Galerie Michel Rein, Paris  
*Salons de musique*, Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg  
*Intervalles*, chapelle de Monty, Charneux, Belgique  
« 24h/24 », Decimus Magnus Art, Bordeaux
- 2000 *Be seeing you*, Espace Jules Verne, Brétigny-sur-Orge\*  
*Une suite décorative : 3ème mouvement*, FRAC Limousin, Limoges  
*Négociations*, Centre Régional d'Art Contemporain, Sète  
*Partage d'exotismes*, 5e Biennale d'art contemporain, Lyon\*  
*L'art dans le vent*, Domaine de Chamarande.  
*Plié(e)s en quatre*, Espace Huit novembre, Paris  
*Les environnementales*, Jouy-en-Josas\*
- 1999 *Good Map !*, Ecole des Beaux-arts, Quimper\*  
Galerie Siyah/Beyaz, Ankara
- 1998 *Images, Objets, Scènes*, Kunstihoone, Tallinn, Estonie  
*Musiques en scène - Oeuvres sonores*, Musée d'Art Contemporain, Lyon  
*L'entrelacement et l'enveloppe*, Villa du Parc, Annemasse\*
- 1997 *Austerlitz@utrement*, Galerie Jean-François Dumont, Paris  
*L'empreinte*, Centre Georges Pompidou, Paris\*  
*Images, Objets, Scènes*, CNAC Le Magasin, Grenoble; Centre d'Art Contemporain, Vilnius, Lituanie\*
- 1996 *Morceaux choisis-I*, FRAC Bourgogne, Dijon  
*Variations, op.96*, Musée de Cognac, FRAC Poitou-Charentes ; Chapelle Jeanne d'Arc, Thouars
- 1995 *Musique/Arts Plastiques: Intersections*, Ecole Régionale des Beaux-arts, Clermont-Ferrand  
*Collections en mouvement. L'Effet cinéma*, Musée du Luxembourg, Paris\*  
*Les Maisons-Cerveaux*, La Ferme du Buisson/FRAC Champagne-Ardenne, Noisiel\*

MARION MEYER  
CONTEMPORAIN

- Murs du son, Villa Arson, Nice\*  
*Klangskulpturen - Augenmusik*, Ludwig Museum, Koblenz\*  
*Collection, fin XXe*, FRAC Poitou-Charentes, Le Confort Moderne, Poitiers ; Château Harcourt, Chauvigny\*
- 1994 Galerie Jean-François Dumont, Bordeaux  
 Galerie Jean-François Dumont, Paris  
*Traverses*, Galerie Ars Nova, Palerme ; Institut Français, Florence, Italie\*  
 Galerie Jean-François Dumont, Paris
- 1993 *7 artistes contemporains français*, Galerie Siyah/Beyaz, Sainte Irène, Istanbul, Turquie\*  
 «*Not wanting to say anything about John*», Ecole Regionale des Beaux-arts de Rouen  
*Entrevues*, Maison de la Radio, Bruxelles, Belgique\*
- 1992 *Villa(s) 3*, Villa Médicis, Académie de France à Rome et Domaine de la Garenne Lemot, Gétigné Clisson\*  
*Tattoo collection*, Galerie Air de Paris & Galerie Urbi et Orbi, Paris; Galerie Daniel Buchholz, Cologne, Allemagne
- 1991 *L'amour de l'art*, Biennale d'Art Contemporain, Lyon  
*Attitudes contre nature*, Centre d'Art Contemporain de Vassivière  
*Kunst-Europa*, la France en Württemberg, Städtische Galerie, Göppingen, Allemagne\*  
 Le Magasin, Exposition de l'École, Grenoble
- 1990 Galerie Jean-François Dumont, Bordeaux.  
 Parcours privés, Paris  
*Face à face*, Institut Français, Stuttgart\*  
 Les Ateliers des Arques, Les Arques\*  
*Transit*, Galerie Jean-François Dumont, Marseille
- 1989 *Les grâces de la nature*, Sixièmes Ateliers Internationaux, FRAC Pays de la Loire, Clisson\*  
*Pas à côté pas n'importe où/4*, Villa Arson, Nice  
 Ancien presbytère, La Charité sur Loire  
 CREDAC, Ivry sur Seine\*  
 A. Bourrinet, M. Aubry, M. Sternjakob, D. Schlier, Association Parallèle, Nevers  
*Travail en cours. Région est/4*, Ancienne Douane, Strasbourg\*
- 1988 Ateliers Wilhelmstrasse 16, Stuttgart  
*L'art et la nature*, Le Confort Moderne, Poitiers.  
 M. Sternjakob, A. Bourrinet, D. Schlier, M. Aubry, Musée des Beaux-Arts, Mulhouse\*  
 Aubry, Convert, Duprat, Mogarra, Château des Ducs d'Epéron, Cadillac\*  
*Nouvelles impressions de Strasbourg*, Palais du Rhin, Strasbourg\*
- 1987 A. Bourrinet, M. Sternjakob, D. Schlier, M. Aubry, Centre d'Art Contemporain, Châteauroux\*  
*Ateliers*, Centre de Création Contemporaine, Tours  
 14-16, rue des Petits-Hôtels, Paris\*
- 1986 *Dimensions singulières*, Château des Rohan, Saverne\*  
 Centre d'Art Apac, Nevers  
*Ateliers 86*, ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris\*
- 1985 *Neues aus Frankreich*, Städtische Galerie, Pirmasens, Allemagne  
 Exposition en plein air, Saint-Pierre-le-Moutier.  
 Exposition dans un atelier d'artistes, Strasbourg
- 1984 *Un aspect du Département Art*, Musée Historique, Strasbourg.\* Galerie Association Domino, Paris  
*Devantures/84*, Mode «in», Strasbourg  
*De 18h30 à 22h*, Grand Garage, Strasbourg
- 1983 *6 plasticiens de l'est de la France*, Centre municipal, Clermont-Ferrand  
*Entreposition*, entrepôts rue Baldner, Neudorf.

## FILMS / MOVIES

*Chronique des voyages de Rodtchenko et Stroheim*, 1h32, 2009-2010

MARION MEYER  
 CONTEMPORAIN

*Climats ouverts* (avec le groupe de recherche APNÉ de l'école des beaux-arts de Nantes, Louise Nicollon des Abbayes, Elise Martineau, Charlotte Le Cozannet, David Legrand) • 45', 2008-09  
*La visite des écoles d'art* (avec David Legrand et le groupe de recherche APNÉ de l'école des beaux-arts de Nantes), 4h15, 2007-09  
*Dialogue fictif : Albrecht Dürer & Le Corbusier*, Michel Aubry/La galerie du cartable, 33', 2005  
*Rodtchenko à Paris*, 59', 2003-2005  
*Collaboration à Dialogue fictif : Albrecht Dürer & Joseph Beuys*, La galerie du cartable, 12', 2004  
*Lady Shanghai*, 2004  
*Répliquère de Le Corbeau* (avec David Legrand et Marc Guerini), 2003  
*Répliquère de Lumière d'été* (avec David Legrand et Marc Guerini), 2003  
Collection de génériques, 46'50», 1972-2001  
*Répliquère de La Grande Illusion* (avec David Legrand et Marc Guerini), 20', 2001-02  
*Les tapis animés*, film d'animation, 27' en boucle, 2000  
*Répliquère de Les disparus de St Agil* (avec David Legrand et Marc Guerini), 4'45», 2000  
*Is Launeddas*, 45 min., 2000  
*Situation des instruments*, S8, 20', 1981-82

## **COLLECTIONS PUBLIQUES / PUBLIC COLLECTIONS**

Musée d'art contemporain de Lyon  
Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg  
Fonds National d'art Contemporain  
Les Abattoirs, Toulouse  
Frac Alsace  
Frac Auvergne  
Frac Bourgogne  
Frac Bretagne  
Frac Centre  
Frac Limousin  
Frac des Pays de la Loire  
Frac Poitou-Charentes  
FDAC Ile de France  
Collections privées

## **COMMANDES /ORDERS**

Commande dans le cadre d'un 1% artistique : Mise en musique de l'Ecole d'architecture de Paris-Belleville, 2005  
Commande du Mobilier National pour la réalisation d'un carton de tapisserie. H.W.K, 2004  
HWK, réalisation d'un jardin (avec Sébastien Argant) au Frac Alsace, Sélestat, 2002-2003  
Conception du bureau d'accueil du centre d'art Espace Jules Verne, Brétigny sur Orge, 2002  
Commande publique de l'Etat pour la réalisation d'un carton de tapisserie d'Aubusson, La relativité générale. La Gravitation, 2000  
Commande publique de l'Etat pour la réalisation d'une site Internet, Invitation au casino, 1999  
Commande publique de l'Etat pour la réalisation d'une sérigraphie, Schablonensuite I, 1996

## **COMMISSARIAT/ CURATOR**

2002 Figures et mythologies du camouflage, La Box, Bourges ; Erban, Nantes  
2000 Tapis de guerre afghans, Historial de la Grande Guerre, Péronne

## **BIBLIOGRAPHIE / BIBLIOGRAPHY**

*Les dispositifs romanesques de Michel Aubry* par Hugo Lacroix aux éditions Nicolas Chaudun et Marion Meyer Contemporain, 2010  
*Rodtchenko à Paris*, cassette audio, musique Rainier Lericolais, enregistrée chez Marion Meyer Contemporain Paris lors de la projection du film le 30 avril 2010  
*L'Aubette ou la couleur dans l'architecture*, (nouvelle édition) éd. Musées de la Ville de Strasbourg/Ass. Theo van Doesburg avec



le texte «Michel Aubry : l'usage ou l'invention de la reconstruction» de Véronique Giroud. Contribution «La visite des écoles d'art» dans le catalogue *Contagions*, Haute Ecole d'art et de design de Genève, avril 2008  
*Le Département des Kornemuses* (avec Sarkis), texte de Adrian Harding, éd. Centre d'Art Contemporain de Châteauroux, 1985  
*Michel Aubry*, texte d'Eric Troncy, éd. Galerie Jean-François Dumont Bordeaux, 1989  
*Michel Aubry*, catalogue, texte de Françoise Ducros, édition d'un cd audio ; 18 sonates pour bakélite et canne de Sardaigne, éd. Frac Poitou-Charentes, Angoulême; La Criée, Rennes ; Villa Arson, Nice, 1990  
*Le joueur*, textes de Anne F. Garréta, «Lost in translation» et de Remo Guidieri, «Vite senza fine», éd. Centre Culturel Français de Palerme et de Sicile, 1992.  
*Symétrie de guerre*, avec Remo Guidieri, éd. Saint-Opportune, Bruxelles et Galerie Jean-François Dumont, Bordeaux, 1997  
*Parcours 1, Parcours 2*, cd audio, avec François Giraudon, éd. l'Institut de Musique Electroacoustique de Bourges et La Box, Bourges 1998  
*Michel Aubry, journal d'information*, La Galerie, Noisy-Le-Sec, 1999  
*Michel Aubry*, catalogue; texte d'Yves Aupetitallot, éd. le Quartier, Quimper/Centre d'art contemporain de Vassivière, 2001  
*Club ouvrier*, texte d'Inigo de Satrustegui , « Il n'y a plus de programme» et notices de Michel Aubry, éd. Bookstorming.com/Decimus Magnus Art, Bordeaux, 2002  
*H.W.K.*, dépliant/plan-partition du jardin au Frac Alsace, Sélestat, 2004  
*Salle d'armes*, texte d'Alexandre Mare et notices de Michel Aubry, éd. Galerie Marion Meyer, 2006

## CONTRIBUTIONS / CONTRIBUTORS

«Launeddas : la gestion de l'héritage», in *Modal* n°4, pp. 26-33, Robecq, septembre, 1986  
«Sonus de kanna», in *Le roseau et la musique*, pp. 26-35, éd. Arcam/Edisud, Aix en Provence, 1988  
«Salon de musique et salle de billard, acte II», in *Villa Médici, Journal de voyage - Vies parallèles* n°13-14, éd. Carte Secrete Rome, 1993  
Édition d'un compact-disque en toile bakélisée, *Murs du son*, Villa Arson, Nice, 1995  
«Le tapis comme champ de bataille», in *Interlope La Curieuse* n°13, pp. 112-119, Erban, Nantes, décembre 1995  
«Le tapis politique», in *Documents sur l'art* n°8, pp. 119-123, Paris, printemps 1996  
«Schablonensuite 2», in *Interlope La Curieuse* n°14-15, pp. 109-111, Erban, Nantes, décembre 1996-janvier 1997  
«Schablonensuite 4», in catalogue *Inviter*, Casino Luxembourg, 6 pages, 1998.  
«Radiographie et photographie», in *Le travail de l'art* n°2, Insert et pp. 46-47, Paris, 1998  
«Le premier mai», in *Opérette d'artistes, Fractal Musik* n°2, cd audio, production Station Mir, Hérouville St-Clair, 1998  
«La valeur de la parole», in *Doc(k)s*, série 3, n°12/18/19/20, pp. 388-401, Ajaccio, 1998  
«Partition Cantagrel» in *Good map! Ecole des Beaux-Arts de Quimper*, 1999  
«Robe de Shanghai», in *Doce notas, Revista de Informacion Musical* n°23, couverture, Madrid, octobre-novembre 2000. n°6, pp 154-165, éd. Confluences, Bordeaux, 2000  
«Carte blanche à Michel Aubry», in *Cahiers art et sciences*  
«Schablonensuite 3», in *01 No5 Kunst und Mode*, Berlin, 2000  
*Catalogue Be seeing you\**, pp 74-81, éd. Espace Jules Verne, Brétigny-sur-Orge, 2002  
«146 objets trouvés en Alsace sur les champs de bataille de la Première Guerre mondiale» *Catalogue Actifs/réactifs 2*, Le Lieu Unique, Nantes, Ed. Filigranes, 2003  
«Trois patrons mis en musique», in *Les traversées audiovisuelles de la galerie du cartable*, Galerie Edouard Manet, Gennevilliers, 2004  
«Military Counterfeit Camouflage», in *DPM Disruptive Pattern Material*, pp 192-195, Ed DPM Ltd, Londres 2004  
«La mise en musique du Cabanon de Le Corbusier», *Speelhoven '05*, Aarschot, 2005  
«Cinq cartes postales répliquées», *L'oeil du touriste*, 2005  
«La visite des écoles d'art», *Contagions*, Haute école d'art et de design, Genève, avril 2008

MARION MEYER  
CONTEMPORAIN



MARION MEYER  
CONTEMPORAIN

Le Grand Jeu / The Great Game, 2012



Michel Aubry  
Le Grand Jeu, 2000-2010  
Costumes, tapis, tapisseries  
largeur 25 m, hauteur variable  
pièce unique  
© Adagp, Paris 2011  
Michel Aubry - Marion Meyer Contemporain  
N° Inv. MAU1110001

## La loge des Fratellini, 2001-2010



Michel Aubry

La loge des Fratellini, 2001-2010

une table de maquillage, une table, les lettres composant le nom Stroheim, six coiffures, un piolet et une corde, un sabre, un obus, quinze costumes

Dimension variables

pièce unique

© photo M. Damage

Courtesy Michel Aubry - Marion Meyer Contemporain

N° Inv. MAU1010009

## "Mise en musique de la tenue de travail de Moholy-Nagy", 1925 - 2003

---



Michel Aubry  
"Mise en musique de la tenue de travail de Moholy-Nagy", 1925 - 2003  
Costume d'enseignement au Bauhaus, châssis en fer, 21 barres en inox poli  
pièce unique  
© photo M. Aubry  
Courtesy Michel Aubry - Marion Meyer Contemporain  
N° Inv. MAU1010001

## Broc et vasque de la Grande Illusion, 2010

---



Michel Aubry  
Broc et vasque de la Grande Illusion, 2010  
Cire colorée, 5 cannes de Sardaigne  
pièce unique  
© photo M. Damage  
Courtesy Michel Aubry - Marion Meyer Contemporain  
N° Inv. MAU1010021

## L'étagère des Fratellini, 2010

---



Michel Aubry  
L'étagère des Fratellini, 2010  
Bois et contreplaqué, 33 cannes de Sardaigne  
35 x 280 x 300 cm  
pièce unique  
© photo M. Damage  
Courtesy Michel Aubry - Marion Meyer Contemporain  
N° Inv. MAU1010024

## La chaise d'Albert, 2011

---



Michel Aubry  
La chaise d'Albert, 2011  
chaise, 5 cannes, 5 anches  
pièce unique  
© photo Marion Meyer Contemporain  
Courtesy Michel Aubry - Marion Meyer Contemporain  
N° Inv. MAU1104003

## La malle des Fratellini, 2010

---



Michel Aubry  
La malle des Fratellini, 2010  
Malle métallique, 20 cannes de Sardaigne  
35 x 90 x 50 cm  
pièce unique  
© photo M. Damage  
Courtesy Michel Aubry - Marion Meyer Contemporain  
N° Inv. MAU1010023

## La marionnette Erich, 2008

---



Michel Aubry  
La marionnette Erich, 2008  
marionnette, chaise  
115 cm de hauteur  
pièce unique  
Photo M. Damage  
Frac Basse Normandie  
N° Inv. MAU1010011



## Le manteau d'Albrecht Durer , 2005

---



Michel Aubry  
Le manteau d'Albrecht Durer , 2005  
sculpture murale, laine, fourrure, coton, doublure en application de satin et perruque  
pièce unique  
© photo M. Aubry  
Fond National d'Art Contemporain  
N° Inv. MAU1010003

## Le Manteau d'Ernst Junger, 2011

---



Michel Aubry  
Le Manteau d'Ernst Junger, 2011  
Drap de laine, fourrure et broderie  
pièce unique  
© Michel Aubry - Marion Meyer Contemporain  
Courtesy Michel Aubry - Marion Meyer Contemporain  
N° Inv. MAU1105002

## Le tapis d'Albrecht Dürer, 2010

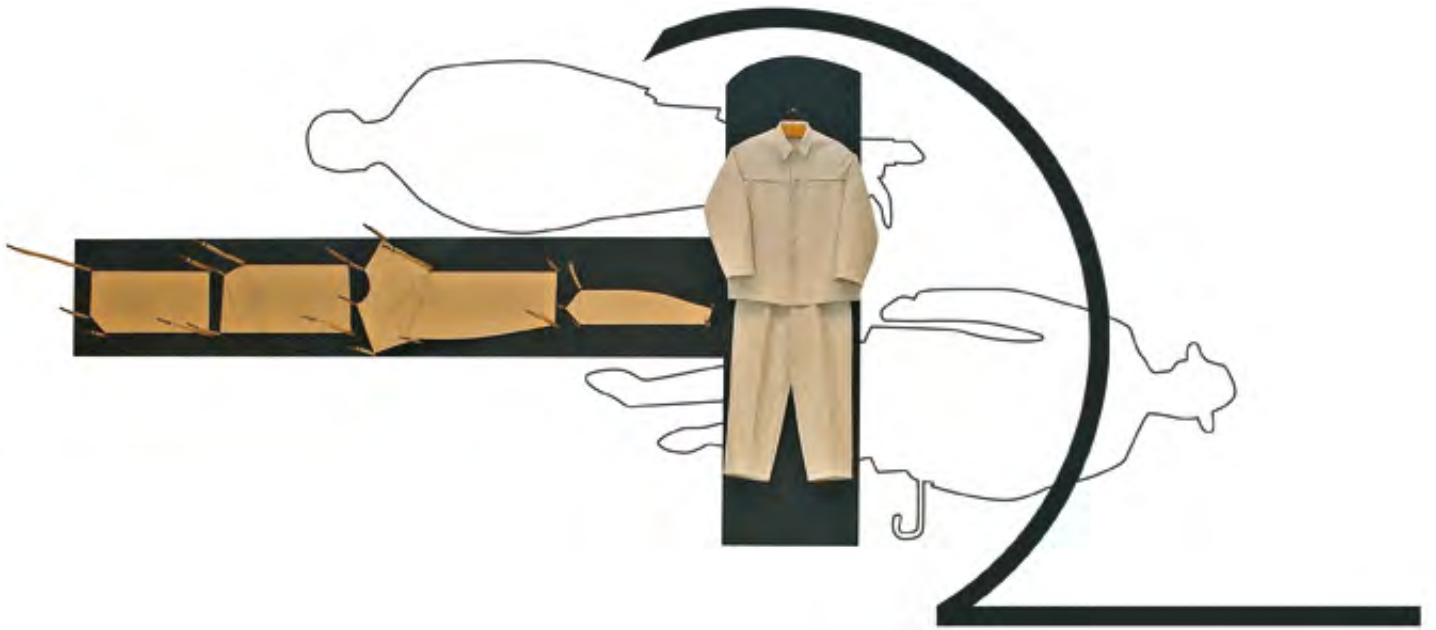
---



Michel Aubry  
Le tapis d'Albrecht Dürer, 2010  
Tapis de guerre afghan, circa 1990, 23 cannes de Sardaigne  
pièce unique  
© photo Marion Meyer Contemporain  
Courtesy Michel Aubry - Marion Meyer Contemporain  
N° Inv. MAU1010022

## Mise en musique de l'habit de ville de type nouveau de Tatline, 1923-2005

---



Michel Aubry  
Mise en musique de l'habit de ville de type nouveau de Tatline, 1923-2005  
Habit en chevron de lin, patrons, cannes de Sardaigne, 22 anches. Peinture murale  
pièce unique  
© photo M. Aubry  
Courtesy Michel Aubry - Marion Meyer Contemporain  
N° Inv. MAU1010013

## Mise en musique de la chaise de François, 2010

---



Michel Aubry  
Mise en musique de la chaise de François, 2010  
Chaise en bois, 10 cannes de Sardaigne, 10 anches  
pièce unique  
© photo M. Damage  
Courtesy Michel Aubry - Marion Meyer Contemporain  
N° Inv. MAU1010019

## Mise en musique de la chaise de Paul, 2009

---



Michel Aubry  
Mise en musique de la chaise de Paul, 2009  
Chaise en bois, tubes en matériaux composites et cinq anches  
pièce unique  
© photo M. Damage  
Courtesy Michel Aubry - Marion Meyer Contemporain  
N° Inv. MAU1010020

## Mise en musique de la combinaison d'artiste d'Alexandre Rodtchenko, 1923-2000



Michel Aubry  
Mise en musique de la combinaison d'artiste d'Alexandre Rodtchenko, 1923-2003  
Costume productiviste, patrons en carton  
pièce unique  
© photo M. Damage  
Courtesy Michel Aubry - Marion Meyer Contemporain  
N° Inv. MAU1101012

## Mise en musique de la combinaison de sous-marinier, 1942-2003

---



Michel Aubry  
Mise en musique de la combinaison de sous-marinier, 1942-2003  
Combinaison de mécanicien en cuir, châssis en fer, 37 barres en acier  
pièce unique  
© photo M. Aubry  
Courtesy Michel Aubry - Marion Meyer Contemporain  
N° Inv. MAU1101011



## Gilets pare-balles Turkménistan , 1994

---



Michel Aubry  
Gilets pare-balles Turkménistan , 1994  
Soie turkmène, blindage, 5 anches  
devant: 65 x 59 cm, dos: 70 x 74 cm  
pièce unique  
© photo M. Aubry  
Courtesy Michel Aubry - Marion Meyer Contemporain  
N° Inv. MAU1010012

## Ensemble Le Corbusier, 2005

---



Michel Aubry

Ensemble Le Corbusier, 2005

Un magnétophone avec deux bandes magnétiques (voix de Le Corbusier), un chapeau, une paire de lunettes, un noeud papillon, un plateau en bakélite, deux tasses avec soucoupes, deux couteaux en bakélites,

Dimension variable

pièce unique

© photo M. Damage

Courtesy Michel Aubry - Marion Meyer Contemporain

N° Inv. MAU1010010

ENTRETIEN AVEC  
CLAIRE MARGAT **Michel Aubry**

## **La répliquêre ou l'art du collé-monté**

DANS L'UNIVERS DE MICHEL AUBRY, DES PERSONNAGES COMME ERIC VON STROHEIM  
OU ALEXANDRE RODTCHENKO VONT VISITER DES ÉCOLES D'ART OU DES EXPOSITIONS.  
ET AVEC CE QU'IL NOMME DES "RÉPLIQÛRES", MICHEL AUBRY REPREND DES IMAGES  
D'UN FILM QU'IL INSÈRE DANS UN DISPOSITIF ARTISTIQUE ÉTRANGE.  
LE TERME "RÉPLIQÛRE", QU'IL A IMAGINÉ AVEC SON PARTENAIRE  
DE JEU DAVID LEGRAND, VIENT DE RÉPLIQUE ET DU PRÉFIXE ALLEMAND "UR"  
QUI SIGNIFIE "PREMIER ÉTAT D'UNE CHOSE".  
LE MOT RÉPLIQUE A DEUX SENS : UNE RÉPLIQUE EST UNE COPIE,  
DOUBLE OU DOUBLURE, ET C'EST AUSSI UNE RÉPARTIE DANS UN DIALOGUE.

**Quel rapport entretenez-vous  
avec les images  
filmiques ?**

J'avais d'abord constitué une collection des génériques de feuilletons télévisuels en enregistrant seulement la musique, et ensuite, avec l'apparition du magnéto, j'ai enregistré aussi l'image.

Et vous présentez cette collection de génériques en les montant avec, en bande-son, les actualités de TF1...  
C'est une drôle d'idée !

C'est un film de collage qui réu-

nit des génériques de feuilletons enregistrés au fil des années et mis bout à bout sur une cassette. J'ai voulu ordonner ce matériel pour m'y retrouver. Le problème qui se pose est identique à celui d'un classement d'une bibliothèque : dans ce cas, l'ordre alphabétique ne veut rien dire car les titres des feuilletons américains ont été changés. Alors j'ai fait ce qu'on appelle de l'illustration sonore sur les images de ma bande, les laissant telles quelles, non coupées.

**Qu'apporte aux images ce collage  
d'une bande son,  
d'une illustration sonore ?**

Rien de particulier. Les génériques sont conçus pour présenter le mieux possible la série, rappeler au téléspectateur qu'il va retrouver ses héros favoris.

La question est alors pour moi de renverser l'illustration sonore par rapport à l'image. Ce type de collage est un retournement.

Le résultat de ce collage de la bande-son des informations télévisées sur les génériques produit un effet de dérision comme si on se moquait d'un spectateur qui avalerait tout passivement...



Michel Aubry – Répliquère de La Grande Illusion –



Michel Aubry – Répliquère de La Grande Illusion –



Michel Aubry – Répliquère de La Grande Illusion –



Michel Aubry – Répliquère de Les disparus de St. Agil –



Michel Aubry – Répliquère de Les disparus de St. Agil –



Michel Aubry – Répliquère de Les disparus de St. Agil –

Oui, cela crée un effet de surprise qui provoque le rire.

Les situationnistes avaient aussi détourné des images filmiques en leur ajoutant une autre bande son : je pense, en particulier, au film *La dialectique peut-elle casser des briques* ? Ce procédé subvertissant les images leur faisait tenir un autre discours. Est-ce votre objectif ?

Je ne veux pas faire de démonstration à la Chris Marker pour montrer comment, si on change le ton d'un commentaire, on peut renverser le film ou la situation. On est devant quelque chose d'assez brutal, qui vient chronologiquement après cette époque. On se trouve maintenant dans une période de montage et de collage. La musique part de *samples*, des échantillons pris un peu partout, c'est une matière sonore plus ou moins large, plus ou moins épaisse d'éléments mis bout à bout.

Alors que signifie pour vous ce recours aux images ? Est-ce un art du montage ?

Moi, quand je parle de collage il s'agit vraiment du collage d'objets filmiques ou télévisuels... qui donnent un sens particulier à ces images sans chercher à produire un effet ni même à en changer le sens.

Venons en à ce que vous appelez *Répliquères*. De quoi s'agit-il ?

Les *Répliquères* sont un système d'échantillonnage d'images de film, mais c'est d'abord une aventure collective que j'ai menée avec David Legrand.

Il ne s'agit pas de reprendre les images d'un film comme *La Grande Illusion* de Renoir, ou *Les Disparus de Saint Agil*, de Christian-Jacque, mais vraiment de retravailler le corps des images.

Qu'est-ce qui vous a donné cette envie ?

Ce qui a déclenché chez moi l'envie de la *répliquère*, c'est l'idée de copier l'image : il s'agit de se mettre devant elle, de faire un travail de copiste, comme ces peintres qui dressent leur chevalet devant un tableau au Louvre ou dans d'autres musées. Il se placent devant une image, un tableau, et en font une copie.

S'introduit alors une perspective par rapport à l'image. Cela me fait penser à une scène de Tati, dans *Les Vacances de Monsieur Hulot*, où dans un restaurant le maître d'hôtel voit entrer les gens : suivant la taille des personnages, il coupe des tranches de rôti plus ou moins épaisses.

Comment fonctionne ce dispositif de la copie face à l'image cinématographique ?

Il y a le tableau et le copiste, on ne peut pas rentrer dans le tableau. Il y a le film de 1938, *Les Disparus de Saint Agil*, et nous, qui nous trouvons en avant du film, nous replongeant dedans pour le refabriquer.

Nous avons imaginé qu'une petite équipe de techniciens amoureux d'un film s'introduirait sur le plateau de tournage à la nuit tombée pour rejouer les scènes avec les costumes, dans les décors... Et nous avons tellement raconté cette histoire en montrant nos *Répliqûres* que les gens y ont vraiment cru et on s'est laissés prendre nous-mêmes à ce jeu. Un jour, après un tournage – qui avait quand même fini à 4 heures du matin ! – des étudiants on fait semblant de partir mais sont revenus après notre départ dans la salle où on avait joué *Le Corbeau* pour rejouer ce que l'on avait déjà joué... Il s'agit donc de partir de l'idée qu'une équipe de tournage aurait envie de refaire le film à l'identique, qu'elle se coulerait dans les costumes et les décors pour se fondre dans l'atmosphère, et grâce au noir et blanc, on aurait changé d'époque...

**Vous avez repris des scènes de films français qui comme *Le Corbeau* de Clouzot ou *La Grande Illusion* de Renoir datent d'une époque déjà éloignée.**

**Pourquoi un tel choix ?**

C'est un choix qui vient de souvenirs d'enfance, partagés avec David, de films qui passaient souvent à la télévision, mais qui venaient d'une époque antérieure à celle de la télévision : des films en noir et blanc datant des années 30, 40 ou 50 dont on finissait par connaître les répliques par cœur. Puis on a eu envie de vraiment jouer avec un chef opérateur, refaire du cinéma dans le monde réel, en reprenant les mêmes découpages comme au théâtre.

**Mais une reprise au théâtre ou un *remake* cinématographique ne proposent-ils une lecture nouvelle de l'œuvre ?**

Tout doit être à l'identique : les mouvements de caméra et le dialogue doivent être repris précisément. On découpe

la scène pour bien la refaire comme celle du film, on en a un calque exact, les mêmes phrases sont redites, ce qui fait que l'on peut passer les deux films en même temps. On recrée la scène, la situation, mais en enlevant le décor. Sauf pour *La Grande Illusion*, où nous avons eu la chance de rejouer des scènes dans le château du Haut-Koenigsbourg qui avait servi de décor au film de Renoir. Le souci d'exactitude vise à recréer une atmosphère qui est celle qui était recherchée par le metteur en scène et ses acteurs. Notre objectif est donc de recréer des moments de cinéma. Mais



Michel Aubry et David Legrand en tournage, 2009.

alors que le copiste d'un tableau copie une surface, nous cherchons à mettre le film en profondeur en recréant pour chaque scène le moment recherché par l'auteur.

**Dans un musée, la fonction traditionnelle de la copie est pédagogique : on copie pour apprendre, pour s'entraîner à peindre. Le fait de copier des films à l'identique sert-il à apprendre quelque chose, à faire comprendre les images ? Quel est le motif de ce travail ?**

La *répliqûre* est une façon de réenvisager un moment de cinéma et ce moment n'est pas celui du critique ni de l'historien. Cette méthode je l'ai beaucoup utilisée dans mon film *Rodtchenko à Paris* pour recréer des scènes à partir des

lettres et écrits de Rodtchenko. C'était une manière de pénétrer dans l'histoire et l'histoire de l'art mais qui ne serait pas celle des historiens.

**Une image copiée peut apparaître comme une re-présentation, une manière de faire exister au présent ce qui n'est plus pour le remémorer. Est-ce cela qui est recherché avec les *Répliqûres* ?**

Il ne s'agit pas d'une reconstitution ni d'une reconstruction. Il y a en histoire de l'art toute une réflexion sur la reconstruction d'objets historiques. Faut-il les refaire, les reconstruire ? Pontus Hulten s'est demandé si on devait reconstruire la tour de Tatline... Ici, le film n'a pas disparu, il est encore visible. Non, il s'agit pour les *Répliqûres* de les faire jouer dans notre monde contemporain.

D'ailleurs, le comédien qui joue n'est pas ressemblant, et il n'y a pas copie conforme des décors ni des costumes. On essaie d'atteindre ce que cherchait le réalisateur et de le faire agir sur notre époque, plutôt que de faire revivre un moment du passé.

**L'image, comme le personnage de Von Stroheim, est donc une construction artificielle où ce qui fait image est montré pour frapper l'imagination, et *La Grande Illusion* serait alors ce qui permet de voir l'illusion en train de se faire ?**

Oui, de même que *La Règle du Jeu* est aussi un film de Renoir où l'on voit se dérouler devant nos yeux l'arrière du décor. Et dans *Les Disparus de Saint Agil*, Michel Simon joue un faussaire qui fabrique de faux billets pour acheter de vraies gravures de Dürer. Cela met en question le statut du faux, de la copie, mais c'est un mystère qui n'est pas dans le titre et qui ne sera dévoilé qu'à la fin du film. Il s'agit bien de la question de la place du faux, de la copie, et de sa fonction. ■

ENTRETIEN AVEC  
AVEC HUGO LACROIX **Michel Aubry**

## Tout perdre en une seule fois

AVEC MICHEL AUBRY, LA FRONTIÈRE EST DEVENUE MINCE ENTRE L'ART ET LE CASINO,  
ENTRE L'ARTISTE ET LE ROI DES JEUX.

LE JEU ET LA MUSIQUE SONT À L'ORIGINE DE SON VOCABULAIRE PLASTIQUE.  
COMME DANS LA PATAPHYSIQUE DE JARRY, QU'IL AIME BEAUCOUP,  
UNE FANTAISIE DÉBRIDÉE UTILISE LES RÈGLES MATHÉMATIQUES.



*La roulette française, Invitation au casino, Le joueur.*

Votre sujet, les jeux d'argent, nous entraîne  
loin des jeux de l'enfance...

Ces installations étaient très liées à l'idée de tout perdre en une seule fois, avec une projection au vernissage du film de Satyajit Ray, *Le salon de musique*, où le héros dilapide sa fortune pour se payer les meilleurs musiciens du Bengale. Il est accroché à ses concerts comme on l'est par un jeu de hasard. L'idée de perte définitive des biens matériels m'intéresse dans le jeu, plus que son caractère d'action. C'est moins physique que le jeu enfantin, même si le billard et la roulette sont aussi des jeux d'adresse. Le jeu de perte, le jeu de consommation est cérébral. Il s'accompagne nécessairement d'une croyance en la martingale qui va tout rééquilibrer, qui pourrait contrarier le sort en lui rajoutant quelque chose de plus équitable...

Une justice immanente ?

Voilà ! Un heureux hasard. La roulette reste tout de même le jeu où l'on a le plus de chances de gagner dans un casino. Une sur trente-six, c'est énorme.



- a. 41.5' sol
- b. 82.5' sol
- c. 85' sol
- d. 153 sol + 10' sa



- a. 100.5' sol
- b. 30.5' sol
- c. 50' sa



- a. 64.5' sol
- b. 30.5' sol
- c. 82.5' sol
- d. 153 sol + 52' sol



- a. 82.5' sol
- b. 43.5' sol
- c. 11' sa



- a. 10.5' sol
- b. 84.5' sol
- c. 97' sa
- d. 153 sol + 16' sol
- e. 15.5' sol



- a. 96.5' sol
- b. 81.5' sol
- c. 115.5' sol
- d. 110' sol
- e. 14' sol



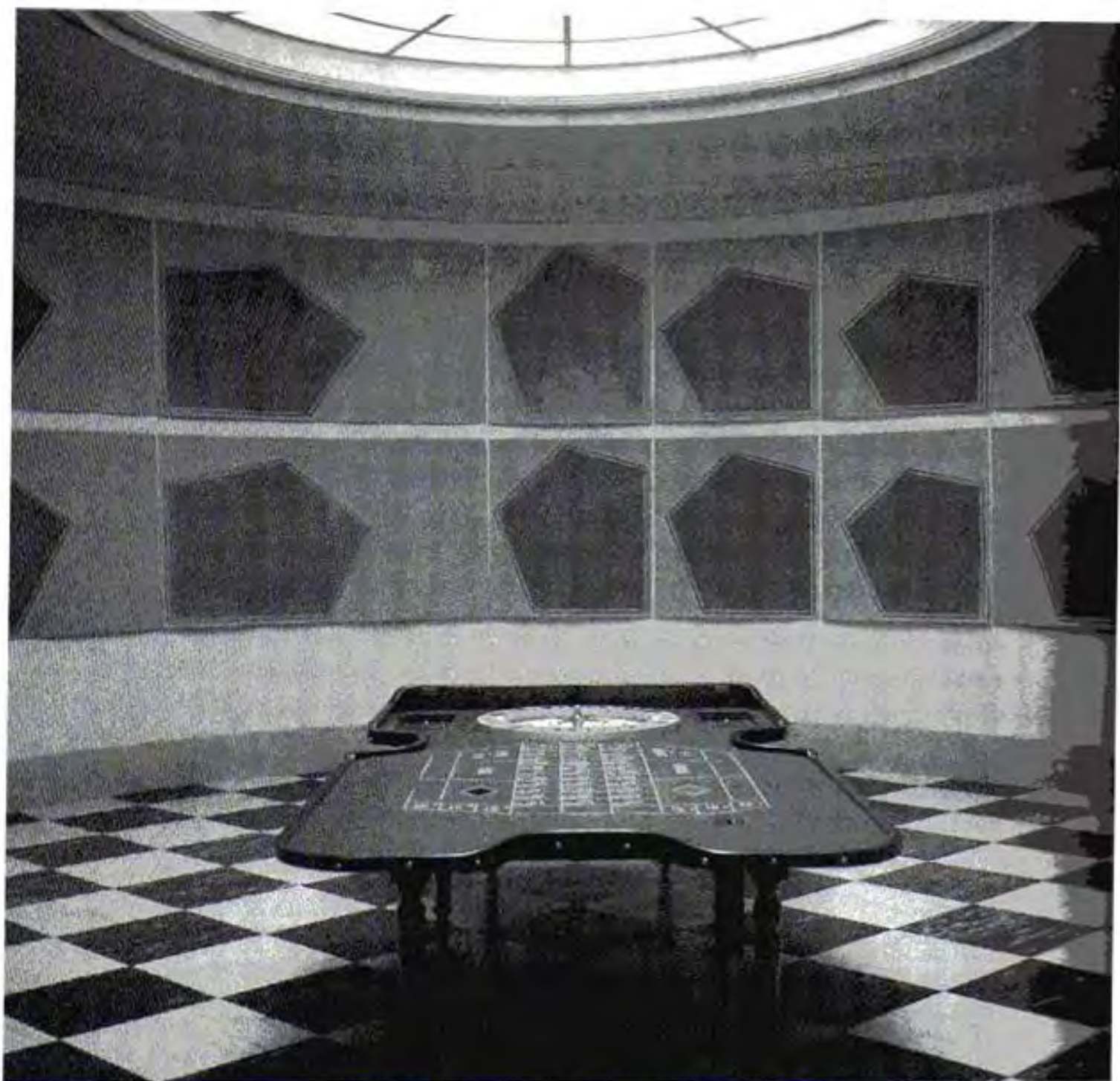
- a. 85' sol
- b. 85' sa
- c. 153 sol + 24' sol
- d. 138' sa
- e. 153 sol + 54' sol
- f. 153 sol + 85' sol



- a. 24' sol
- b. 84.5' sol
- c. 130.5' sol



- a. 40.5' sol
- b. 92.5' sol



Michel Aubry - Le studio 01 - Encastrement sur deux prescopes, 2 parties de 121 x 331 cm, 11 parties de 121 x 220,5 cm, 24 parties de 121 x 110,2 cm, 1990-1992, (Collection Centre des Pays de la Loire).

Vous modifiez les tables de jeu. On aurait du mal à jouer aux cartes sur votre Table de bridge. Le tapis vert est encombré par des cannes de Sardaigne et des anches de launeddas (clarinettes rustiques) que l'on retrouve dans toutes vos œuvres.

Oui, elle est encombrée d'échardes. Cela tient à un contexte. Je l'ai conçue à Palerme. Le lieu d'exposition a été un appartement en plein centre ville que le Centre culturel français a mis à ma disposition. Il y avait tous les problèmes inhérents à Palerme, avec la mafia dont on doit sans cesse redistribuer l'argent pour avoir son eau, son électricité. On paye une première fois à la compagnie des eaux et une deuxième à la mafia locale. Il faut rajouter au pot... Dans les combles de cet appartement, j'ai trouvé toutes sortes de tables de jeu en mauvais état. Je les ai fait redescendre dans l'appartement, le lieu d'exposition, parmi les autres éléments du *Studio 01*, le billard, la roulette. C'était un accompagnement parfait.



Vous avez mélangé un mobilier réglementaire en marquetterie traditionnelle, dont les pistes de jeu sont gravées à l'acide sur l'étoffe, et des objets sans référent réaliste : un tapis vert qui déborde de la table jusque par terre, ou la nappe en satin blanc d'un jeu circulaire inconnu dans les casinos.

Il y a des jeux connus et des jeux non repérés. La nappe blanche met en rapport le salon de musique et la salle de jeux, sous un très grand lustre. La table a un diamètre de trois mètres cinquante. Son pourtour montre les trente-sept pentacordes, réalisés au pochoir, qui donnent la vision du système musical, d'origine sarde, dont je me sers. Je construis mes pièces en me fondant sur une homologie mathématique entre la hauteur des sons et des longueurs métriques. A l'époque où j'ai proposé *La roulette française* au Centre d'art de Vassivière, j'avais dans l'idée de faire réaliser la table blanche en cuvette de roulette. J'imaginais de l'installer en casino et d'introduire une nouvelle forme de jeu. J'ai fait tout un ensemble d'esquisses et de préparations pour travailler sur un double de la roulette française, qui permet de rejouer la roulette française avec un autre système de gains, mais de la rejouer quasiment à l'identique. La roulette française offre la palette des pentacordes, trente-six numéros plus le zéro, une même division en quatre familles, pair et impair, noir et rouge. Si en plus, ces chiffres correspondent à des pentacordes, on peut introduire des possibilités de gains supplémentaires. Ça ne fonctionnerait pas avec la roulette américaine qui est numérotée autrement.

Votre œuvre d'art deviendrait une machine pour gagner au jeu. Mais si un casino vous achetait l'œuvre d'art en tant que telle, pour être le supplément d'âme dans l'enfer du jeu ?

Non, ça ne m'intéresserait pas. Mais j'ai exposé dans un lieu étonnant, à Luxembourg, où le centre d'art s'appelle Le Casino. D'où *invitation au casino*. C'est à ce moment-là que se multipliaient les sites d'artistes, et l'on m'a demandé de faire quelque chose. J'ai tout de suite pensé aux jeux de casino sur Internet. Plutôt qu'un site d'artiste classique, j'ai voulu faire un site de jeu. On ne pouvait voir le matériel mis en ligne que si on gagnait à mon système de roulette. Les coups gagnants donnaient accès à des photos d'expositions. Deux coups successifs permettent d'assembler un instrument de musique sarde, un des launeddas, ce qui donne un droit d'entrée dans mon labyrinthe. Cela ajoute le cérémonial du casino à une œuvre artistique.

Et la proposition pourrait aller jusqu'au casino, avec des mises d'argent et de vrais joueurs ?

Ah oui ! Il faudrait ! La première fois que j'ai exposé mon travail sur la roulette dans un lieu d'art français, je voulais montrer aux propriétaires de casino et aux fabricants de matériel de jeu que ni les tables, ni les règles n'avaient suffisamment évolué. En France, la législation n'autorise pas d'évolution. Pour être pertinent, il fallait donc que les pièces installées puissent entrer dans une architecture globale de casino. Les patrons des pentacordes aux murs, en clair et en sombre. La très grande nappe, avec des incrustations de couleurs sur fond vert qui indiquent tous les instruments musicaux pouvant donner lieu à un gain. Elle serait très utile dans un casino. La rareté des instruments sardes les rend précieux, miser sur eux doit rapporter le jackpot.

A Vassivière en 1991, votre programme était : "transformation d'un centre d'art en casino".

J'aurais aimé disposer d'un espace suffisant pour pouvoir vraiment



Michel Aubry – Le studio – (au sol)  
 Facsimile sur carton pressé,  
 2 pièces de 121 x 331 cm, 11 pièces de 121 x 220,5 cm,  
 24 pièces de 121 x 110,5 cm, 1990-1992  
 (Collection Fric des Pays de la Loire).

Michel Aubry – La roulette française – (en fond)  
 Table de jeu, dessin à l'aide, cuivre estampé bois sur bois,  
 75 x 325 x 185 cm, 1992. (Collection Fric des Pays de la Loire)

Michel Aubry – Le joueur Table de jeu – (Au premier plan)  
 Drap de laine et tiffins, 75 x 180 x 200 cm, 1999.  
 (Vue de l'installation au Fric des Pays de la Loire, Nantes, 2000.  
 Photographie Michel Aubry)



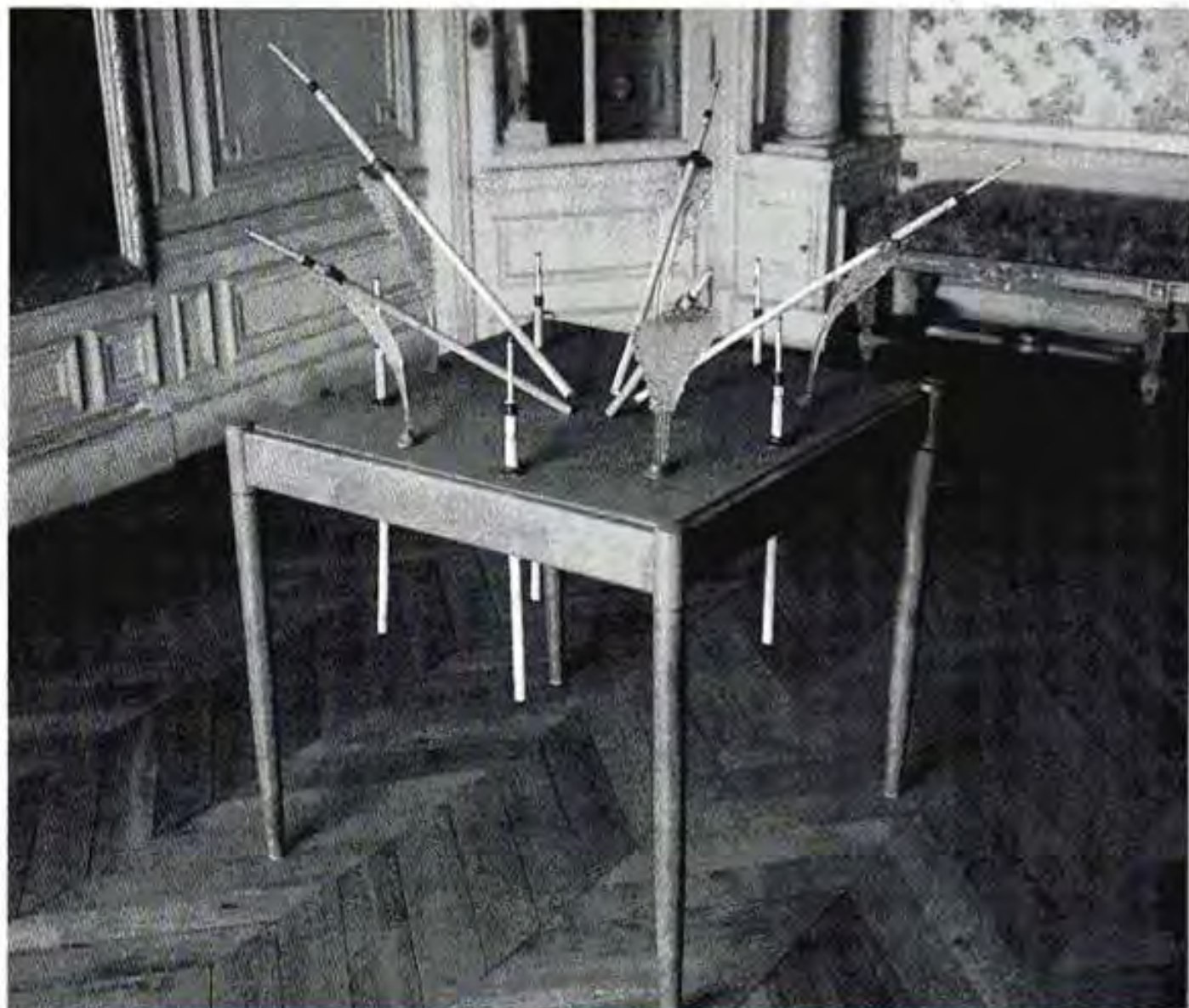
Michel Aubry – Salon de musique et salle de billard –  
 Struher modèle 12 fers (785 x 186 cm),  
 parquet en sole laqué/noir, plancher 920 x 976 cm,  
 composé de cinquante plaques de 90 x 184 cm, 1991.  
 (Collection Musée d'Art Contemporain, Lyon.  
 Photographie Michel Aubry).



Michel Aubry – La roulette française – Dessin, 1992.

en faire la démonstration. Je me suis porté sur la tour qu'Aldo Rossi a voulu décoller et s'élever  
 du bâtiment principal. J'y ai tout de suite vu l'œuvre d'un architecte qui a une grande  
 conscience de l'objet, mais pas forcément très praticable pour des artistes. Installer le caser





Michel Aubry - Table de bridge pour de espous in la - Centre de Sardinia, table, fécès en bois, six arches. 1992. (Collection particulière. Photographie M. Aubry)

dans une tour à la verticale était à peine tenable. Il a fallu partir du sommet pour déployer les pentacordes sur les murs. A cette époque-là, je cherchais plutôt des casinos... J'ai pris des contacts avec la plus grande maison habilitée à fabriquer en France les tables de jeux d'argent. Ces gens-là connaissent la législation des jeux sur le bout des doigts. Ils ont été dans les années 20 les introduceurs du dernier jeu autorisé. Ils savent que depuis, ça s'est arrêté là. Ils m'ont dit que proposer un nouveau jeu en Italie serait plus facile. Je me suis reporté sur un casino qui devait s'installer en Sardaigne. Là, cela semblait extrêmement judicieux de réintroduire le système des launeddas sardes. La boucle était bouclée. C'était pouvoir travailler, dès l'ouverture d'un casino, sur l'ensemble des salles, la question des arts décoratifs, mais aussi sur des projets de tables de jeux complètement différentes. Ensuite je suis parti en résidence à la Villa Médici et je n'ai plus eu le temps de m'occuper de ça. Après, il y a eu la guerre en Yougoslavie, avec des possibilités d'installer des jeux, mais ça me semblait extrêmement inopportun d'aller mettre des tables de jeux en pleine guerre. Ce n'était pas la peine d'en rajouter une couche, mais devenir le roi des jeux en Yougoslavie, c'était encore plus fort que transformer le centre d'art de Vassivière en casino. C'était presque être Ubu en Pologne !

En Italie, vous avez collaboré avec l'écrivain Anne Garréta. Elle a écrit un texte pour *Le joueur*.

Anne qui était comme moi pensionnaire de la Villa Médicis et avec laquelle j'ai sympathisé s'intéressait beaucoup à mon histoire de translation, de traduction entre la musique, la langue, le jeu. Elle voulait comprendre comment on passe d'un chiffre à un pentacorde, cette complexité du nombre de figures possibles, d'instruments gagnants ou non. Son passé de normalienne était stimulé. Elle est entrée là-dedans avec une grande facilité. Ensuite, pour son texte, elle a fait ce qu'elle a voulu de son côté.

En employant le même jeu constructif – les carnes de Sardaigne et les calculs qu'elles rendent possibles – vous avez refiguré quelques icônes de l'art moderne : la combinaison d'aviateur de Beuys, le pantalon d'artiste de Rodtchenko, la chaise rouge et bleue de Rietveld. Je suis sidéré que vous ayez oublié l'échiquier de Duchamp.

Oui, moi aussi ! Non, si je ne l'ai pas fait, c'est à cause de ce dialog de Prévert dans *Les Disparus de Saint-Agil* : "C'est magnifique, le loto ! Quand je pense qu'il a des gens qui perdent leur temps à jouer aux échecs..." Je n'ai jamais joué aux échecs, ni aux cartes.

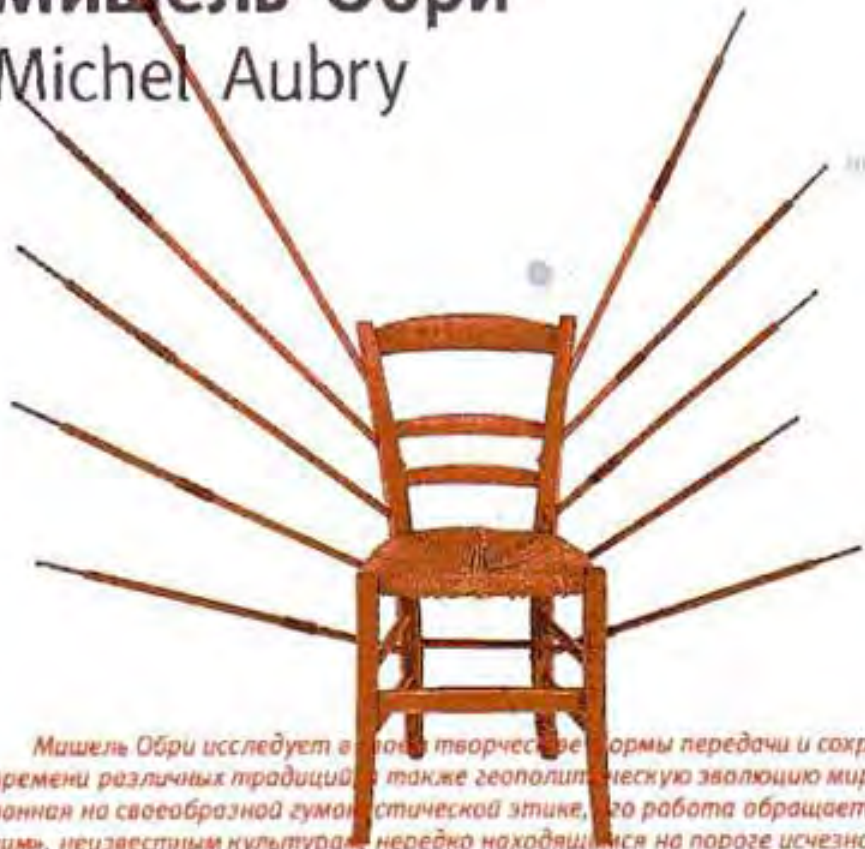
Et vous, à titre personnel, vous misez à la roulette ?

À titre personnel, j'évite. À titre individuel et collectif, c'est très dangereux. J'ai joué pendant des années au billard avec un ami. C'était le billard anglais, qui se joue sur une table gigantesque. Cette table de snooker est un des éléments du *Salon de musique*. Il s'agit d'un jeu de stratégie aussi complexe que les échecs, sauf qu'il exige aussi de l'adresse. Rien n'est laissé au hasard. J'y ai joué des nuits entières, tous les jours, à heures fixes, et toujours avec le même ami comme partenaire. Pour moi qui ne suis pas du tout sportif, c'est quand même très, très prenant. Comme jouer de la musique, c'est quelque chose d'agréable qui devient obsédant.

Quand vous étiez enfant, aviez-vous un jeu préféré ?

Mon jeu d'enfant, c'était la cornemuse. J'ai commencé assez jeune je faisais des concours dans le Berry. De temps en temps, je la ressorts pour une petite soirée musicale. Mais un peu comme au billard, j'ai quasiment arrêté de jouer. \*

# Мишель Обри Michel Aubry



Мишель Обри исследует в своих творческих формах передачи и сохранения во времени различных традиций, а также геополитическую эволюцию мира. Основанная на своеобразной гуманистической этике, его работа обращается к «другим», неизвестным культурам, нередко находящимся на пороге исчезновения в процессе мондиализации. Его произведения выявляют разнообразные формы совмещений и обменов, которые лежат в основе всех культурных форм и всех феноменов искусства. Обри переносит элементы той или иной традиции из прошлого в настоящее, из одного контекста в другой, меняет техники исполнения, варьирует аллюзии. Он на равных использует ремесленные техники различного географического происхождения (традиция обработки красного дерева, маркетри, шелковое шитье, ткачество, литье из воска) и современные цифровые методы.

Обри работает на скрещении пластических искусств и музыки. В основе его произведений лежит особая система соотношения пространства и звука. Определённой длине, определённой форме соответствует определённый звук, определённая нота.

Музыкальные и этнографические исследования хуррифика привели его к созданию символической серии лаунеддасов – традиционных сардинских тростниковых музыкальных инструментов. Чтобы играть из них звук, музыкант дует одновременно в три тростниковые трубки (одна выполняет функцию баса, а две другие образуют мелодию).

Сардинская музыкальная традиция, возникновение которой восходит к античности, передается от поколения к поколению исключительно устно, посредством имитации, от учителя к ученику. Причем ученик учится не только исполнению музыки, но и ручному изготовлению лаунеддасов, на которых он будет играть.

Сделавшись полноправным носителем этой традиции, Мишель Обри вводит в свои инсталляции в объекты звуковую составляющую в виде тростниковых трубок и язычков, изготовленных в изученной им старинной технике. Эти элементы вводятся в поверхность произведений, отлитых из воска или других материалов, которые, если подуть в язычки, начинают действовать как пространства резонанса.

Произведения Мишеля Обри никогда не издают звук самостоятельно. Они содержат в себе скрытый звуковой потенциал, который открывается при внимательном изучении зрителем. Зритель может издавать различные ноты, дуть в язычки, и организовывать из мелодички в любом порядке. Художник побуждает его к участию и к интерпретации – как в строгом, музыкальном, так и в широком смысле этого слова. В своей структуре его инсталляции подчиняются принципам повтора и разветвления форм, это своего рода математическое и музыкальное сонаты.

Интерес Мишеля Обри к математическим выражениям, числовым соответствиям и комбинациям вел в

## Michel Aubry

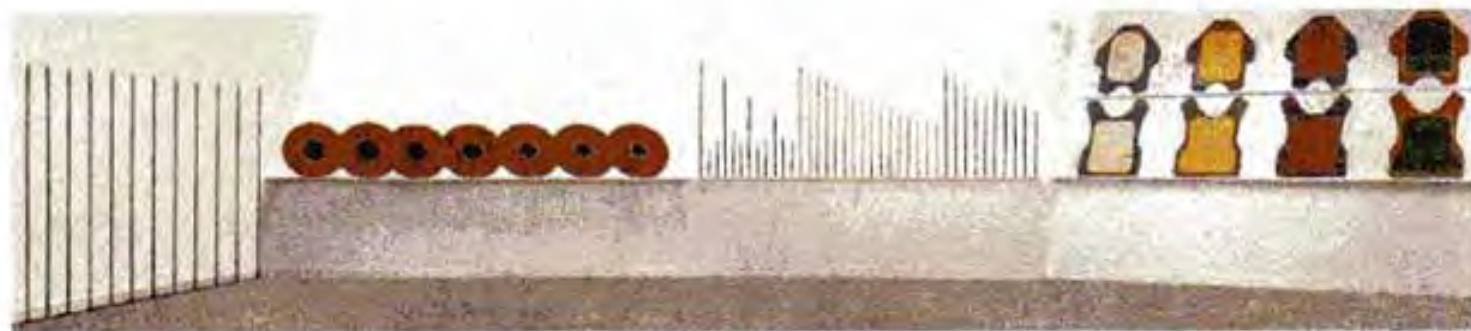
The exhibition of Michel Aubry is connected with the opening of the city gallery in Naby-le-Sec (Paris). In his works the artist attempts to express forms of temporal transmissions in different traditions, as well as geopolitical evolution of the world. His works are crossroads of figural arts and music. Aubry's works contain an implicit sound potential that is revealed under attentive examination by the viewers. Because the artist is indebted to mathematical expressions, correspondences and combinations of figures, a notion of game is present in his works. The traditional or contemporary space for playing is the place for exchanges where once established rules are necessarily developed and modified.

■ Иллюстрации предоставлены журналу Michel Aubry, Paris

- 1) Стул «Punto de organo in la», 1964. Дуб, басиллатов дубов, 11 элементов. Musée d'Art de la Ville de Paris, Paris
- 2) Кресло «Madonna de звуковой палладины», 1994. Сардинский тростник, 7 элементов. Le Centre – Table de Jos Bouvier de Messine, Aubrey en des sons
- 3) Зал «L'union», 2000. Table d'union
- 4) Лесен и Нарезание. Les Escaliers de l'Union, 2000. Bois de l'Union, 11/11/11/11
- 5) Туринский защитный ящик, 1994. Туринский язык, брус, 5 элементов. Cité des Arts, Paris
- 6) Schillemontelle 4, 1994-1995. Другой язык, Виноград
- 7) Красный стул, 1978-1980. Сардинский тростник, сардинский фанера, 13 элементов. Musée d'Art de la Ville de Paris

его творчество тему игры. Пространство игры – традиционной или современной – это место обменов, в котором непрерывно развиваются и модифицируются однажды установленные правила. Многие произведения Обри апеллируют к играм – французской рулетке, бильярду и т.д. Работа, выполненная им специально для галереи Нуазиле-Сек и названная «Игра», представляет собой игровой стол, покрытый плотной зеленой шерстью, которая обычно используется в производстве





ве рупельных столиков. Игровое поле охватывает 37 цветных пластинок – 37 элементов пятиугольников, размеры которых пропорциональны величинам пяти звуков, издаваемых мелодическими (левой и правой) трубками лаунддаса. Внутри игрового поля эти пятиугольники представлены в парах, каждая из которых относится к своему инструменту. Система этих геометрических построений (53 комбинации двух пятиугольников) представляет собой полный перечень лаунддасов, расклассифицированных по семействам. Кроме того, те же пары соответствуют выгравированным численным комбинациям, называя которые, зритель может двинуться по сайту Мишель Обри в сети Интернет, доступному на выставке.

Хотя творчество Обри укоренено в культурной древности, среди используемых им техник есть и самые современные: CD-Rom, Интернет, цифровое изображение. Его сайт в Интернете, задуманный как игра в рулетку, был создан по заказу

Министерства Культуры Франции. Посетитель – игрок – запускает рулетку, и случайным образом выпавшая комбинация цифр позволяет (или не позволяет) ему продвинуться еще на один шаг в тактовых, иногда звуковых, пространствах, исследующих и культурному и иконографическому универсуму художника.

В отдельном зале представлены «военно-исторические» произведения Обри. По своей организации напоминают экспозицию исторического музея. Однако, Обри не заботился ни о хронологической, ни о географической упорядоченности. Выставленные предметы относятся к самым разнообразным культурным и историческим источникам. Они сгруппированы в четыре группы.

«Крупные щиты» воспроизводят форму оттоманских щитов XVI века, которые изготавливались из медных прутьев и украшались вышивкой. На сей раз они отлиты из цветного воска. В круглое отверстие с краю центрального круга («умбо») вмонтирован лонжон лаунддаса. Если подуть в него, то дунувшее заставит воздух внутри канала вибрировать, и рождается звук. «Умбо» представлены в виде комок, расположенных в соответствии с направлением циркуляции звуковых волн.

Одну стену зала целиком занимают «Камуфляжные костюмы» («Schablonensuits»). Это результаты кропотливой цифровой реставрации реальных военных атрибутов различных армий мира. Камуфляжный костюм одновременно скрывает и отмечает. Он позволяет солдату спрятаться от врагов и быть узнаваемым товарищами. Будучи изображением растительной, органической стихии природы, камуфляж поддерживает тесную связь с историей живописи. К примеру, в 1914 году рисунок для костюмов был заказан кубистам. Зале также представлены выкройки, по которым были изготовлены экспонаты, в масштабе 1:1. Это стандартизованный масштаб человеческого тела, которое становится в данном случае мерой пространства.

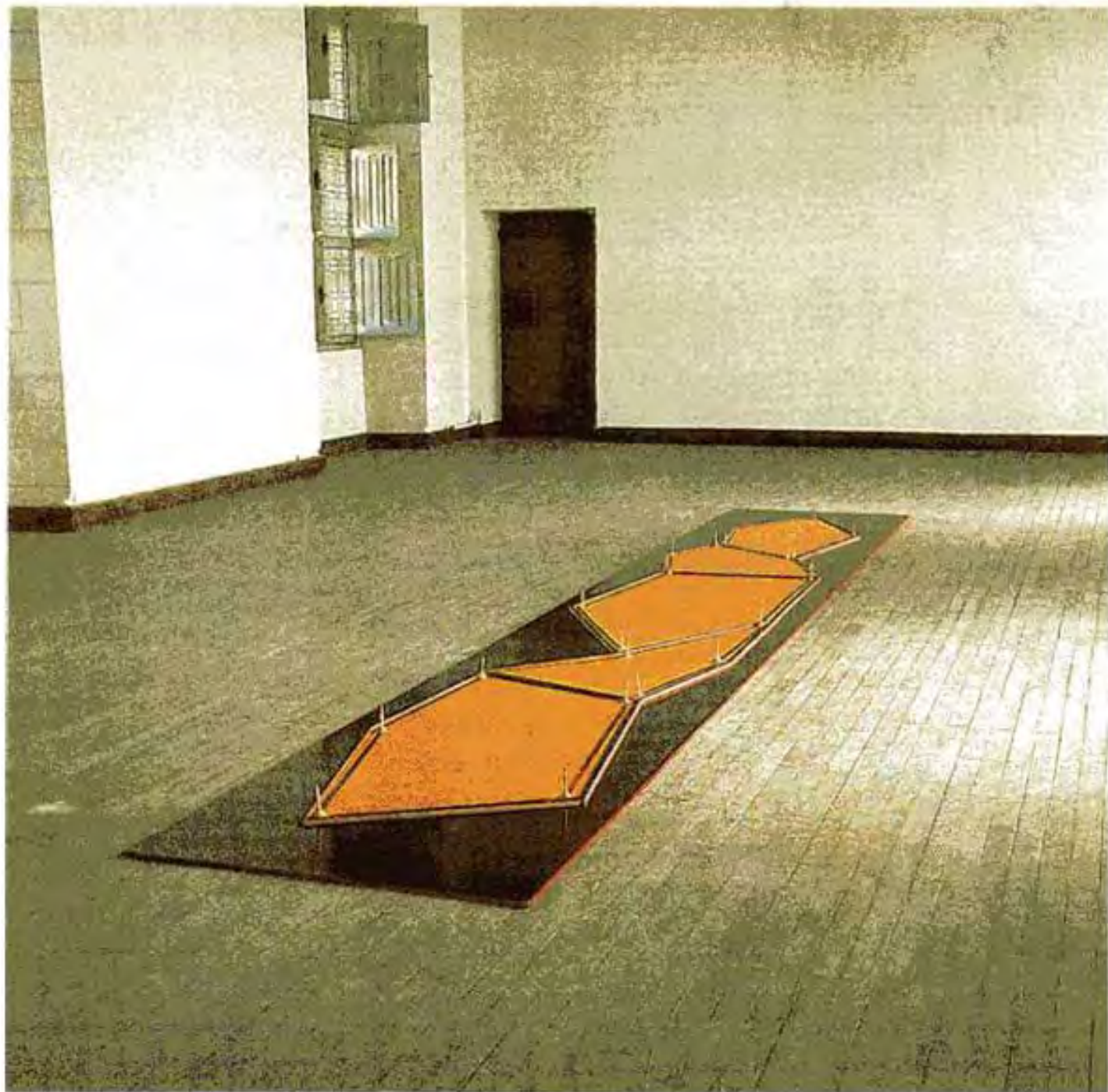
«Бронезилеты» сделаны на основе оригинальных выкроек, использовавшихся в СССР. Отлитые из цветного воска, они вновь заключают в себе тростниковый трюк, позволяющий звукоизлучение.

«Четырехугольный зеркальный корсет» изготовлен из олова по образу могольских защитных лет XVI века, экспонировавшихся в Лувре. Как и все его соседи по залу, он оживает в себе музыкальной потенциал.

В этом зале Мишель Обри исследует отношения, поддерживаемые нашей западной культурой с собственной историей. Все представленные предметы напоминают о войнах. Музейный принцип показа сводит на нет всякий реальный контакт с памятью о насильии прошлого. Орудия войны обезличены и представлены как самые настоящие произведения искусства. Обри пытается пробить покров анонимности предметов вооружения, которые на самом деле связаны живым отношением с телом солдата (бронезилеты, наградные латы, щиты). Циркуляция адского воздуха в формах, выполненных из органической материи – воска, воплещ в них жизнь и присутствие человека, никогда их одушевившего.

Еще один зал, где зрители могут получить доступ к уже упомянутому электронному сайту Мишель Обри, представляет также его проекты и подготовительные эскизы будущих произведений. В их числе – модель CD-Rom'a, работа над которым началась в 1998 году.





18

## Мишель Обри: Собственное поле дизайна

Интервью Гарри Файфу



■ Мишель Обри. Файфу Г. 2014.  
Мини-картина. А-эпока. 50 x 100 см.

- Гарри Файфу: Прежде всего я хотел бы услышать несколько слов о твоём образовании.
- Мишель Обри: Сначала я обучался в мастерской краш-деревяшки, затем — в школе изобразительных искусств и, наконец, учился музыке в Италии, у сардинских музыкантов. С тех пор все мои выставки и проекты, за исключением нескольких немецких, были осуществлены во Франции.
- Г.Ф.: Показал ли основным твоим интересом было производство мебели?
- М.О.: Да, я заинтересовался им очень давно, меня всегда привлекало творчество с ремесленными корнями, работа над предметом в мастерской. И я создаю множество объектов, которые тесно связаны с мебелью, с домашней обстановкой, все предметы которой соотносятся с человеческим масштабом. Это уже не были мебель в строгом смысле слова, это были объекты из тростника, воска и т.д.
- Г.Ф.: Иными словами, тебя интересовали пространственные конструкции, соразмерные человеку?
- М.О.: Да, все, что имеет непосредственное к нему отношение.
- Г.Ф.: И все эти объекты были звуковыми?
- М.О.: Да. Они включали в себя музыкальную составляющую. Достаточно дунуть в язычок. (Дует. Слышен громкий звук, напоминающий звучание волынки.) Объект как бы раздвигался. Возникло напряжение между его вполне традиционным обликом, поскольку в конструкции я стремился к известному упрощению, и музыкальным наполнением, которое казалось неотъемлемой частью, например, стула.
- Г.Ф.: Стул раздвигался, поскольку, наряду с его физическими измерениями, у него появлялись измерения звуковые?
- М.О.: Да.





визме и футуризма, этот совершенно особый случай, в котором мы видим дело именно с художником-дизайнером, с инженером, работающим в сфере дизайна, со скульптором, работающим в сфере дизайна, с фото-рафом, работающим в сфере дизайна, и, в любом случае, только во вторую очередь – с инженером.

**Г.Ф.:** Я считаю, что этот союз художника и инженера был подготовлен в недрах ремесла, а возможным его сделали промышленная революция, вслед за которой возникли школы, где в системе преподавания преподавали эстетические, пластические дисциплины – живопись, скульптура и т.д. – и элементы технического образования. Там изучались свойства различных материалов, сплавов, технологий, и это двойное образование сформировало специфически двойного человека, которые и стали дизайнерами, то есть специалистами по производству предметов высокой художественной и технической квалификации, способными мыслить связь между эстетическим качеством и технической вездой.

**М.О.:** Что стало возможным, уйти от двучленности промышленного изделия. Речь шла уже о подписанном промышленным заводом, отмеченном рукой художника, имеющим что-то вроде подписи на картине или гравюре, благодаря которой мы покупаем нечто большее, чем суровый, функциональный, обывательский предмет, мы покупаем стул Броос или Риветта.

→ **Г.Ф.:** Я чувствую в этом использовании утилитарного предмета в концептуальном диалоге духа Дюшана, поскольку оно всегда содержит провокацию, эта марка на предмете создает определенное напряжение. Сейчас эти идеи вновь обретают актуальность: тебе, думаю, хорошо известны многие выставки и проекты, отталкивающиеся от Дюшана и углубляющие его метод. Можно ли, по твоему мнению, отнести эти попытки в области подписанности предмета, идущие от стойки для бутылок и писсуара, с развитием дизайна?

→ **М.О.:** Не думаю, так как она отягощена самой формой работы: речь в них идет об очень интеллектуальной и даже литературной разработке проблематики понятия подписки, ее взаимоотношений с предметом и, как следствие, существованием художника. Отличный предмет не производится. Тактика реди-мейда едва ли не противоположна тактике дизайна, в одном случае анонимный предмет берется и подписывается «Дюшан», а в другом анонимный предмет создается и подписывается «Броос».

→ **Г.Ф.:** Но подход Дюшана не мешает осмыслению предмета, который подписывается, и позволяет как-то по-новому обмывать его. Ты пользуешься им ради осуществления собственного замысла и вовсе не скрываешь себя, наоборот, ты подчеркиваешь, что это ты, что это...

→ **М.О.:** Индивидуальная работа. Но, как мне кажется, это относится скорее к авторам предметов оригинального, исключительного рисунка, так как все остальные предметы – это предметы анонимные. От этого-то и начинается реди-мейд, подход Дюшана: он обращается к массе анонимных предметов, каковыми, действительно, являются писсуар, стойка для бутылок, велосипедное колесо, чтобы подписать их. Все остальные, неподписанные предметы, столы, стулья – это не более, чем столы и стулья. Их рисунок слишком слабо выделен их в пространстве: вот этот диван – это просто диван, без всякого определения, он не произведен. Он не отсылает ни к какому единственному в своем роде дивану, ни к какому стилю (неоднородно, французам, привыкли держать в уме целую историю стилей – стиль Луи XIV, стиль Луи XV и т.д.), ни к какой эпохе (в старом роле, например), ни к современному дизайну, ни к дизайну 30-х годов и т.д. Он отсылает только к любому другому дивану...

→ **Г.Ф.:** И вот это определяет его отличие в глазах зрителя. Как в детском саду, где все дети рисуют, как надо.

→ **М.О.:** Опять же предметы в этой системе обязаны своим существованием именно тому культурному дизайну, о котором мы говорили, поскольку вообще любой человек может сделать стул, стол, диван и т.д. Это предметы, которые делают отличными только рисунок и которые в любом случае скрывают нить глаза с массой анонимных предметов.

→ **Г.Ф.:** Ты затронул очень интересную для нашего журнала тему, однако я все же хочу возвратиться к твоему собственному творчеству, к твоей художественной биографии. Расскажи в двух словах о своей работе и о том, какая в ней доля участия твоей жены.

→ **М.О.:** Что касается моей жены Моника, мы просто работаем над некоторыми проектами вместе. Вообще же и предпочтительно работать в мастерской и контролировать все стадии творческого процесса сам. Но современные проекты, связанные с применением различных нетрадиционных технологий, требуют групповой работы. Условия работы художника века двадцатого невообразимо изменились по сравнению с условиями работы его коллег в XIX, XVII веках, так как его практика обогатилась возможностями кинематографа и всевозможных диалектических изображений. Кинематограф по необходимости требует целой команды работников: режиссер, оператор, их ассистенты, осветители, монтажеры, продюсеры и т.д. Эта форма работы – управление командой – вновь приводит нас к дизайну, так как дизайнер тоже работает над своими проектами с целой группой специалистов и, конечно, тех, кто исполняет, воплощает в своих творческих специальностях, что для меня очень важно. И конечно, все современные технологии – это технологии коллективные. Создание CD-ROM'a или даже графического аудиторного журнала вроде вашего – это командная работа, требующая особого распределения задач и времени. Например, воисут проекта CD, включающего видеоклипы, над которым работали совсем мы, обирались самые разные специалисты – промышленные дизайнеры, инженеры, математики, от которых, помимо их профессиональных качеств, требуется способность работать со мной над весьма необычными концептуальными замыслами. Мне кажется, что сегодня, в 1999 году, художник уже не может довольствоваться уединенной работой над простыми, одномерными вещами. Хотя над всеми трестичными, исполняем вещами, над всеми музыкальными проектами я работал один, с ножом, скрипкой и другими парными инструментами. В моих прежних проектах преобладал мануальный компонент, – то, во-первых, является фундаментом римского образования: я делал предметы из тростника, воска, дерева, иногда даже из слоновой кости и эбенового дерева – материалы, которые почти исчезли, и в таких техниках, как маркетри, инкрустация, репродуктивный муляж. Я практиковал эти техники подобно средневековому мастеру, комбинируя их, добиваясь максимального соответствия своему замыслу. Наоборот, в объектах, которые создаются с использованием цифровых технологий, моя роль едва ли не уступает роли компьютера, именно компьютер, в конечном счете, является их автором, и я уже не могу ограничиваться собой и Моникой, мне нужна команда, так как объем работы увеличивается и качественно, и количественно. Над созданием программ CD-ROM'a я работал с двумя приятными студентами, которые учились под моим руководством в школе изобразительного искусства.

→ **Г.Ф.:** В связи с этим я хочу спросить тебя о том, какое место в твоей жизни занимает преподавание? Как ты пришел к нему?

→ **М.О.:** Я начал преподавать не так уж давно. Сначала это практика была эпизодической, я читал отдельные курсы в разных школах, а затем и стал штатным преподавателем. Мне коралл эпохи эта среда, поскольку я там учился в школе изобразительных искусств.

→ **Г.Ф.:** И будешь преподавателем, ты пользуешься опытом студента?



101 Девка из четырех зеркал, 1985  
Зеркало, хромированный металл, в картоне  
Сделано в Китае-Тайвань

102 Стол для четырех Орускини теппос, 1979  
Сардинский остров, сардинский остров, в картоне  
30x40 см, 40x40 см, 40x40 см

103 Фортификация по музыкальному принципу, 1978  
Образный объект, 10 точек  
Fortification on musical principle

104 Играл. Игралый стол, 1999  
10x10 см

→ **М.О.:** Да, ведь уже в мастерской красную решетки я работал три года по окончании образования. Затем и работал в качестве ассистента с Саринком, приехавшим из Страсбургской школы изобразительных искусств. Его выставки 1983-85 годов создали при моем участии. В 1985-86 годах я учился и работал в городе сардинских музеев, то есть лишь затем начал самостоятельную деятельность. Таким образом, образованием передано опыта очень много жителям для меня. С тех пор почти все мои выставки были посвящены сардинскому опыту, проблеме трансформации звуков тростника в различных объектах и, шире, проблеме существования звука в пространстве. Но мы





им материалом всегда были звуки тростника, этот тростник пронизывает все мои произведения, и всюду присутствует математическая структура сардинской музыки. Для меня важно еще и то, что сардинская музыка представляет собой совершенно особый случай: это место устной традиции. Я считаю своей задачей вычленив ее формы, ее зальцы.

- **Г.Ф.:** Не мог бы ты описать проделанную тобой путь, начиная с учебы у Краудерердизия?
- **М.О.:** Это очень трудно. Мне всегда казалось, что художнику очень трудно выстроить весь своего пути, не ограничиваясь хронологией. О сардинском опыте я могу сказать, что он был важен для меня не столько как концептуальный демарш, который привнес бы мне, художнику, сходство с историком, сколько экспозиционный аспект, возможность показать нечто скрытое от нашей культуры, вылить нечто отличное от нее. В последние три года, с тех пор, как я заинтересовался возможностями компьютера и начал работать с цифровыми изображениями, моя деятельность можно определить как переоткрытие древних вещей, их воссоздание с применением новейших технологий, в совершенно новом для них контексте. Я для уже существующим произведениям совершенно новые истолкования. Таким образом, моя нынешняя работа дополняет собой мою прежнюю работу, и, в конечном счете, если не авторство, то ретроспектива моих нынешних работ по-прежнему принадлежит мне. Мне трудно описать путь, проделанный после Сардинии, еще и потому, что это требует переосмысления выставки для тех, кто ее не видел, который неизбежно оставит без внимания важные взаимоотношения представленных на ней вещей.
- **Г.Ф.:** Действительно, мои рассказы могут немного обогатить твою работу, но такова моя участь.
- **М.О.:** Не думаю, что это фундаментальный недостаток. Во всяком случае, сам смысл объектов, представленных на выставке, которую ты видел, лежит где-то далеко, очень далеко от ее местонахождения.
- **Г.Ф.:** С другой стороны, у россиян, обладающих доступом к Интернету, всегда остается возможность посетить сайт Министерства Культуры Франции, который дает представление о твоей работе.
- **М.О.:** Надеюсь, что россиянам будет доступен и CD, который мы сейчас готовим. Его пространственная организация продолжает тему, открытую сайтом, который построен по принципу зальцы, а также, в отличие от сайта, в нем присутствует важная музыкальная, звуковая составляющая. Мы работаем и над звуковым сопровождением сайта, которое стало возможным, благодаря развитию технологий, только теперь. Я хочу сделать его звуковым настольно, насколько это возможно, и для этого он должен быть полностью подчинен диалоговому принципу. Пока он таковым не является, но к моменту выхода статьи...
- **Г.Ф.:** Знал, что ты интересуешься самыми разными культурами мира, хочу спросить тебя о том, оказало ли влияние на твою работу культурное наследие стран бывшего СССР или представляло ли оно какие-либо источники для твоих поисков?
- **М.О.:** Множество интересных мне музыкальных источников я нашел в Европе: я говорю о музыкальных культурах, сохраняющих древнюю традицию устной передачи напевов до наших времен. Это, разумеется, и привело меня на Сардинию. Но очевидно, что и в некоторых других регионах мира сохранилась та неслыханная устная творческая форма, содержащая музыкальные отношения. Мои, к примеру, очень прилегли в этой связи азербайджанские коверы. Мне интересны регионы, обладающие очень древней культурой, традиции которой сохранились и ныне, но тесно переплетаются с современностью. Поэтому я внимательно слежу за странами Кавказа, в которых очень важен момент взаимопроизведения, наследия культуры и цивилизации. Это и есть самое важное в мотивах ковров, которые меняются, умножаются, но подчиняются прежней музыкальной организации, принятой которой передается устно. Фундаментальным свойством такой культуры является оральность, все ее формы – музыкальные, пластические и т.д. – прежде всего (к



примеру, чтобы стать видимыми) должны быть выложены. Речь в такой культуре принадлежит величайшая ценность.

- **Г.Ф.:** И, наконец, два слова о твоих отношениях к наследию русского авангарда.
- **М.О.:** Влияние русского авангарда сформировало мое представление о дизайне. Художники послереволюционной России дали образцы того, как художник должен обращаться с промышленным предметом и, в конечном счете, со всеми окружающими предметами, что относится не только к дизайну, но и к моей собственной деятельности. Они преобразили искусство с кинематографической точки зрения, с точки зрения концепции формы, с точки зрения пространственного воплощения коммуникации, послания, передачи слов в пластических формах. Какими бы ни были воплощенные звуки, художник работал тогда с новым сознанием того, что хочет сказать он сам, и воля его была настолько сильна, что формы обретали свойства очевидности.

Мастерская М. Обри, 1.04.99 г.  
Левый Алексей Шестового

# Michel Aubry

## bienvenue aux clubs ouvriers

HUGO LACROIX

Le Club ouvrier de Rodtchenko, revu et corrigé par Michel Aubry, vient d'être présenté au Mamco à Genève. Pour l'heure, l'artiste travaille à un film sur un séjour de Rodtchenko à Paris, en partie tourné dans cette reconstitution. Des œuvres plus anciennes en roseaux font l'objet d'une présentation au musée d'art moderne de Strasbourg et une exposition personnelle se tiendra du 4 mars au 3 avril à la galerie Decimus Magnus Art à Bordeaux.



Le club ouvrier d'Alexandre Rodtchenko mis en musique, 1925-2003. Installation au Mamco, Genève. (Court. galerie Decimus Magnus Art, Bordeaux ; Ph. M. Aubry)

■ Le Club ouvrier de Michel Aubry court-il le risque d'être attribué un jour à Alexandre Rodtchenko ? Le salon constructiviste russe de 1925 et sa réplique d'aujourd'hui comportent l'un et l'autre quinze pièces de mobilier et un écran de cinéma de format domestique. Huit chaises sont réparties de part et d'autre d'une table de lecture publique, que son étroitesse fait paraître longue. S'y ajoutent une bibliothèque, un présentoir de photos, un dévidoir d'affiches, une table d'échiquier pour deux joueurs, avec ses deux fauteuils vides. L'atmosphère bolchévique – rouge et blanc, noir et gris, matériaux économiques, facture d'avant-garde – reste palpable jusque dans les déformations grâce auxquelles Aubry y instille un trouble et un émoi. La dissemblance n'est

pas immédiate. Si l'on n'est pas historien d'art, les meubles d'Aubry, répliques des originaux de Rodtchenko, trompent autant sur leur auteur que les jumeaux d'une femme qui a couché avec deux hommes. C'est un effet voulu, cultivé par Aubry, au point de prévoir, pour animer l'écran du Club, des films, actuellement en cours de tournage, joués par des contemporains de l'artiste comme des répliques exactes de scènes fameuses issues des plus beaux films de ciné-club, entre autres *La Grande illusion* et *les Disparus de Saint-Agil*. Du Jean Renoir et des dialogues de Prévert... L'artiste s'intéresse à la puissance qu'acquière les objets formels quand tout le monde les connaît et les associe à quelque glorieuse esthétique périmée. Il jubile de nous

détromper, par les pièges qu'il tend à notre certitude de les reconnaître : plus il modifie l'original et plus nous le reconnaissons, mais plus la copie se montre fidèle, plus nous soupçonnons à tort l'artiste d'avoir tout changé, réécrit Prévert et pastiché Renoir.

Le choix d'une datation élastique de son Club – 1925-2000 – attire l'attention sur la qualité historique du matériau qu'il emprunte au passé. Cette datation fluctuante fait de l'objet un processus. L'œuvre constructiviste est poursuivie par le contemporain dans sa dimension de projet. Le temps devient matière d'art. Loin de vouloir provoquer un phénomène de commémoration, ainsi que le font nos sociétés quand elles souhaitent rendre hommage au pouvoir résiduel de quelque événement, Aubry

spécule sur la puissance de l'objet, exploitant moins un passé qu'un devenir, un futur possible. Il semble qu'il n'existe pas pour lui d'affaire classée. Ce mouvement perpétuel est le propre d'un monde fictif, créé tout exprès pour naviguer la mémoire et présenter à sa place un spectacle de la durée. Le mobilier d'Aubry peut se voir comme la forme que prend le mobilier de Rodchenko lorsque l'affecte une reprise de l'histoire.

### Description de la métamorphose

Le Club ouvrier de Rodchenko constituait la proposition d'un peintre pour modifier radicalement les pratiques sociales russes. Sa volonté était dans l'air du temps. Cet ensemble de formes qu'une plasticité conquérante parvint à fixer, offrit un lieu au non-lieu de l'utopie, se déglissa après l'an 2000, dans l'installation d'Aubry. L'objet spatial se remet à valser sur l'air du projet, de nouveau réceptif à une temporalité qui transforme. Proportions dérangées du meuble en meuble. Jeu d'échecs dont le table et les fauteuils n'obéissent plus au plan et sont reconstruits en perspective. Il ne respecte que partiellement l'architecture des meubles et introduit son propre système formel. Il se sert d'un modèle musical. Certains rapports de notes deviennent des rapports métriques et fournissent à Aubry la méthode d'une trame d'architecte qui lui permet d'édifier avec harmonie. Un système de cinq sons – pentacorde – définit un ordre de mesures applicables à la projection géométrique. L'installateur a pris pour étalon le roseau, dont les luthiers sardes font des flûtes polyphoniques – les *launeddas* –, instruments à trois tuyaux disposant de 37 tons. Pour les produire, un luthier économe préfère un tube percé de plusieurs trous à plusieurs tubes de différentes longueurs. Prodiges, Michel Aubry, met chaque ton en tube; il travaille avec toute la palette : il utilise 37 longueurs. Comprises entre 3 cm (la longueur de roseau nécessaire pour sortir un sol dièse dans le registre aigu) et 153 cm (mesure de roseau pour le sol du registre grave). Dans l'installation du Club ouvrier, cette mathématique naturelle, auto-proportionnée, concurrence les notes adoptées dans les plans de Rodchenko. L'asymétrie distord le standard d'origine. Il y a maintenant inégalité entre les meubles, mais cela ne fait pas injure au système constructif de 1925. Décalage et norme sont comparables, superposables, car dérivés d'un plan analogue, orthogonal, sans aucune courbe. Le règle, l'équerre, suffisent à la métamorphose comme à la création de l'original.

Pour ne pas cacher la source musicale de la nouvelle grille de proportions employée, des segments de roseau sont fixés aux objets dont ils constituent l'étalon des mesures. La musique, mesure des durées, détermine le design, mesure des espaces. Puisque le temps passe et que l'eau coule sous les ponts, des roseaux ont poussé sur les dossiers des

## Rodchenko's Reading Room: Aubry's Reading Room

*Michel Aubry specializes in revisiting emblematic objects from modern art (or popular culture), which he recreates faithfully yet according to a pataphysically wacky logic. His latest object is Rodchenko's famous Bolshevik reading room, as shown recently at the MAMCO in Geneva. At the same time, some of his older works using reeds have been shown in Strasbourg.*

■ What if Michel Aubry's "Workers' Revolutionary Reading Room" (Club ouvrier) were one day attributed to Rodchenko? The room exhibited by the Russian Constructivist in 1925 and the modern replica by the French artist each have fifteen pieces of furniture and a home-size movie screen. Eight chairs are set around a reading table whose narrowness makes it seem longer. In addition there is a bookcase, a photography display unit, a poster rack and a chess table for two players with two empty chairs. The Bolshevik atmosphere—all red and white, black and gray, the economical materials and avant-garde look—remains palpable even in the deformed elements whereby Aubry generates the sense of uncertainty and agitation. The differences are not immediately obvious, in fact. If one is not a connoisseur, then Aubry's replicas of Rodchenko's furniture are as convincing and as deceptive as to their authorship as the twins of a woman who has slept with two men. This effect is something actively sought by Aubry, to the extent that he is currently making films for the movie screen that are faithful remakes of famous scenes from great film club classics such as *La Grande Illusion* and *Les Disparus de Saint-Agil*, acted by his contemporaries. From Jean Renoir to Prévert, Aubry is interested in the power acquired by formal objects when everyone is familiar with them and associates them with some glorious but obsolete aesthetic. He delights in giving the lie to his illusion by laying subtle traps for our sure sense of familiarity. The more he changes the original, the better we recognize it, but the more faithful the copy, the more we (wrongly) suspect the artist has changed everything, has rewritten Prévert and pastiched Renoir.

### Following Time

The fact of putting a period (1925-2000) rather than a date on its creation draws our attention to the historical quality of the material that he has borrowed from the past. This open-ended date turns the object into a process. The contemporary work recaptures the project-like dimension of the Constructivist piece. Time becomes the raw material of art. Rather than set off a commemoration of the kind we in the West tend to

indulge in when we want to pay homage to the residual power of an event, Aubry wagers on the power of the object itself, exploiting not so much the past as a becoming, a possible future. For him, it would seem, no artistic business is ever finished. This perpetual movement belongs to a fictive world, one created to provoke memory and present instead a spectacle of duration. It is as if Rodchenko's furniture had taken up history where it left off.

### The Metamorphosis

Rodchenko's "Workers' Revolutionary Reading Room" was a proposition put forward by a painter, a suggestion for radically modifying Russian social practices. His objective was one with the Zeitgeist. This set of forms defined by an all-conquering plasticity, offering a place for the non-place of a utopia, was queered in Aubry's installations after 2000. The spatial object started moving to the music of the project, once again becoming receptive to a temporality that transforms it. The table and chairs in the chess ensemble broke with their plan and were rebuilt in perspective. Aubry only partially respected the architecture of the furniture and introduced his own formal system. His model was musical. Certain sets of notes became metrical ratios, providing Aubry with an architect's grid, enabling him to build harmoniously. A system of five sounds defined an order of measurement applicable to geometric projection. The installer took as his yardstick the reeds that Sardinian instrument makers used for their polyphonic flutes, or *launeddas*, whose three pipes, or canes, can produce 37 tones. To make these, an economical craftsman will prefer a single tube with several holes to several tubes of differing lengths. The prodigal Aubry uses 37 tubes to produce the full range, ranging in length between three centimeters (for a high G sharp) to 153 cm (for the bass G). In the installation of the Workers' Revolutionary Reading Room, this natural, self-proportioned mathematics competes with Rodchenko's measurements. Asymmetry distorts the original standard. There is now an inequality between the pieces of furniture, but that isn't prejudicial to the constructional system used in 1925. Discrepancy and standard are compatible and can be placed together because both derive from an analogue, orthogonal plan devoid of curves. Ruler and set square suffice for the metamorphosis just as they do for the original. To indicate the musical source of the new grid of proportions, segments of reed are attached to the objects for which they constitute the yard-

chaises du Club. L'usager pourrait maintenant saisir entre ses lèvres les enches placées au bout de ces petites tiges et jouer des sons. Le monde ouvrier y perd son austerité.

Le Club de Rodtchenko dans sa version originale était déjà trop fantaisiste pour pouvoir plaire en URSS. Staline refuse d'intégrer ce beau petit salon prolétarien au programme du socialisme réel. Dans la nouvelle configuration de l'œuvre, où l'original se trouve transmis sans être conservé, Aubry et Rodtchenko semblent jouer aux chaises musicales, n'assurant qu'à tour de rôle la paternité d'une œuvre maudite par le dictateur.

La musique est le grand artifice qui parcourt le monde inventé par Aubry autour d'objets historiques. Les roseaux qu'il ajoute à ces objets connus et reconnus indiquent, telles des sonailles aux cous de vaches égarées, le lieu distant où ils se trouvent actuellement pour nous. La poésie quadricolor du constructivisme doit une résurrection à cette obsession de garder trace de la bête. On sait que le projet de Rodtchenko n'atteignit jamais ses destinataires ouvriers, mais qu'il impressionna les visiteurs du pavillon de l'URSS, lors de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, à Paris, en 1925. C'est de son effacement physique que le projet tira sa renommée.

## Menuiserie pataphysique

L'histoire reprend donc sur un objet identifiable, répertorié en histoire de l'art, mais qui avait matériellement disparu de tout lieu de conservation. Aubry restitue le Club et l'expose, le livrant à l'expertise du tout-venant des expos, car il n'empêche pas l'ensemble d'être reconnu et de témoigner de lui-même. Mais chaque objet qui le compose change discrètement, comme si le temps écoulé depuis leur conception les rattrapait et déformait en douceur leurs vieilles articulations. Du plan d'origine, qu'il a patiemment retrouvé pour l'étudier, Aubry ne décalque rien qu'il ne décale à mesure, voire en mesure. Il appelle cela « mettre en musique les mobiliers ».

Cet homme aux sons loufoques avait déjà perçu la musicalité d'autres mobiliers prestigieux. Diverses chaises signées par ce grands pionniers du design lui ont paru tenir la note. Il a mis en musique la chaise rouge et bleue de Rietveld (datée 1918-1936). Puis, du même, sa chaise haute (1921-2000), sa chaise droite (1924-2000), son fauteuil (1924-2000). La chaise à dossier d'échelle de Mackintosh (datée 1902-2000). Sans modifier les échelles ni les proportions des anguleux, Aubry diminue l'épaisseur des assises et section des accoudoirs, passés de trois centimètres à cinq millimètres. Presque la minceur d'une toile de tableau ; mesurés en affinité avec les quelques grammes qui pèsent les roseaux de musique venus alléger les lignes. On ne peut plus s'y asseoir. Ce qui s'en va, c'est la fonctionnalité de ces meubles. Ce qui reste,

c'est l'apesanteur d'un effet de représentation : un nouveau genre de tableau d'histoire, où les rôles illustres, foute de personnages, sont tenus par des objets.

À l'échelle du Club ouvrier, plus grand et plus complexe qu'une chaise singulière, Aubry n'a pas jugé nécessaire de réduire la densité du matériau. Il a refait des meubles résistants, privilégiant la robustesse et la rigidité du bois. L'utile ne peut être entièrement retranché de l'agréable lorsque l'art remet en jeu une esthétique soucieuse d'installer la poésie sévère de la foi, de l'espérance et de la charité communistes, dont le concept de Club ouvrier porte les impératifs.

Ce que nous voyons n'est certes pas la Liberté guidant le peuple, avec ses seins et son visage peints par Delacroix, mais l'émane de ces choses inertes quelque chose de mouvementé. Travail analogue à la composition de tableaux d'histoire à l'aide de figures, puisque l'on connaît déjà le registre où puise l'inspiration de l'artiste, toujours du domaine public. Ces travaux de menuiserie humoristique nouent, sans nostalgie, des liens imaginaires avec la mort des hommes qui les ont conçus sérieusement. Ils permettent d'installer des dépouilles avérées dans un monde fictif, ignorant de la mort. Le projet de Rodtchenko s'intitulait : Club ouvrier. Exécuté d'après le plan et sous la direction de l'artiste A. M. Rodtchenko. Poursuivi au-delà de la mort de l'auteur, le projet conserve son titre, mais avec substitut ou du nom d'auteur : Club ouvrier. Exécuté d'après le plan et sous la direction de l'artiste M. Aubry. Absurdité d'une mort refusée à l'art ? Mélancolie d'une filiation artistique au service d'une chose incroyable ? Ce titre, d'une ironie métaphysique, ne rend compte que d'une seule des virtualités découvertes en redépliant les plans de l'artiste russe. Mais Aubry propose un second intitulé, moins conceptuel, plus imaginaire : le Club ouvrier mis en musique. Cela entre en consonance avec sa démarche, celle d'un art conceptuel décripé par une « pataphysique » à laquelle il s'associe. La solution qu'il met en œuvre pour l'art contemporain s'inscrit dans « la science de ce qui se surajoute à la métaphysique (...), s'étendant aussi loin au-delà de celle-ci que celle-ci au-delà ».

stick. The music, a measure of duration, influences the design, measured spaces. Since time passes and water passes under bridges, reeds have grown on the backs of the Club's chairs. The user could take them between his lips, blowing into the mouthpieces placed at the end of the stems to produce sounds. The world of worthy Soviet workers acquires a little exuberance.

In fact, Rodchenko's original Club was itself a bit too ooh-là-là for Uncle Joe. Stalin refused to accommodate this handsome little proletarian in the program of Real Socialism. In Aubry's configuration, where the original is passed on but not preserved, he and Rodchenko seem to be playing musical chairs, taking turns to assume the paternity of a work afflicted with the curse of the dictator.

Music is the great artifice informing the world invented by Aubry around historical objects. The reeds that he adds to these known and identified objects are like the bells slung across the necks of pasturing cows, indicating the distant place to which they have wandered. This four-color Constructivist poetry owes its resurrection to that shepherd-like obsession with keeping track of the animal. We know that Rodchenko's project never got to serve the workers for whom it was intended, but that it did impress visitors to the USSR Pavilion at the 1925 Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes in Paris. And the renown of that project was due in large part to its physical disappearance.

## Pataphysical Furniture Workshop

Aubry's story takes up an identifiable project registered by art history but physically absent from any place of conservation. Aubry recreates the Club and exhibits it for appraisal by the average exhibition-goer. He does not stand in the way of the ensemble being recognized and speaking for itself. However, each object in that ensemble changes discreetly, as if the time that had gone by since their conception had caught up with them and gently deformed their old articulations (joints). Having patiently studied the original plan, Aubry then displaced everything slightly in its measurements and even its time-measure. He calls this process "putting furniture to music."



Michel Aubry, Marc Guérin, David Legrand. «Répliquiers (La Grande Illusion)». Vidéo, 34' «Répliquiers (La Grande Illusion)»

de la physique», selon la définition de Jarry (1). Bon connaisseur des problèmes de pataphysique qu'Alfred Jarry se posait, Michel Aubry résout le cas de l'huissier Panmophile (2) : réussit à faire signer par le docteur Faustrol (3) la copie d'un acte ayant pouvoir de le dépouiller de ses meubles... L'huissier créé par Jarry rapporte : «Je n'ai trouvé auxdits lieux ni parents, ni serviteurs, aucun voisin ne voulant se charger de la présente copie en signant mon original.» Aubry s'institue pour Rodchenko occupant des lieux, parent, serviteur, voisin et signataire.

### L'artiste commence à compter

Comme jadis les tableaux d'histoire dotés d'une charge de mobilisation, le Club ouvrier remporte un succès considérable et voyage d'exposition en exposition (4). Aubry devient accessible ! On tient l'œuvre qui fait comprendre sa démarche. Si l'on croyait le verre à moitié vide, on se rend compte qu'il était en réalité à moitié plein. Michel Aubry avait déjà trouvé ses marques il y a seize ans. En 1987, alors que l'artiste cherchait du côté des vents de cornemuses un système esthétique, il le trouva dans une culture sarde, la musique des *launeddas* et la sélection des roseaux adéquats à une instrumentation. Il y va en confiance : «Il y a des objets trouvés qui sont prêts, et la carnie de Sardaigne, c'est pour moi un objet trouvé formidable. Il fallait absolument que je l'étudie. Je me suis rendu compte qu'à partir d'une méthode d'observation mise au point en Sardaigne par des musiciens qui pratiquent une musique sur des bases archaïques, mais la font réinventer dans la société contemporaine, je peux appliquer cette méthode à construire des installations et à redessiner le monde avec mes formes musicales, en l'adaptant à ma manière d'observer les choses, de relire l'histoire. Jo l'apologie à un monde qui s'est mis à exploser de tous côtés et qui, à mon avis, prend une forme romanesque irréversible.»

La «méthode trouvée» s'approprie des objets impliqués dans des transformations du monde, qui ont une histoire affublée de noms romanesques : le Club ouvrier de Rodchenko, le fauteuil de Rietveld, mais aussi la veste de Mao (5), la combinaison d'aviateur de Bauys (6). Aux dimensions de l'histoire du monde, les noms romanesques sont génériques. L'ajout sur ces objets des tubes formés par le roseau révèle leur particularité. Le blouson noir de Madonna, autre objet mis en musique, n'est que particularité (7). Aubry recoupe Jarry : «L'épiphénomène étant souvent l'accident, la pataphysique sera surtout la science du particulier, quoiqu'on dise qu'il n'y a de science que du général.» Michel Aubry remet cette pendule à l'heure. Elle ne peut que sonner si, comme il l'explique, «les objets génériques sont des partitions potentielles, tout simplement. Des objets tellement bien pensés, si bien imaginés dans les transformations du monde qui en font des



Mise en musique du fauteuil de Gerrit Rietveld. 1994-2000. Carne de Sardaigne, contreplaqué peint, quinze anches. 96,5 x 82 x 65 cm. (Ph. M. Aubry) "Gerrit Rietveld Chair Put to Music." Sardinian cane, plywood, reeds

objets marquants de leur époque, qu'ils sont forcément détenteurs d'une partition. Il y a quelque chose qui doit être de l'ordre du nombre et fait que ces objets fonctionnent bien».

Une fois ce plus, la musique adoucit les moeurs de la cité. Sachant qu'il travaille sur des mots d'ordre en travaillant sur des objets politiquement signifiants (ses fameux tapis afghans, ses camouflages militaires ne l'étaient pas moins), Aubry livre ce commentaire : «En un sens, leurs programmations sont poétiques. On pourrait dire : Michel Aubry considère qu'elles sont mauvaises, qu'il les corrige, mais ce n'est pas ça du tout. Il y en a plein que je trouve excellentes, de ces programmations d'objets. Je ne veux pas du tout les reprogrammer.» La neutralité n'est plus seulement l'apanage de la musique. Elle participe du mystère Aubry. ■

(1) Alfred Jarry, *Œuvres et opinions du docteur Faustrol pataphysicien*, Librairie Stock, 1923.

(2) et (3) Panmophile et Faustrol, personnages principaux du livre de Jarry.

(4) Le Club ouvrier a été exposé au Cac de Valenciennes (2000), Marée de Strasbourg (2001), Creux de l'Érle, Thiers (2002), Flec (2002), Park Gallery & Decorus Magnus Art, Maison du Peuple de Valenciennes (2002), Marée, Genève (2002).

(5) Le zhong shen zhou mis en musique, 1999.

(6) Le pantalon de Bauys portant des sons, 2000.

(7) Le blouson de Madonna supporté par des sons, 1999.

This man of *deranged* senses has already observed the musicality of other prestigious furniture designs. Chairs by other great pioneers have struck a chord. He set Rietveld's famous red and blue chair to music (dated 1918-98), and then his high-backed chair (1921-2000), his straight chair (1924-2000), his armchair (1924-2000) and Mackintosh's ladder-backed chair (dated 1902-2000). Without changing the scale or proportions of the originals, Aubry reduced the thickness of the seats and sections of the armrests, from three centimeters to five millimeters—almost as thin as a canvas. Such measurements are in harmony with the featherweight musical reeds that lightened Rodchenko's lines. Sitting down is now impossible. The functionality of the furniture is lost. What remains is the weightlessness of an effect of representation: a new kind of history painting in which the illustrious roles are played by objects because there are no characters.

Working on the scale of the Reading Room, which is bigger and more complex than a single chair, Aubry saw no need to reduce the density of the material. He made robust furniture, stressing the solidity and rigidity of the wood. Usefulness can never be entirely withdrawn from attractiveness when art puts back into play an aesthetic concerned to instate the severe poetry



«Le zhong shan zeuan mis en musique». 1999. Veste en drap de laine, tubes en cire, 22 anches. (Court. China-Asty-com, Paris : Ph. A. Le Nouail/le Quartier, Quimper). "The Zhong Shan Costume Put to Music"

of Communist faith, hope and charity, as embodied by the Reading Room.

What we see is a long way from *Liberty Leading the People*, breasts to the wind, as painted by Delacroix, but these inert objects do suggest a kind of movement. The work is analogous to the composition of history paintings because we already know the domain of the artist's inspiration, and that this is, as ever, public.

This humoristic joinery forges nostalgia-free, imaginary links with the death of the man who started the story in all earnestness. It makes it possible to install corpses in a fictive world, unaware of death. Rodchenko's project was called Workers' Revolutionary Reading Room. Executed after the plan and under the direction of A. M. Rodchenko. Carried on after his death, the project keeps his title, but changes the name of the author. Executed after the plan and under the direction of M. Aubry. Aubry absurdly denying an its due death? Melancholy artistic filiation in the service of a deathless entity? This metaphysically ironic title reflects only one of the virtualities discovered when unfolding the Russian artist's plans. But Aubry does propose a second title that is less conceptual and more imaginary: *Le Club ouvrier mis en musique* (Workers' Revolutionary Reading Room Put to Music). This resonates with his own approach, in which

conceptualism relaxes in company with pataphysics. To take Alfred Jarry's definition, the solution that he applies for contemporary art belongs to "the science of what is added to metaphysics [...] extending as far beyond it as metaphysics does beyond physics."<sup>11</sup>

As a discerning connoisseur of the pataphysical problems elaborated by Jarry, Aubry solves the problem of the bailiff Panmuphle, which is to get Doctor Faustroll (2) to sign the copy of a deed that could rob him of his furniture. Jarry's bailiff states that "I found on the premises neither relations nor servants, no neighbor prepared to deal with the present copy by signing my original." With Rodchenko, Aubry instates himself as relation, servant, neighbor and signatory.

### The Artist Starts Counting

As once did those socially inspiring history paintings, the *Club ouvrier* has been a big success, traveling from one exhibition to the next.<sup>13</sup> Aubry is becoming accessible! Here is the work that makes his method comprehensible. If we thought the glass was half empty, we now realize that in fact it was half full. Aubry found himself sixteen years ago. In 1987, when the artist was considering bagpipes as the basis of an aesthetic system, he found it in Sardinian culture,

the music of *faunaddas* and the selection of reeds needed for these instruments. He approached the matter with confidence: "Some found objects are perfectly ready, and for me the Sardinian cane is a superb found object. I realized that, working from a method of observation developed in Sardinia by musicians who play music with ancient roots, but really do bring it into contemporary society, I can apply that method to constructing installations and redrawing the world with my musical forms, adapting it to my way of seeing things, of rereading history. I apply it to a world that has started exploding all over the place and that, in my opinion, has taken an irreversibly fictional turn."

The "found method" appropriates objects implied in transformations of the world, on which history hangs its colorful names: Rodchenko's Workers' Revolutionary Reading Room, the Rietveld chair, but also the Mao jacket,<sup>14</sup> Beuys' flying suit.<sup>15</sup> With dimensions to fit the history of the world, these evocative names are generic. The particularity of the objects is revealed by adding tubes formed by reeds. Madonna's black leather jacket, another object set to music, is all particularity.<sup>16</sup> Aubry intersects with Jarry: "The epiphenomenon often being the accident, pataphysics will be, above all, the science of the particular, whatever may be said about the only science being the science of the general." Michel Aubry rewinds that particular clock, and it is bound to chime if, as he explains, "generic objects are simply potential scores. Objects so cleverly designed, so thoroughly imagined in the transformations of the world that make them milestones of their period, that they inevitably carry a score with them. There is surely something having to do with numbers which means that these objects work well."

The civilizing influence of music is manifest once again. Knowing that by working on politically significant objects (his famous Afghan carpets, his military objects, too) he is also working on slogans, Aubry notes that, "In a sense, their programs are political. One could say: Michel Aubry thinks they're wrong, that he is correcting them. But that's not it at all. There are lots of these programmed objects that I consider excellent. I have absolutely no desire to reprogram them." Neutrality is not the preserve of music alone. It is also part of the mystery that is Aubry. ■

Translation, C. Panwarden

(1) Alfred Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll pataphysicien*, Librairie Stock, 1923.

(2) Panmuphle and Faustroll are Jarry's main characters.

(3) *Le Club ouvrier* was exhibited at the contemporary art center at La Vassivière (2000), the Musée d'Art Moderne et Contemporain in Strasbourg (2001), the Caux de l'Enfer, Thiers (2002), FIAC 2002, Paris (Galerie Decimus Magnus Art), the Maison du Peuple de Vénissieux (2002) and the Mameo, Geneva (2003).

(4) "The Zhong Shan Costume Put to Music," 1999.

(5) "Beuys' Pants Carrying Sounds," 2000.

(6) "Madonna's Jacket Supported by Sounds," 1986.