

Règne analogue

Nicolas Darrot

XX **Préface** Antoine de Galbert
XX Foreword

XX **Nicolas Darrot au royaume de l'analogie** Thierry Dufrêne
XX Nicolas Darrot in the Kingdom of Analogy

XX **Dronecast**

#A8, #A3, #A11, #A12, #A6, #A5, #A9/#A10, #A17/#18, #A2.0/#A2.1, #A9, #A15/#A16, #A9, #A13, #A14,
#Ao/#A1, #1, #16, #13, #B13, #5, #2, #Ao1, #Ao2, #Ao5, #Ao3, #Ao4, #B3, #B2, #B1, #Bo, #B1o, #B11,
#B12, #8, #11, #B15, #B14, #3 — Muad'dib — Alpha Leader

XX **Ariel**

Véga — Ariel — Providence — L'intrus — La veillée — Vision de saint Eustache — La rosée suicidaire

XX **Règne analogue**

Misty Lamb — Or logic wall — Nostromo — Doña Miranda — Méduses — Stella di mare — Crabe — Snail
Maison Rouge — Novino — La louve — La secte — Yggdrasill — C3PO — Hommage à Tarzan — Faim de tigre
Collection d'insectes — Les mots de Kamala — Ruche — Singh — Amala — Macrotermitinae — Le souillot

XX **Fuzzy logic**

Shaman — Injonction I, II, III, IV, V — Dialogues d'exilés — L'oreille — Adam — No more hot dogs
La Tequilera — Parrot — Magellan

XX **Molécule Eden**

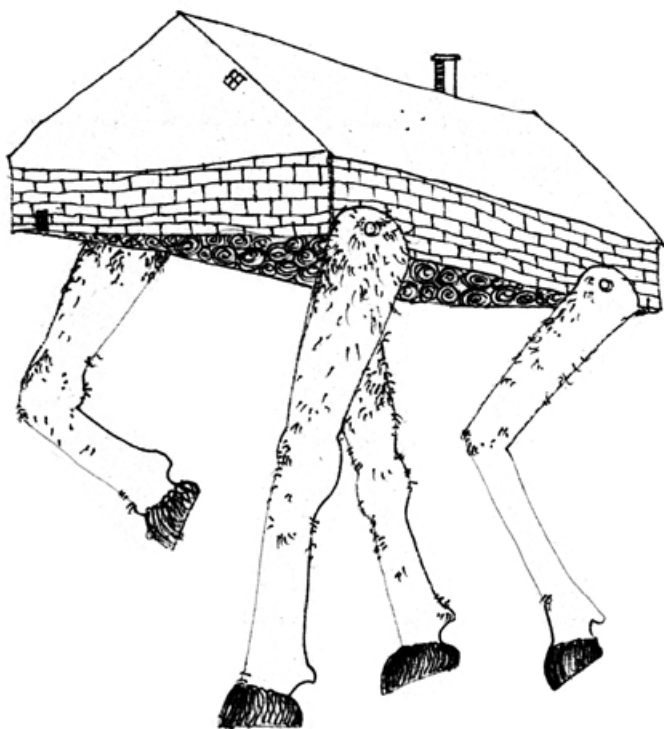
Faune — Atlas — Cañon Diablo — Molécule Eden — Tempête — Palaces of diamond — Gate — Argentière — Devgiri
Petite Ourse — Arme maigre — Drift — Grande Ourse — Hélium — Comète — Nouveau monde — Tropiques
Albédo — Saturne — Curiosae I, II, III, IV, V, VI, VII — Mue descendant un escalier — Passage au noir — Ibis

XX **Le temps de l'innocence** Mériam Korichi
XX The Age of Innocence

XX **Une conversation entre Nicolas Darrot et J. Emil Sennewald**
XX A conversation between Nicolas Darrot and J. Emil Sennewald

XX **Liste des œuvres** List of works

XX **Biographie** Biography



En 1998, lors de l'exposition des diplômés des Beaux-Arts de Paris, une grande planche entomologique attira mon regard. Des créatures hybrides, insectes naturalisés et étrangement dotés de prothèses mécaniques, me projetèrent dans les mondes de Jérôme Bosch ou de Moebius, entre fantastique et futurisme. Ces compositions semblaient m'attendre et avoir été réalisées pour moi ; j'aurais aimé en être l'auteur. Pour ceux qui collectionnent, le désir de s'approprier une œuvre est souvent déclenché par cette sensation étrange de trouver une partie de soi-même dans le geste d'un autre. Cette rencontre crée alors un climat de confiance réciproque. Depuis presque vingt ans, je n'ai jamais cessé d'être convaincu par le talent et l'intelligence de Nicolas Darrot.

Après avoir acquis cette *Collection d'insectes* • en 2000, je m'emparai du *Crabe* • puis des *Méduses* •, début d'une liste conséquente d'œuvres de Nicolas dans ma collection. Peu après, en octobre 2001, avec quelques amis collectionneurs, nous invitâmes pour un soir des jeunes artistes dans la friche industrielle de la future maison rouge. Nicolas présenta un petit *Lapin tambour* aux soubresauts automatisés dans un univers électroluminescent. Le fonctionnement capricieux de cette installation rendait utopique l'idée de l'acquérir. Répondant à une nouvelle invitation, en 2006, *Passage au noir* • faisait circuler tout autour de La maison rouge, grâce à un jeu de crémaillères, un grand ballon-sonde, avant qu'il ne tombât dans le patio en déclenchant les croassements inquiétants d'une quinzaine de corbeaux mécanisés.

p.XXX
XXX
XXX

p.XXX

L'usage de la parole nous différencie des animaux mais génère souvent déception ou lassitude de l'autre. J'ai d'ailleurs de longue date un ami japonais avec qui je n'ai jamais réellement parlé. Aux démonstrations verbales excessives de certains artistes, j'ai toujours préféré le silence de ceux qui nous laissent libres face à leurs œuvres. Les êtres les plus cultivés économisent leurs mots. Nicolas est un chamane qui fait parler ses œuvres. Jamais je n'ai cherché à percer leur mystère. Mes carences en matière scientifique ou technique me maintiennent de toute façon dans une relation magique avec ses créations, comme les villageois d'autrefois qui étaient ébahis par les automates des forains.

Cette première grande exposition de Nicolas Darrot, *Règne analogue*, est la concrétisation logique de mon engagement de collectionneur. L'œuvre actuelle confirme sans aucun doute mes premières intuitions. Comme à l'heure de notre première rencontre, elle est restée solitaire dans le paysage de l'art contemporain et cela lui assure un véritable avenir, d'autant que la complexité de ses bricolages de génie interdit aux autres de le plagier.

Je suis reconnaissant à Thierry Dufrêne, Mériam Korichi et J. Emil Sennewald d'avoir contribué par leurs écrits à faire de ce catalogue un outil passionnant, qui permettra aux lecteurs de mieux saisir l'intelligence de l'œuvre. Je veux souligner l'engagement de la galerie Eva Hober qui défend le travail de Nicolas avec beaucoup d'obstination depuis de nombreuses années.

La réalisation de cette exposition a nécessité des prouesses de la part de Nicolas lui-même et de l'équipe de La maison rouge. Que celle-ci soit une fois de plus chaleureusement remerciée, et plus particulièrement les monteurs dirigés avec brio par Laurent Guy.

In 1998, in the diploma show at the École des beaux-arts de Paris, an entomological collection caught my eye. Hybrid creatures, stuffed insects strangely endowed with mechanical prostheses projected me into the worlds of Hieronymus Bosch and Moebius, between fantasy and futurism. These compositions seemed to have been waiting for me, to have been made for me. For collectors, the desire to appropriate an artwork is often triggered by that strange sensation of finding part of yourself in the gesture of another. This encounter therefore creates an atmosphere of mutual trust. For nearly twenty years now, I have never failed to be impressed by the talent and intelligence of Nicolas Darrot.

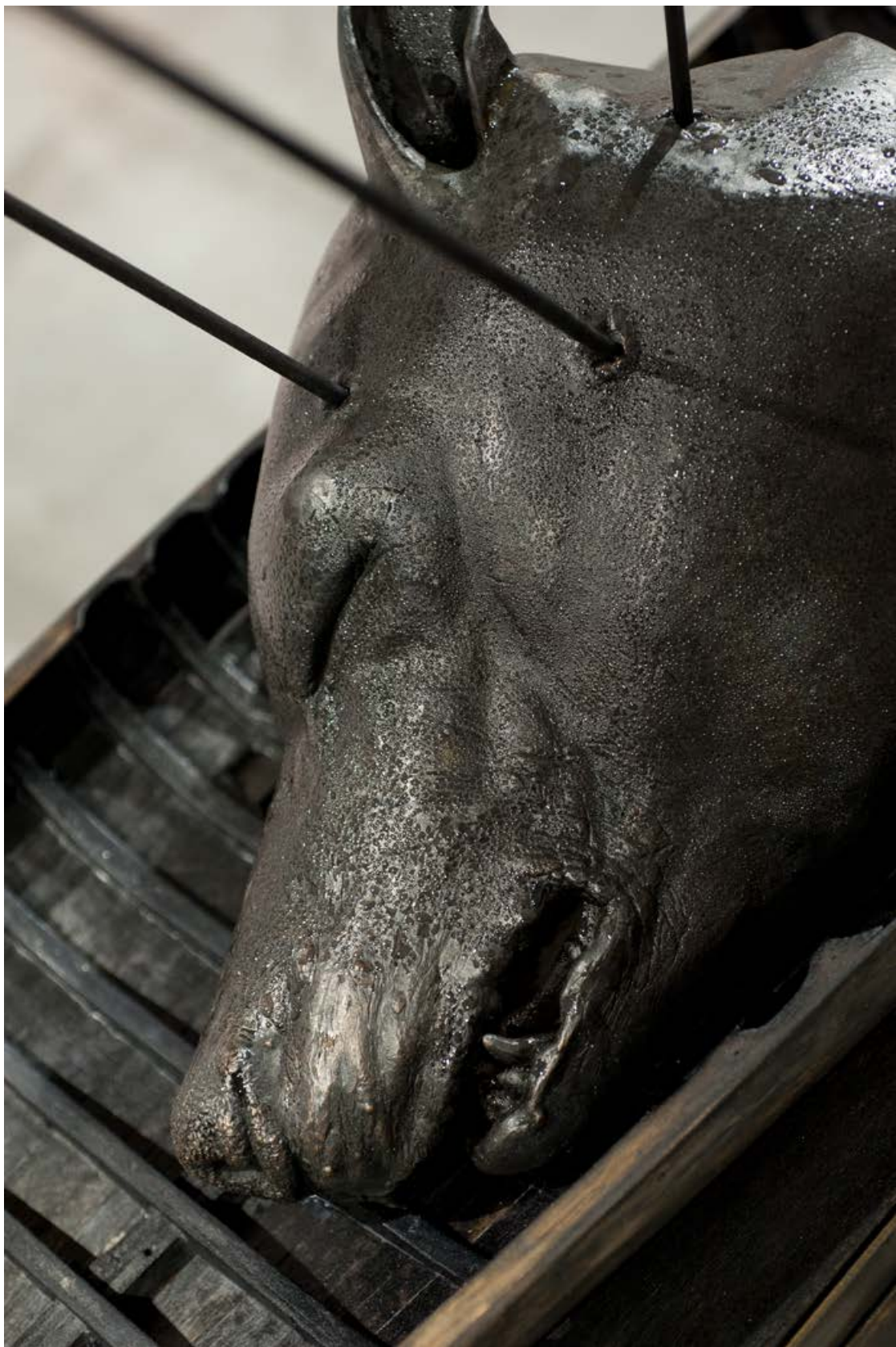
p.XXX
XXX
XXX
After acquiring that *Collection of insects* • in 2000, I then went for the *Crabe* • and then the *Méduses* •. This was the start of a sizeable list of works by Nicolas to enter my collection. Shortly afterwards, for one evening in October 2001, with a few collector friends, I invited a handful of young artists to the disused industrial site and future maison rouge. Nicolas presented a little rabbit drum with automated jerky movement in an electroluminescent world. The capricious workings of this installation made the idea of acquiring it a pipe dream. In response to a new invitation, in 2006, *Passage au noir* • used a steering rack to move a big sounding balloon around La maison rouge, until it fell down to the patio amidst the sinister cawing of some fifteen mechanised crows.

Speech is what distinguishes us from the animals but it often generates deceit or weariness of the other. In fact, I have long had a Japanese friend with whom I have never really spoken. Rather than the excessive verbal demonstrations of certain artists, I have always preferred the silence of those who leave us free in relation to their works. The most cultivated people are economical with words. Nicolas is a shaman who makes his works talk. I have never tried to pierce their mystery. Besides, my lack of scientific and technological knowledge means that my relation to these creations still has something of the magical to it, just like villagers amazed by the automata they saw at fairs in the old days.

This first major exhibition by Nicolas Darrot, *Règne analogue*, is the logical outcome of my involvement with his work as a collector. The current pieces clearly confirm my first intuitions. Just as he was when we first met, Nicolas has remained a lone case in the landscape of contemporary art, and this ensures him a solid feature, all the more in that the complexity of his brilliant pieces of *bricolage* keeps others from copying him.

I am grateful to Thierry Dufrêne, Mériam Korichi and J. Emil Sennewald for their texts, which have helped make this catalogue a fascinating resource that will enable readers to better grasp the intelligence of Nicolas Darrot's work. I would also like to emphasise the engagement of Galerie Eva Hober, which has championed Nicolas's work with great dedication for many years now.

Producing this exhibition was quite a feat both for Nicolas himself and for the team at La maison rouge. Once again, I would like to express my warmest thanks to them all, especially to the assembly team under the brilliant leadership of Laurent Guy.









Nicolas Darrot au royaume de l'analogie

Thierry Dufrêne

Il y a dix ans, Nicolas Darrot exposait *Passage au noir* (2006)* à La maison rouge. Quinze oiseaux noirs mécanisés croassaient, menaçants, au passage d'un ballon-sonde qui faisait le tour du bâtiment, guidé par une gaine métallique et un système à crémaillère. C'était peu après les émeutes des banlieues consécutives à la mort le 27 octobre 2005 de Zyed Benna et Bouna Traoré dans un transformateur électrique de Clichy-sous-Bois. Au-delà de la confrontation entre la nature (les oiseaux) et la science (le ballon-sonde), se glissait dans l'œuvre un écho de la révolte de la jeunesse. On pensait au film *Les Oiseaux* (1963) d'Alfred Hitchcock, quand les oiseaux finissent par attaquer les habitants d'une petite ville paisible, Bodega Bay, près de San Francisco, à cause de la mise en cage de deux « inséparables ».

p.XXX

Nicolas Darrot crée des mécanismes animaliers pour parler de la société des hommes à la manière des fabulistes Ésope ou La Fontaine. De façon plus générale, il se rattache à toute une tradition de la sculpture animée qui s'est développée un peu en marge, il faut bien le dire, de la « grande sculpture ». Sans remonter à Héron d'Alexandrie et aux automates de l'Antiquité, on peut évoquer les marionnettes, le mannequin articulé et les automates de l'époque classique comme la *Francine* de Descartes à laquelle l'artiste s'est d'ailleurs beaucoup intéressé, ou ceux des Jaquet-Droz ou de Vaucanson au XVIII^e siècle. Ce courant marginal est revenu dans les années 1950 au centre même de la sculpture avec Jean Tinguely ou Nicolas Schöffer, la machine à peindre *Méta Matic* du premier et le robot autonome *CYSP1* du second, et en fin de compte avec l'art cinético-programmé. Plus récemment, dans les années 1980-1990, l'artiste allemande Rebecca Horn a « créé » des oiseaux et des papillons animés en mettant en mouvement des plumes au moyen de dispositifs électromécaniques programmés. Sa *Machine-Paon* ou son *Baiser des rhinocéros* imitent les comportements des animaux pour en tirer un effet burlesque qui vise en réalité les humains.

Nicolas Darrot appartient à une génération plus jeune d'artistes-inventeurs comme Christiaan Zwanikken, Malachi Farrell ou Yanobe Kenji¹ qui programment avec leur ordinateur la vie de créatures artificielles, d'entités qui

1 Certaines œuvres de cette génération sont présentées dans l'exposition *Persona. Étrangement humain*, Musée du Quai Branly, Paris, 26 janvier-13 novembre 2016. Voir cat. expo. Thierry Dufrêne, Emmanuel Grimaud, Anne-Christine Taylor et Denis Vidal (dir.), *Persona. Étrangement humain*, Actes Sud, janvier 2016.

ont à la fois des caractères humains, animaux, mécaniques voire écologiques. Une bande-son synchronisée avec le mouvement les fait parfois parler. Parce que ce sont des artistes qui ont une culture et souvent une formation scientifiques, on peut les rapprocher de ces artistes des années 1960-1970 qui ont produit des œuvres à mi-chemin entre l'objet scientifique expérimental et l'œuvre artistique. L'artiste et mathématicien Piotr Kowalski (1927-2004) les a appelées « pseudo-didactiques » pour montrer que l'art touchait là à la connaissance et à l'expérimentation, et pas seulement au goût ou à l'émotion. Par exemple, dans sa *Machine pseudo-didactique* (1961), un liquide où flottent des particules dorées est mis en mouvement sur une surface élastique placée à l'horizontale. Cette surface est animée par une pointe en va-et-vient vertical. Le spectateur peut à tout moment arrêter la machine et mouler l'état de la masse fluide. « Pseudo » n'a évidemment aucun caractère péjoratif, mais c'était pour Kowalski une façon élégante de se démarquer du savoir sérieux, tout en pointant qu'il y avait à apprendre par l'art. Dans son livre *Beyond Sculpture* (1970), Jack Burnham expliquait ainsi la phase *didactique* de la sculpture : « La fonction spécifique de l'art moderne didactique a été de montrer que l'art ne consiste pas en entités matérielles mais en relations entre les personnes ainsi qu'entre les personnes et les composantes de leur environnement ². »

p.23

Nicolas Darrot utilise la physique et la chimie pour des œuvres qui vivent comme de vrais organismes. Son *Misty Lamb* ^{*} peut à première vue rappeler *Cube de condensation* (1966) de l'artiste allemand Hans Haacke où de la vapeur d'eau condensait en gouttelettes sur les parois d'un cube de verre. Mais en plus de créer des systèmes dynamiques stabilisés, Darrot établit entre les systèmes, entre les différents règnes – animal, végétal, minéral – des rapports d'analogie. Pour lui, certaines ressemblances sont perceptibles dans la nature elle-même. Il suffit de bien regarder, comme il l'écrit dans son texte *Gaz des hirondelles* (1999) : « [...] si l'on pense au sort de nos paroles, nous voyons des déplacements d'air, entrecoupés de silences. Des vibrations organisées de l'air voyagent du larynx au tympan, et véhiculent du sens. Lorsque nous parlons, nous sommes tout près de la voltige des hirondelles : nous zébrons le vide. » Ainsi nos paroles volent-elles comme des hirondelles. Et c'est plus qu'une simple métaphore : il y a un point commun physique, concret, le déplacement de l'air. Mieux, il remarquait : « Une variété africaine de termites se fabrique

2 Jack Burnham, *Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century*, New York, George Braziller; Londres, Allen Lane/Penguin Press, 1969, p. 60.

une troublante demeure. En forme de poche, le nid est suspendu aux branches d'un arbre, et les issues, régulièrement disposées sur toute la surface, sont en forme de bouche. Un ventre aux multiples bouches flotte dans l'air... Ces bouches sont une manifestation d'un langage qui erre, non seulement parmi les termites, mais dans le réseau des vides formé par l'ensemble de toutes les colonies. Cette nappe immanente qui nimbe l'ensemble de la planète, c'est aussi bien l'immanence du langage qui se manifeste³... »

Le langage a donc créé des formes, comme la nature elle-même. Rabelais, qui était médecin, portait lui aussi la plus grande attention aux faits physiques, *immanents* – comme dit Darrot –, liés à ce qui paraît le plus immatériel, le plus transcendant, le langage : le déplacement d'air sorti de la bouche, la formation du son dans l'espace. Dans son *Quart Livre* (1552), il imagine des « paroles gelées », qui seraient la condensation et la cristallisation de paroles prononcées autrefois. Il suffira de les réchauffer pour les entendre à nouveau. Ces « paroles gelées » de Rabelais, comme le *Misty Lamb* de Darrot, montrent que le phénomène de la vie comme celui de la culture se marquent par des échanges permanents entre le matériel et le symbolique, et par de constants changements d'état.

Ce *Misty Lamb* de Darrot, inspiré du retable *L'Adoration de l'Agneau mystique* (1432) des frères Van Eyck, subit sous nos yeux une transformation. Une vapeur s'élève de lui, produite par des ultrasons qui nébulisent de l'eau à température ambiante. C'est une forme d'animation sacrée, presque comme la transsubstantiation qui transforme l'hostie en corps et sang du Christ. Ou le sang de saint Janvier qui se liquéfie dans la cathédrale de Naples. Le spectateur assiste à une cérémonie. Et il y a un truc, comme dans toutes les cérémonies. Mais ce n'est pas l'effet spécial qui est recherché pour lui-même, et la science ne s'est pas simplement substituée à la croyance ou à la magie. Par un effet de l'art seul, la brume tient lieu de laine blanche et bouclée à l'animal. Le *Misty Lamb* est tout à la fois animal, paysage et, bien sûr, machine. Il est surtout le symbole du *Règne analogue*. Dans son roman inachevé *Le Mont Analogue*, l'écrivain René Daumal (1908-1944), auquel Darrot rend hommage dans le titre qu'il a donné à son exposition rétrospective, avait en effet imaginé une montagne magique

3 Quelque dix ans auparavant, le philosophe Jean-François Lyotard employait une image semblable : « Les phrases, dès lors, loin d'être placées sous la responsabilité des locuteurs, doivent plutôt se concevoir comme des concrétions discontinues, spasmodiques d'un "milieu parlant" continu. » Voir J.-F. Lyotard, *L'Inhumain*, Paris, Galilée, « Le temps, aujourd'hui », 1988, p. 75.

et invisible dont ses héros finissaient par trouver l'entrée au sein même de notre monde visible. Comme à l'initié s'ouvrent les portes d'un monde nouveau, non pas qu'il voie vraiment quelque chose de différent, mais parce qu'il voit différemment les choses.

Darrot est trop grand lecteur de Daumal pour s'être vraiment étonné d'avoir trouvé son propre atelier rue Lépine, métro Église de Pantin. Quelle coïncidence que son nom soit lié à celui de Lépine l'inventeur et au « pantin » ! Le héros de Daumal avait, lui, commencé sa quête mystique passage des Patriarches à Paris. Darrot m'a par ailleurs fait remarquer que dans les locaux où est aujourd'hui la Fondation Antoine de Galbert - La maison rouge, se trouvait une fabrique de chambres noires photographiques géantes qui servaient à l'Institut Géographique National (IGN). Des soudeurs y préparaient les instruments techniques qui permettraient de voir autrement le monde... Faut-il donc croire qu'il y a dans l'art comme dans la réalité certains coups de pouce, qui rapprochent les temps et les espaces ?

Darrot est un scientifique, un mathématicien. Seulement voilà : il enveloppe la pensée logique, inductive, qui marche à pas comptés, dans le manteau du rêve, cette pensée parallèle qui s'élève à ses côtés, pour engendrer une adhésion au monde rationnelle et poétique tout à la fois.

p.XXX C'est pourquoi la figure d'Ariel lui est si chère. Il a donné son nom à un dispositif complexe et aérien de figures mouvantes. Ariel^{*} est le génie que Prospero, le magicien de *La Tempête* de Shakespeare, tient à son service, et qui dirige la troupe des esprits. Ariel traduit pour Nicolas Darrot l'éternelle ambivalence entre Prométhée et Hermès, l'envie démiurgique de commander aux éléments et le désir, symétrique et inverse, de s'abandonner à eux, de renoncer à lutter contre la gravité, l'entropie, de créer à partir de l'impermanence des éléments, de l'évaporation et de la déclinaison des mondes. Shakespeare dit des esprits : « [...] ils se sont fondus en air, en air subtil ; et, pareils à l'édifice sans base de cette vision, se dissoudront aussi les tours qui se perdent dans les nues, les palais somptueux, les temples solennels, notre vaste globe, oui, notre globe lui-même, et tout ce qu'il reçoit de la succession des temps ; et comme s'est évanoui cet appareil mensonger, ils se dissoudront, sans même laisser derrière eux la trace que laisse le nuage emporté par le vent. Nous sommes faits de la vaine substance dont se forment les songes [...] »⁴.

Comme les esprits, les humains sont faits de l'étoffe de leurs rêves. Darrot a une raison encore plus profonde, plus décisive d'avoir donné une

4 William Shakespeare, *La Tempête*, traduction Guizot, Didier, 1864.

telle place dans son exposition à la danse d'Ariel, suspendue entre terre et ciel. Il est un lecteur ébloui de la poétesse américaine Sylvia Plath (1932-1963). Ariel était le nom de son cheval et le titre d'un poème (dont on lira ci-dessous l'incipit) du recueil éponyme publié en 1965, après son suicide :

« *Stasis in darkness.*

Then the substanceless blue

*Pour of tor and distances*⁵. »

L'expression « rosée suicidaire⁶ » qui figure à la fin du poème a d'ailleurs fourni à l'artiste le titre d'une sculpture surprenante : deux pieds semblent ne pas toucher le sol et s'y mouvoir pourtant, portés par des homoncules. Allusion à ces lévitations qui défient la matière dans toutes les religions : Bouddha sur son cheval, Mahomet et le Bouraq, Jésus marchant sur les eaux...

« Quoi ! La nature ne serait que l'art ? » s'exclame le Philosophe selon Voltaire⁷. La nature que convoque Darrot, c'est celle à qui on a donné un nom, « nature », qui ne lui convient pas, parce qu'en réalité, elle est *tout art*. En effet, qu'est-ce que le givre qui dissimule les êtres, que sont les vapeurs qui s'exhalent de la terre, quels sont ces sucs, ce miel, ces habitats complexes que sont les ruches, quelle est cette lumière que capte le rideau qui va et vient comme un filet à photons, sinon de l'art ?

La fascination de l'artiste pour les milieux instables, en constante évolution, dont la forme paradigmatique est l'essaim, dont les pleins sont constamment vidés et les vides constamment remplis, milieux qui parfois semblent se fixer dans des concrétions, qui paraissent comme des créations de la nature, se marque dans sa célébration de la ruche. Il rejoint là *Le Rêve de d'Alembert* de Diderot :

« Mademoiselle de Lespinasse ! Mademoiselle de Lespinasse ! – Que voulez-vous ? – Avez-vous quelquefois vu un essaim d'abeilles s'échapper de leur ruche ?... Le monde, ou la masse générale de la matière, est la grande ruche... Les avez-vous vues s'en aller former à l'extrémité de la branche d'un arbre une longue grappe de petits animaux ailés, tous accrochés les uns aux autres par les pattes ?... Cette grappe est un être, un individu, un animal quelconque... Mais ces grappes devraient se ressembler toutes... Oui, s'il n'admettait qu'une seule matière homogène... Les avez-vous vues ? – Oui, je les ai vues. – Vous les avez vues ? – Oui, mon ami, je vous dis que oui. – Si l'une de ces

5 « Stase dans l'obscurité / Ensuite le bleu sans substance / se déverse dans le tout ou rien et les distances », traduction Esprits Nomades sur le site <http://www.espritsnomades.com/sitelitterature/plath/plath.html>, consulté en mai 2016.

6 « *The dew that flies / Suicidal* [...] »

7 Questions sur l'Encyclopédie, Genève, Cramer, entre 1770 et 1772.

abeilles s'avise de pincer d'une façon quelconque l'abeille à laquelle elle s'est accrochée, que croyez-vous qu'il arrive ? Dites donc. – Je n'en sais rien. – Dites toujours... Vous l'ignorez donc, mais le Philosophe ne l'ignore pas, lui. Si vous le voyez jamais, et vous le verrez ou vous ne le verrez pas, car il vous l'a promis, il vous dira que celle-ci pincera la suivante ; qu'il s'excitera dans toute la grappe autant de sensations qu'il y a de petits animaux ; que le tout s'agitiera, se remuera, changera de situation et de forme ; qu'il s'élèvera du bruit, de petits cris, et que celui qui n'aurait jamais vu une pareille grappe s'arranger serait tenté de la prendre pour un animal à cinq ou six cent têtes et à mille ou douze cent ailes... »

L'unité dans la multiplicité : les symbioses de cellules et d'êtres simples finissent par composer un nouvel être avec une conscience. Diderot, *via* le rêveur d'Alembert, posait la question :

« Chaque molécule sensible avait son moi avant l'application ; mais comment l'a-t-elle perdu, et comment de toutes ces pertes en est-il résulté la conscience d'un tout ? »

Les animaux de Darrot sont frères des hommes. Ils appartiennent à la Fable, sont des êtres de langage et des êtres de relation, des êtres sociaux. Le cerf est l'animal par excellence du *Règne analogue*. Mieux que la *Petite Ourse*^{p.XXX} et la *Grande Ourse*^{p.XXX} – qui sont deux œuvres où l'artiste pointe que l'humanité a toujours vu dans le ciel des figures animales –, car le cerf est le seul assurément à porter en lui les trois règnes du minéral, du végétal et de l'animal. Entre les bois d'un cerf filmé en forêt de Rambouillet, l'artiste a inséré une onde lumineuse, née d'effets spéciaux. Si aujourd'hui un artiste veut figurer l'invisible, il ne le fait plus en peignant une auréole, en entourant un personnage d'un nimbe, d'un fond doré, mosaïque ou peinture à la feuille d'or : il trace une vibration électrique. L'onde ajoutée par Nicolas Darrot entre les bois du cerf est un artifice. Comme la pluie de miel qui tombe d'Yggdrasil, l'arbre géant des Eddas, la mythologie scandinave.

Nicolas Darrot relit sans jamais se lasser le *De Natura Rerum* de Lucrèce.

Le poète latin met en poésie la science atomiste de son temps, venue d'Épicure, et montre que Vénus ou l'Amour gouvernent aussi bien les êtres complexes que les simples atomes qui sont attirés l'un vers l'autre par ce qu'il nomme *clinamen*. Pourtant dans son univers, Darrot atteste également de la présence de la guerre. L'exposition met en scène certains épisodes d'un monde ravagé, spectral, où les continuités entre règnes ont été rompues, les correspondances brisées, où l'on ne s'entend plus et ne se voit plus, où il n'existe que de la différence et de l'affirmation de soi dans la négation violente de ce qui relie. Les *Dronecast*^{p.XX} (2002-2008) sont des dispositifs guerriers, qu'on croit d'abord appartenir à un cabinet de curiosités, comme les *Curiosae*^{p.XX}.

Alpha Leader^{*} est le chef de meute, le dictateur absurde et cruel. Vaincu, il finira par ressembler à tous les autres. Dans *La Tequilera*^{*}, la Mort s'invite dans la danse.

p.XXX

p.XX

Quand on les compare à l'immensité de l'univers (dont l'image se précise sans fin dans *Faune*^{*}) ou encore à l'infiniment petit de la molécule (*Molécule Eden*), entre les deux Infinis pascaliens, les hommes apparaissent comme d'étranges créatures autistes qui vocifèrent leurs particularismes dans les petites boîtes de leurs vies minuscules. Des êtres qui s'essayaient parfois à sortir d'eux-mêmes pour faire des incantations, des danses de la pluie, à gutturaliser pour faire venir les esprits. Il y a quelque chose de comique dans l'insistance de ces petits êtres à s'apprendre les uns aux autres, à chercher à communiquer entre eux. Ces êtres ne sont rien mais le désir qui les anime est tout.

p.XXX

Les Injonctions (2008)^{*} reprennent à Patrick Millot la référence à l'« ingénierie cognitive » et au « modèle de régulation de l'activité humaine⁸ » : comment se présenter aux autres, comment devenir quelqu'un pour l'autre, comment avoir été l'élève et devenir le maître ? Les combinaisons de l'autonomisation aboutissent à individualiser trois duos enseignant-apprenant, trois stades de l'apprentissage : parler, se lever, marcher (vers des horizons lointains) ; communiquer, exister/être, faire/agir ; être deux, être pour l'autre, être pour les autres.

p.XXX

Elias Canetti écrit dans *Masse et Puissance* (1960) que l'enfant ou le soldat à qui l'on donne des ordres les garde plantés en lui comme des aiguillons jusqu'à ce qu'il puisse s'en débarrasser en les plantant sur un autre, moins avancé, moins gradé que lui. Canetti parle aussi des jeunes Mongols et Kirghiz : montant très tôt à cheval, ils se débarrassent très vite de leurs aiguillons en commandant au cheval. Il est probable que dans nos pays, un enfant qui joue au *meccano* agit comme le jeune Mongol avec son cheval : il décharge sur les jouets subordonnés le poids des ordres qui lui ont été donnés. Il se libère de la masse qui pèse sur lui.

De même, dans les *Injonctions* de Darrot, un animal électromécanique donne des ordres en même temps que des encouragements à un moins avancé que lui : une machine qui n'articule pas, une chenille qui ne parvient pas à se lever, une sacoche qui reste inerte. L'animal avancé, donneur d'injonctions – qui sont l'équivalent des « aiguillons » de Canetti (même phoniquement « injonctions » sonne comme « injections », c'est-à-dire aiguillons ou piqûres) – est pourtant tout aussi *tenu* que l'être inférieur, tout aussi contrôlé

8 Patrick Millot, *Supervision des procédés automatisés et ergonomie*, Paris, Hermès, 1988.

par l'être humain (l'artiste) que lui ; il est tout aussi mécanique, sa voix est tout aussi artificielle. C'est une marionnette qui n'est pas du tout autonome, et qui ne paraît émancipée et supérieure que par comparaison avec celui que le créateur, l'artiste, a voulu inférieur, créant dans la paire une dialectique du maître et de l'esclave (comme le maître Pozzo et l'esclave Lucky de *En attendant Godot* (1952) de Samuel Beckett), du professeur et de l'élève, du savant et de l'ignorant, du colonisateur et du colonisé, du développé et du sous-développé, l'« émergent » dit-on aussi.

Mais s'il contrôle sa séquence, s'il pose en maître et décharge ce qu'il a subi comme contrainte et comme ordre dans la saynète où s'animent les petites créatures, l'artiste, l'homme, est-il si émancipé ? Vient le soupçon que s'il se décharge sur ces animaux qui rejouent les souffrances de l'apprentissage, du dressage, c'est que lui-même est encore plein d'aiguillons qui le percent, qui le piquent, qui tirent de lui des paroles articulées, qui le font marcher, qui le poussent à l'action. Qu'à son tour, il est le maître tout-puissant des animaux esclaves et pourtant l'esclave de... Mais de qui justement ? Le poids des traditions, la longue lignée des générations – « depuis que l'homme est l'homme... » –, l'Histoire, Dieu ? S'il n'y a pas de Dieu, ni bon, ni mauvais, rien ne peut soustraire à sa responsabilité l'humain, l'adulte, le gradé, celui qui a l'autorité, même le petit, le sans-grade, sur son ennemi ou sa progéniture. La machine qui peine à parler, la chenille qui peine à se dresser, la sacoche sur laquelle est écrite, par l'ironie du hasard, l'expression « Horizons lointains » qui ne se projette dans aucun avenir, tous sont comme l'esclave Lucky. D'ailleurs, comme les marionnettes de Darrot, Lucky danse ; il danse la « danse du filet ». Comme les marionnettes, il est attaché, entravé ; muet la plupart du temps il dit n'importe quoi et « travaille du chapeau » à d'autres moments. Car bizarrement, la pensée est attribuée par Beckett non au cerveau qui est dans la tête mais au chapeau qui la recouvre ! Et à la fin, le « Allons-y ! » est achevé d'une didascalie : « Ils ne bougent pas. »

p.XXX
XXX *Dialogues d'exilés*^{*} et *Résurrection de Lazare*^{*} complètent la série des *Injonctions*. À partir du texte *Dialogues d'exilés* de Bertolt Brecht, écrit pendant son exil aux États-Unis et publié à titre posthume à Berlin en 1961, est posée la question de la place des choses et bien plus encore de la place des gens. Qui est autochtone ? Qui est migrant ? Qui est réfugié ? Qui est à sa place, qui ne l'est pas, qui y reste, qui n'y est déjà plus ? Brecht fait dire à un de ses personnages : « Là où rien n'est à sa place, c'est le désordre. Là où à la place de quelque chose, il n'y a rien : c'est l'ordre. »

La vie est dans la première proposition, la mort dans la seconde. Et il n'y a pas de troisième proposition : la vie est dans le déplacement vers là où l'on

n'est pas à sa place. Si l'on ne bouge pas de sa place, alors, il n'y a plus rien. Comme dans le *De Natura Rerum* de Lucrèce, auquel l'artiste jamais rassasié puise espoir et douce mélancolie, tout se déplace, ça bouge, ça vit, ça pousse. C'est la voix du Christ qui ressuscite Lazare : « Lève-toi et marche », l'injonction suprême, la plus irrationnelle, d'avoir à témoigner après la mort de ce qu'on est encore vivant.

Shaman^{*} présente un pantin ventriloque, qui appelle la pluie et danse. Il croit pouvoir influencer le destin car il parle aux éléments leur propre langue, mais il est tenu par des ficelles, agi par le courant électrique.

p.XXX

L'œuvre de Darrot pose sans détour le paradoxe de la condition humaine, celui d'une *immanence transcendante* où l'on pense avec son corps et où l'on a pourtant la certitude de lui échapper, où l'on est impliqué dans un « champ » (sensible, sexué) et pourtant, parce qu'il y a du manque, du désir, de la différence, donc de la « pensée réfléchissante », où on échappe toujours à la « pensée déterminante » (qui calcule, déduit). L'artiste le pose en choisissant le plus crucial, le plus problématique aujourd'hui : la machine de langage, l'œuvre animée électronique où l'homme a pris l'habitude de croire qu'il pourrait transférer son cerveau – mais sa sensibilité, son manque, ses doutes, les transférera-t-il ?

Peut-être l'homme parviendra-t-il à créer une complicité avec les machines égale à celle créée avec certains animaux, à certains moments de son histoire. Pour cela, il lui faudra transférer dans la « machine vivante » les savoirs populaires qui, comme le fait volontiers remarquer Nicolas Darrot, disent autrement et avec davantage de corps et de simplicité ce que la science codifie et restreint dans son langage propre. La « grâce » n'appartient-elle pas souvent au populaire comme l'a montré Heinrich von Kleist dans *Sur le théâtre de marionnettes* (1810) ? De même que l'humour est toujours présent chez Darrot, un humour à la Grandville quand il met en scène des animaux, de même la sagesse proverbiale, les savoirs populaires, le mythe, « pensée sauvage », le « bricolage » propre à la pensée artistique selon Claude Lévi-Strauss, s'invitent dans son œuvre. À eux la fonction cathartique, celle de réconcilier ce qui s'oppose, ce qui s'exclut.

La physique classique et la mécanique quantique sont incommensurables, irréconciliables : elles ne parlent pas de la même chose et pourtant elles dialoguent dans l'exposition. La pensée scientifique et la pensée des mystiques s'opposent sur les miracles : qu'à cela ne tienne ! Il y a bien quelques miracles, quelques tours, des effets spéciaux qui expriment la chair poétique du monde. Le cerf de saint Eustache avait une croix brillante entre ses bois.

Le cerf de la forêt de Rambouillet qui traverse l'œuvre de Darrot attire des ondes lumineuses. L'agneau mystique est ravi au regard par la vapeur qui en émane, transfiguré. L'électricité fait le lien aussi sûrement que la religion éclaire. N'y a-t-il pas du rituel dans les dispositifs créés par les machines, leurs composantes, leurs interrupteurs, leurs fils, posés dans l'ordre à côté d'elles, comme chevelures de fées ou moulins à prières ? Maîtres de l'ordre autant que du désordre.

Si l'œuvre de Nicolas Darrot s'inscrit indiscutablement dans l'histoire de l'art animé qui s'écrit depuis Tinguely, Thomas Shannon, Rebecca Horn, Jon Kessler ou Shiro Takahashi, et où les travaux de Christiaan Zwanikken, Stan Wannet, Zaven Paré et Malachi Farrell commencent à apparaître dans toute leur force, d'où vient pourtant qu'elle ne ressemble à aucune autre ? On pourrait certainement voir un début de réponse dans le fait que l'artiste a accordé une place dans l'exposition au souvenir de son chien Véga. C'est avec lui qu'enfant il se promenait dans les bois et captait les multiples analogies du monde qui inspirent aujourd'hui son œuvre. Véga est également, comme le remarque Nicolas Darrot, une des trois étoiles qui, avec Deneb et Altaïr, forment la constellation de la Lyre, chère à Lucrèce. Les promenades avec Véga l'ont familiarisé avec les langages qui expriment l'univers bien au-delà de la simple parole et de l'écriture humaines. C'est pourquoi l'histoire des enfants-loups recueillis par le révérend Singh en Inde vers 1920 lui a inspiré la trilogie émouvante *Singh*^{*}, *Amala*^{*} et *Les mots de Kamala*^{*}. Langage plus insaisissable encore que celui des enfants-loups, les phéromones de la reine de la ruche : ce sont les formules de l'attachement, la loi invisible qui unifie et rattache les êtres dans un monde d'infinie plasticité.

p.122,
123,
124

Nicolas Darrot in the Kingdom of Analogy

Thierry Dufrêne

p.XXX Ten years ago, Nicolas Darrot exhibited *Passage au noir*^{*} (2006) at La maison rouge. Fifteen black, mechanical crows, cawing at a sounding balloon as it moved around the building, guided by a metal sheath and a steering rack. This was shortly after the riots in the *banlieues* that had followed the deaths of Zyed Benna and Bouna Traoré, who were electrocuted in an electrical substation in Clichy-sous-Bois on 27 October 2005. Beyond the confrontation between nature (the birds) and science (the balloon), this work thus carried a subtle echo of youthful revolt. It brought to mind Alfred Hitchcock's film *The Birds* (1963), whose avian cast eventually attacks the inhabitants of Bodega Bay, a quiet little town near San Francisco, because two "inseparable" birds have been caged.

Nicolas Darrot creates animal mechanisms as way of talking about human society in the manner of the fabulists Aesop and La Fontaine. More generally, he invokes a whole tradition of animated sculpture that, it must be said, has developed somewhat on the margins of "great sculpture." Without going back as far as Heron of Alexandria and the automata of Antiquity, we could evoke the marionettes, articulated puppets and automata of the classical age, like Descartes' *Francine*, in which Darrot has taken a close interest, or the automata of Jaquet-Droz and Vaucanson in the eighteenth century. This marginal current returned to the very centre of sculpture in the 1950s with Jean Tinguely and Nicolas Schöffer – the former created the *Méta Matic* painting machine and the latter the autonomous CYSPI robot – and, ultimately, with programmed kinetic art. More recently, in the 1980s and 90s, the German artist Rebecca Horn has created animated birds and butterflies, with feathers that are moved by programmed electro-mechanical devices. Her *Peacock Machine* and *Kiss of the Rhinoceros* imitate animal behaviour in order to create a burlesque effect that is in fact aimed at human beings. Nicolas Darrot belongs to a younger generation of artist-inventors who use computers to programme the life of artificial creatures, entities that are at once human, animal, machinic and even ecological characters. A soundtrack synchronised with the movement at times make them talk. Here we may also think of artists such as Christiaan Zwanikken, Malachi Farrell and Yanobe Kenji¹. Because these artists are knowledgeable about science, and were often trained as scientists, they

can be compared to the artists of the 1960s and 70s who produced works that are halfway between experimental scientific objects and artworks. The artist and mathematician Piotr Kowalski (1927–2004) called such works "pseudo-didactic" to show that they connected art to science and experimentation, as well as to taste and emotion. For example, in his *Machine pseudo-didactique* (1961) a liquid with gold particles floating in it is set in motion on a horizontal elastic surface. This surface is animated by a point moving back and forth, while another vertical point remains fixed. The viewer can at any moment stop the machine and thus mould the fluid mass. Of course, the word "pseudo" is not pejorative here. For Kowalski it was an elegant way of dissociating himself from serious learning, while indicating what can be learned through art. In his book *Beyond Sculpture* (1970), Jack Burnham explained the *didactic* phase of sculpture as follows: "The specific function of modern didactic art has been to show that art does not reside in material entities, but in relations between people and between people and the components of their environment."²

p.XXX Nicolas Darrot uses physics and chemistry to make works that live like true organisms. His *Misty Lamb*^{*} may at first sight recall the *Condensation Cube* (1966) by German artist Hans Haacke in which steam condenses in droplets along the edges of a glass cube. But, in addition to creating stabilised dynamic systems, Darrot establishes analogous relations between the systems – between the animal, vegetable and mineral kingdoms. For him, some resemblances are perceptible in nature itself. It is enough to look, as he writes in his text *Gaz des hirondelles* (1999): "Indeed, if you think about what happens to our words, we see displacements of air, interspersed with silence. Organised vibrations of air travel from the larynx to the eardrum, and carry meaning. When we talk, we are very close to the acrobatics of swallows, we streak the void." Our words fly like swallows. And this is more than a simple metaphor: there is a shared physical, concrete point here: the displacement of air. Moreover, Darrot observed: "An African variety of termites makes itself a troubling home. Shaped like a pocket, the nest hangs from the branches of a tree, and the exits, regularly distributed all over

1 Works by members of this generation features in the exhibition *Persona. Étrangement humain*, Musée du Quai Branly, Paris, 26 January – 3 November 2016. See exh. cat., Thierry Dufrêne, Emmanuel Grimaud, Anne-Christine Taylor and Denis Vidal (eds.) *Persona. Étrangement humain*, Actes Sud, January 2016.

2 Jack Burnham, *Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century*, New York: George Braziller; London: Allen Lane/Penguin Press, 1969, p. 60.

the surface, are mouth-shaped. A belly with multiple mouths floating in the air. [...] These mouths are a manifestation of a language wandering, not only among termites, but in the network of empty spaces formed by all the colonies. This immanent layer that edges the whole planet, is also the immanence of language manifesting itself.”³

Language has therefore created forms, like nature itself. Rabelais, who was a doctor, was also extremely attentive to physical – or what Darrot calls *immanent* – facts, connected to what seems most immaterial and most transcendent: language. The displacement of air from the mouth, the formation of sounds in space. In his *Quart Livre* (1552), he imagined “frozen words” that were the condensation and the crystallisation of words spoken in the past. You only had to heat them up to hear them again. These “frozen words” in Rabelais, like Darrot’s *Misty Lamb*, show that the phenomenon of life and the phenomenon of culture are both marked by permanent exchanges between the material and the symbolic, and by constant changes of state.

pXXX This *Misty Lamb* * by Darrot, inspired by the *Mystic Lamb* altarpiece in Ghent (1432) by Van Eyck, is transformed before our eyes. Vapour rises from it, produced by the ultrasounds that nebulise water at ambient temperature. It is a kind of holy animation, almost like the transubstantiation that transforms the host into the body and blood of Christ. Or the blood of Saint Gennaro flowing in Naples cathedral. The spectator is watching a ceremony. And, as in all ceremonies, there is a trick. But it is not a special effect that is sought for itself, and science has not simply taken the place of belief or magic. By the effect of art alone, the mist stands in for the animal’s curly white wool. The *Misty Lamb* is at once an animal, a landscape and, of course, a machine. It is, above all, the symbol of the *Analogue Kingdom*. In his unfinished novel *Le Mont Analogue*, René Daumal (1908–1944), to whom Darrot pays homage in his exhibition title, imagined an invisible magic mountain to which his heroes, living in our visible world, eventually find the entrance. Just as the doors to a new world open to the initiate. It is not that they really see something different, but that they see things differently. Darrot is too close a reader of Daumal to be really surprised that he found for himself a studio located in Rue Lépine, by the Métro station Église de Pantin. What a coincidence it is, though, that his name should now be linked to that of Lépine, the inventor, and to puppetry (*pantin*)! Daumal’s hero began his mystic quest in Passage des Patriarches, Paris. Darrot told me that the building now

occupied by the Fondation Antoine de Galbert – La maison rouge used to be a workshop where they made giant photographic chambers that were used by the French Institut Géographique National (IGN). The welders here fashioned technical instruments that could be used to see the world differently. Could it be, then, that in art as in reality there are wormholes that connect different levels of meaning and aspects of phenomenon in space and time?

Darrot is a scientist, a mathematician. Except that he enwraps logical, inductive thought and its measured steps in a mantle of dream, that parallel mode of thought which unfolds alongside it so as to engender a relation to the world that is rational and poetic at the same time.

Hence his attachment to Shakespeare’s character Ariel *, whose name he uses for a complex, airy ensemble of moving figures. Ariel is the sprite that does the bidding of the magician Prospero in *The Tempest*, at whose command he marshals troupes of spirits. For Darrot, Ariel represents the eternal tension between Prometheus and Hermes, between the demiurgic desire to control the elements and its diametrical opposite, the desire to abandon oneself to them, to give up fighting gravity and entropy, to create pure figures from the impermanence of the elements, from the evaporation and conjugation of worlds. Prospero’s concluding words are as follows: “These our actors,

As I foretold you, were all spirits, and
Are melted into air, into thin air:
And like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capp’d tow’rs, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve,
And, like this insubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind. We are such stuff
As dreams are made on [...].”

Like spirits, human beings are made of the stuff of their dreams.

Darrot has an even deeper, more decisive reason for affording such prominence in his exhibition to the dance of Ariel, suspended between earth and sky. He has a passion for the poetry of the American Sylvia Plath (1932–1963). Ariel was the name of her horse and the title of the eponymous poem in a posthumous collection, published in 1965, two years after her suicide. This begins:

3 Some ten years earlier, philosopher Jean-François Lyotard used a similar image: “Sentences, in that case, far from being under the responsibility of the speakers, should rather be thought of as discontinuous and spasmodic concretions of a continuous ‘speaking medium.’” See J.F. Lyotard, *The Inhuman* (1988), New York: Polity Press, 1991, p. 72.

"Stasis in darkness.
Then the substanceless blue
Pour of tor and distances."

At the end of this poem Plath speaks of "The dew that flies suicidal," and Darrot has adapted these words as the title, *Rosée suicidaire*, of a surprising sculpture in which two feet seem not to be touching the ground or moving on it, but to be carried by homunculi. This is surely an allusion to those acts of gravity-defying levitation that appear in all religions: Buddha on his horse, Muhammad and the buraq, Jesus walking on water.

"What! Nature is merely art?" exclaims the Philosopher according to Voltaire⁴. The "nature" summoned by Darrot is clearly labouring under a misnomer, since in reality it is *all art*. For what is the frost that hides beings, what are the vapours exhaled by the earth, what are these juices, this honey, these complex dwellings that are hives, and what is this light captured by the curtain that comes and goes like a net of photons, if not art?

The artist's fascination with unstable, constantly evolving environments, whose paradigmatic form is the *swarm*, in which what the void is constantly being emptied and voids are constantly being filled, milieus that sometimes seem to become fixed in concretions, and which appear to be the creations of nature, is evident in his celebration of the hive. Here, he is close to Diderot in *Le Rêve de d'Alembert*: "Mademoiselle de Lespinasse! Mademoiselle de Lespinasse! – Well, what is it? – Have you ever seen a swarm of bees escaping from their hive? Well, the world, or rather the general supply of matter in the universe, is nothing but a great swarm of bees... Have you ever seen how they fly off and form a long cluster of tiny winged creatures that hang from the branch of a tree, each one clinging to the others with his feet? Well, that cluster is a single being, an individual, some sort of animal. – But one of these clusters must be just like any other cluster. – Yes, if there were only one homogenous substance. – But have you ever seen them? – Oh yes, I've seen them. – You have actually seen them? – Of course, I tell you. – Well, if one of the bees takes a notion to pinch in some way or other the bee to which it is attached, what do you think will happen? Just tell me that. – I have no idea. – Well, say what you think anyway. You may not know, but the Philosopher—he's sure to know. The next time you see him—and you're bound to see him sooner or later because he promised that you would—he will tell you that when one bee pinches the next one, setting off a chain of sensations that will run from one little creature to the next one, and so on throughout the cluster, the

whole cluster will stir, quiver, change its shape and location, the cluster will make a noise composed of many tiny cries, so that anyone who had never seen such a cluster formed would most likely mistake it for an animal with five or six hundred heads and ten or twelve hundred wings."

Unity in multiplicity: the symbioses of cells and simple beings eventually compose a new being apparently endowed with consciousness. Diderot asks this question, via the words of his dreamer, D'Alembert:

"Each sensitive molecule had its own identity before the contact occurred. So how did it lose that identity, and how did the consciousness of the whole come into existence as the result of all those losses of identity?"

Darrot's animals are the brothers of men. They belong to Fable, are creatures of language and relation, social beings. The stag is the animal of the analogous kingdom *par excellence*—better than the *Petite Ourse*^{p.XXX} or *Grande Ourse*^{XXX} (two works in which Darrot recalls the eternal human propensity to read animal figures in the heavens), for it is assuredly the only one to contain within itself the three kingdoms: mineral, vegetable and animal. Between the antlers of a stag filmed in the forest of Rambouillet, the artist inserted a wave of light, a special effect. Nowadays, when an artist wants to represent the invisible, he does not do so by painting a halo, or surrounding a figure with a nimbus, a gold ground in mosaic or gold leaf. He traces an electrical vibration. The wave placed by Darrot between the stag's antlers is an artifice. Like the shower of honey dew that falls from Yggdrasil^{p.XXX}, the giant tree in the Eddas, the books of Scandinavian mythology.

Nicolas Darrot is constantly rereading *De Natura Rerum* by Lucretius. The great Latin poem is based on the atomist philosophy of its day, as expounded by Epicurus, and shows how simple atoms as well as more complex beings are governed by Venus, or Love, following a power of attraction that he calls the *clinamen*. However, Darrot's universe also includes the "negative" attraction of war. This exhibition stages certain episodes from a ravaged, spectral world in which the connections between the kingdoms have been snapped and the correspondences broken, a world where people no longer hear or see, where there is only difference and *self-affirmation* in the violent negation of what binds things together. Warring kingdoms rather than the analogue kingdom.

4 Questions sur l'Encyclopédie, Geneva: Cramer, [1770–1772].

p.XXX The *Dronecasts*^{*} (2002–8) are warlike devices that at first seem to belong to a cabinet of curiosities, like the *Curiosae*^{*}. *Alpha Leader*^{*} is the leader of the pack, the absurd, cruel dictator. Once vanquished, he will be no different from the others. In *La Tequilera*^{*}, Death joins the dance.

When we compare them to the immensity of the universe (the image of which becomes ever more precise in *Faune*^{*}), or again to the infinitely small molecular scale (*Molécule Eden*), seeing them between the two Pascalian infinities, men appear as strange, autistic creatures vociferating their particularities in the little boxes of their tiny lives. Beings who sometimes try to get outside themselves in order to make incantations, rain dances, gutturally intoning to summon the spirits. There is something comical in the dogged efforts of these little beings to learn from each other, to communicate with each other. These creatures are nothing but the desire that drives them is everything.

p.XXX *Les Injonctions*^{*} (2008) reprise Patrick Millot's reference to "cognitive engineering":⁵ how do we appear to others, how do we become someone for others, how can we have been the pupil and become the master? The permutations of empowerment eventually distinguish three teacher and learner duos, three phases of apprenticeship: speaking, rising, walking (towards distant horizons); communicating, existing/being, doing/acting; being two, being for the other, being for others. In *Crowds and Power* (1960) Elias Canetti writes that the child, the soldier forced to carry out an order, feels this like a "painful sting" which they try to get rid of by in turn inflicting that sting on someone who is younger or of lower rank than themselves. Canetti also writes about Mongol or Kirghiz children: by learning to ride at a very young age, they quickly get rid of their stings by commanding their horse. It is likely that children in our countries do what the Mongol does with his horse when they play *Meccano* they rid themselves on these subordinate toys of the orders they have received, offloading the burden that has been inflicted upon them.

Likewise, in Darrot's *Injonctions* an electro-mechanical animal gives orders and at the same time encouragement to one less advanced than itself: a machine that is unarticulated, a caterpillar that is unable to raise itself vertically, a bag that remains inert. The advanced animal, the giver of orders—the equivalent of Canetti's stings (even the word *injonctions* sounds very similar to injections, which are analogous to stings)—is nevertheless just

as *constrained* as the inferior being, just as controlled by the human being (the artist) as it is; it is just as mechanical and its voice is just as artificial.

It is a puppet and is not at all autonomous, seeming emancipated and superior only by comparison with the one that the creator, the artist, has *chosen* to be inferior, thereby creating a master and slave dialectic within the pair (like the master Pozzo and the slave Lucky in *En attendant Godot* [1952] by Samuel Beckett), that of teacher and pupil, man of learning and ignoramus, colonist and colonised, developed and underdeveloped—or emergent, as we also say. But what of the artist, the human being? He controls the sequence, acting as the master and discharging the constraints and orders inflicted on him in these sketches acted out by these little creatures, but is he emancipated? We begin to suspect that if he is taking it out on these animals which replay the suffering of learning, of training, it is because he is himself still bristling with and stung by these stings, which elicit his articulated words, which make him walk, which drive him to act. That he in turn is the all-powerful master of the slave-animals and yet the slave of... Yes, of whom? The weight of tradition, the lineage of past generations "since man is man," History? God? And If he does not exist—if there is neither a good God nor a bad God—then nothing can take away the responsibility of the human, the adult, the ranking soldier, the one with authority—even the little man, the unranked—over his enemy, his progeny. The machine that struggles to talk, the caterpillar that struggles to raise itself, the "distant horizons" satchel that projects into no future—they are all Lucky. Indeed, like Darrot's puppets, Lucky too dances. He dances "the Net." Like the puppets, he is bound, tied up, and silent most of the time. He spouts nonsense and at other moments "thinks through his hat"—for, oddly enough, Beckett ascribes thought not to the brain that is in the head but to the hat that covers it! At the end of the play, the "Yes, let's go!" is annulled by the writer's stage directions: "They do not move."

p.XXX *Dialogues d'exilés*^{*} and *Résurrection de Lazare*^{*} complete the series of *Injonctions*. Based on the dialogues written by Bertolt Brecht when in exile in the United States, and published posthumously in Berlin in 1961, it poses the question of the place of things and, especially, the place of people. Who is autochthonous? Who is a migrant? Who is a refugee? What is his place and what is not?

5 Patrick Millot, *Supervision des procédés automatisés et ergonomie*, Paris, Hermès, 1988.

Brecht has one of his characters say: "Where nothing is in its place, there's disorder. Where everything is in its place there's nothing there, and that's order." The first proposition contains life, the second, death. And there is no third proposition: life is in the displacement towards that place where we are not in our place. If we do not move from our place, there is nothing. As in Lucretius, in *De Natura Rerum*, from which the artist draws hope and gentle melancholy without ever being sated, everything shifts, moves, lives, bustles. It is the voice of Christ raising Lazarus: "Get up and walk." The supreme, the most irrational injunction: to show signs of life when one is dead.

p.XXX *Shaman* * presents a ventriloquist's dummy, dancing and begging for rain. It thinks it can influence events by speaking to the elements in their own language, but it is controlled by strings, moved by electricity.

Darrot's work directly posits the paradox of the human condition, that of a *transcendent immanence* in which we think with our body while being convinced that we are escaping it, in which we are caught up in a (sensorial, sexual) field and yet, because there is lack, desire, difference, and therefore "reflective thought," where one always escapes "determining thought" (which calculates, deduces). The artist posits this by choosing what today is most crucial and most problematic: the machine of language, the animated, electronic work into which man has grown accustomed to thinking that he could transfer his brain. But what about his sensibility, his lacks, his doubts? Will he transfer those?

Perhaps, one day, humankind will manage to create an understanding with machines equal to the one created with certain animals at certain moments in its history. To do this, we will need to transfer into the "living machine" the popular wisdom that, as Darrot like to point out, says in another, more corporeal and simpler way what science codifies and restrains in its own particular language. Is not grace, as Heinrich Kleist showed in *On the Puppet Theatre* (1810), more often the property of the popular? Just as humour is always present in Darrot's work, a humour echoing that of Grandville when he shows animals, so too it is informed by proverbial wisdom, popular knowledge, myth, "savage thought," and the *bricolage* that Claude Lévi-Strauss saw as characteristic of artistic thought. They take on the cathartic function of reconciling what is opposed, what is mutually exclusive.

Classical physics and quantum physics are incommensurable, irreconcilable: they talk about two different things, and yet in this exhibition they dialogue. Scientific thought and mystical thought disagree over miracles. Not to worry, there are certainly a few miracles, a few tricks, that express the poetic flesh of this world. Saint Eustace's deer had a shining crucifix between its antlers. The deer in the forest at Rambouillet that glides through Darrot's work attracts waves of light. The mystic lamb is swept from the gaze, transfigured by the vapour coming from it. Electricity binds as surely as religion illumines. Is there not an element of ritual in the devices created by machines, their components, their switches, their threads, placed in order beside them, like fairy tresses or prayer wheels? Masters of order as much as of disorder?

If his work undeniably belongs in the history of animated artworks whose writing has been ongoing since Tinguely, Thomas Shannon and Rebecca Horn, since Jon Kessler and Shiro Takahashi, and if the work of Christiaan Zwanikken, Stan Wannet, Zaven Paré and Malacchi Farrell is now coming before us in all its power, the how come Nicolas Darrot's art is so unlike any other? Perhaps the beginning of an answer is to be found in the fact that the artist has included the memory of his dog Vega in the exhibition. It was with him that as a child Darrot used to go for walks in the woods and observed the multiple analogies that inspire his work today. Vega, as Darrot points out, is, with Deneb and Altair, one of the three stars in the Lyre constellation dear to Lucretius. Those walks with Vega attuned the young Darrot to the many languages of the universe, reaching far beyond human speech and writing. That is why the story of the wolf-children taken in by the reverend Singh in India in around 1920 inspired his moving trilogy, *Singh* *, *Amala* * and *Les mots de Kamala* *. Another, even more impenetrable language than that of the wolf-children is constituted by the pheromones of the queen of the hive: these are formulae of attachment, the invisible law that unifies and binds beings together in a world of infinite plasticity.

p.XXX
XXX
XXX





Dronecast



#A1

#A3



#A1



#A05



#A8



#A5





#A2.0
#A2.1



#A01

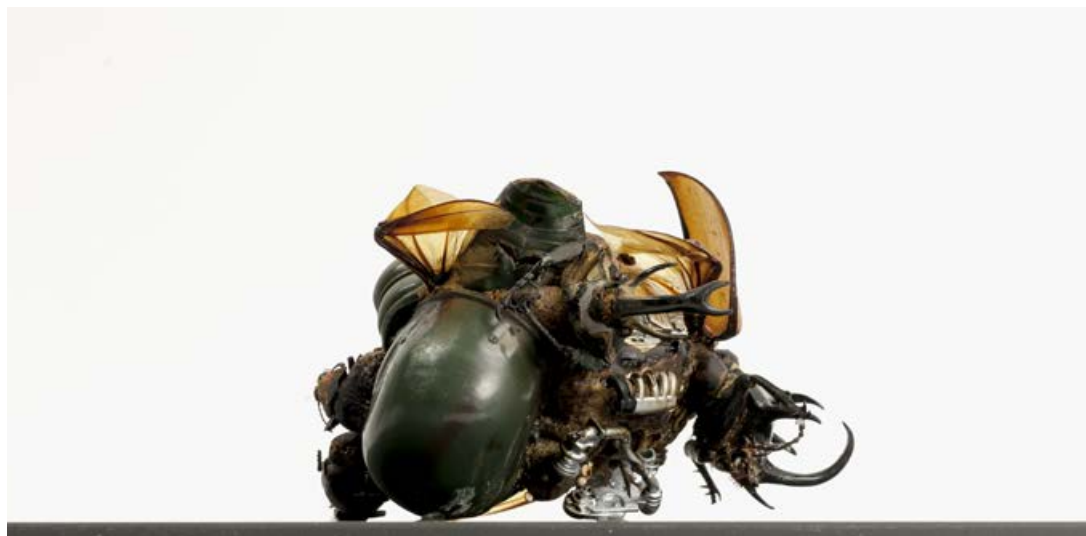


#A02



#A15
#A16

#9



#A14



#A12

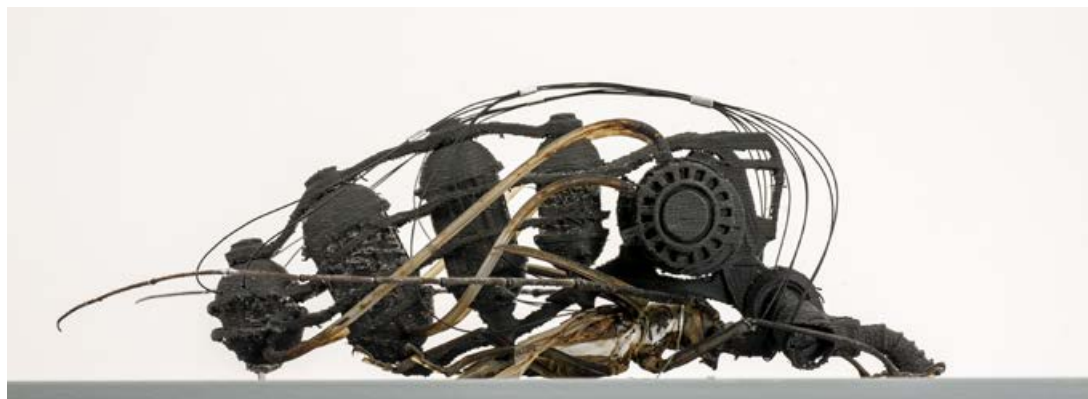


#A01





#B11



#B10



#A11

#B14



#5



#A17
#A18



#16

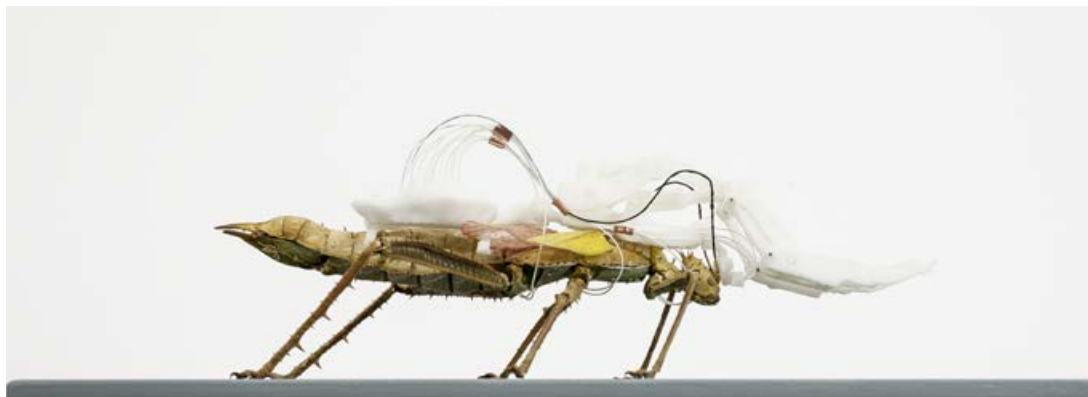




#B3



#A5



#B2

#A13



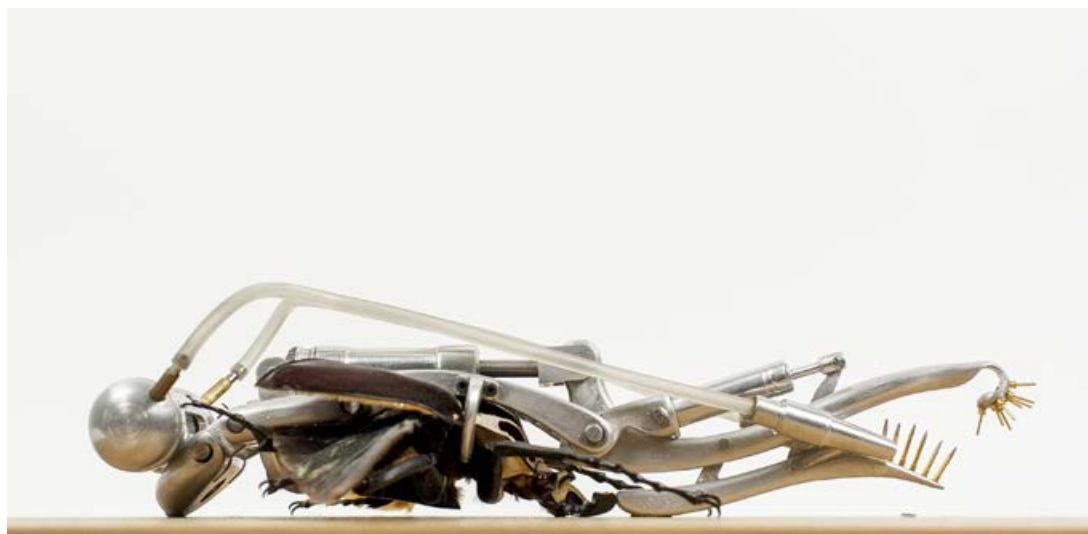
#11



#A0
#A1



#A6





#8



#A04



#13

#2





#B1



#A9
#A10



#B12













Ariel



















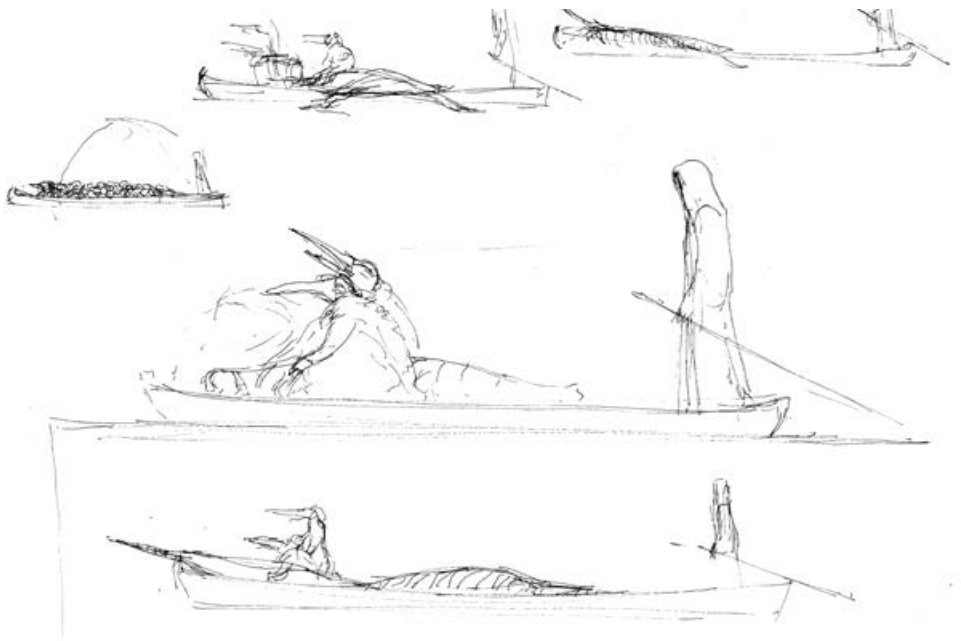






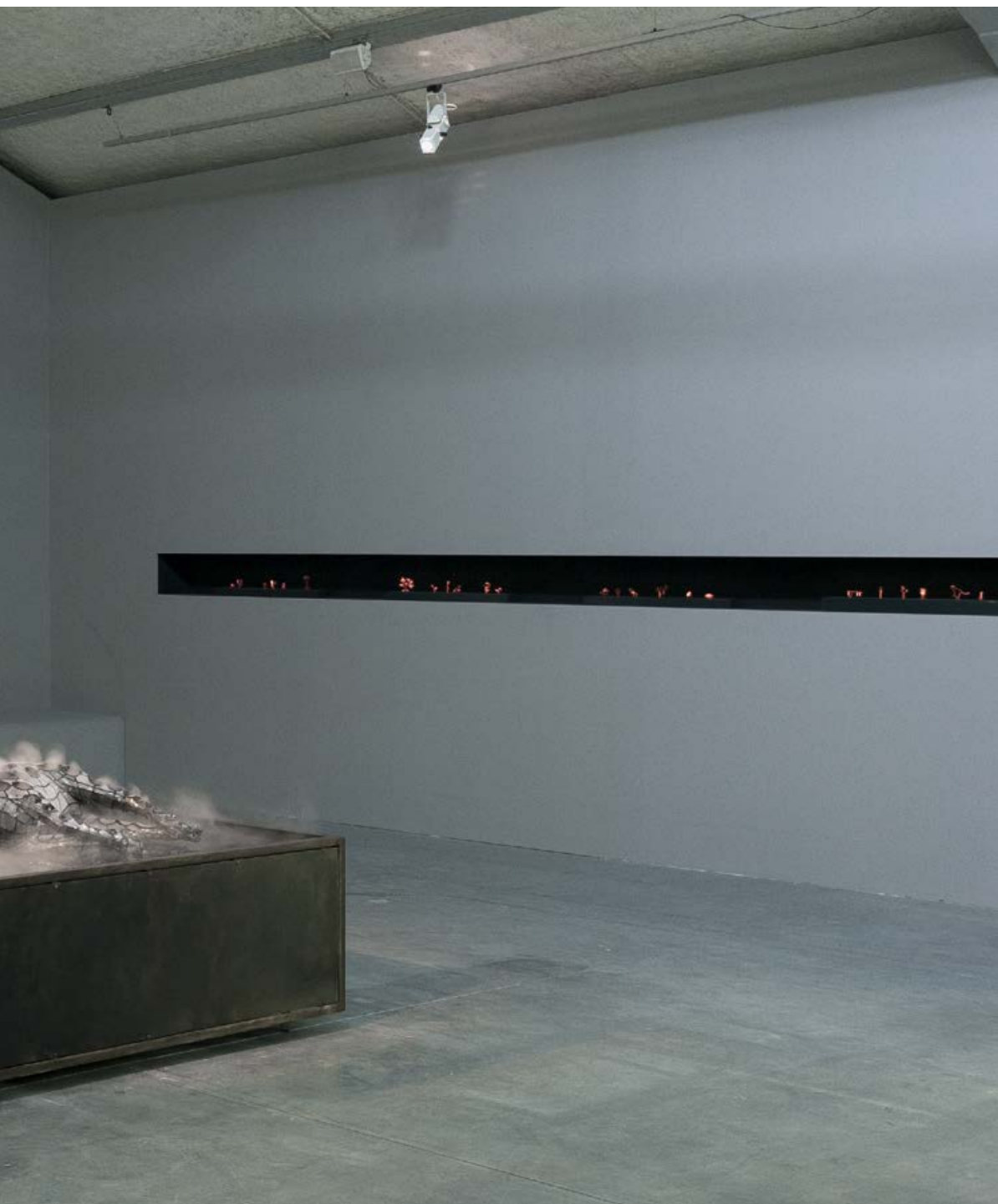








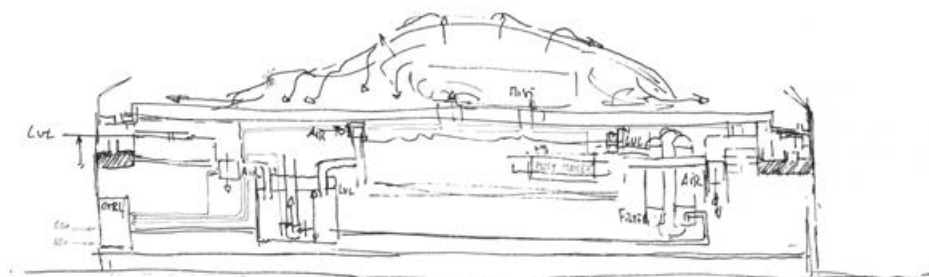




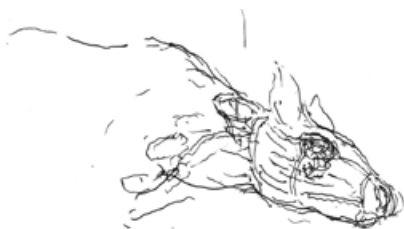
Règne analogue







- MISSY LAMB -















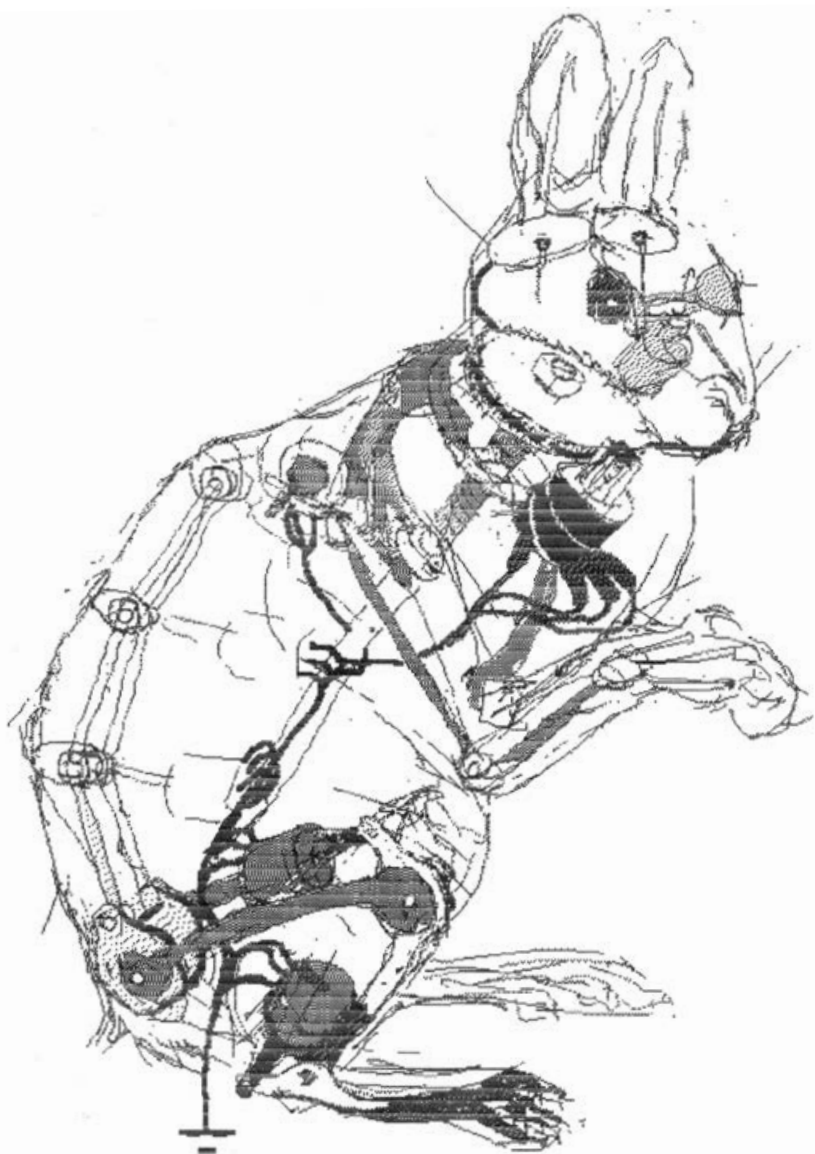








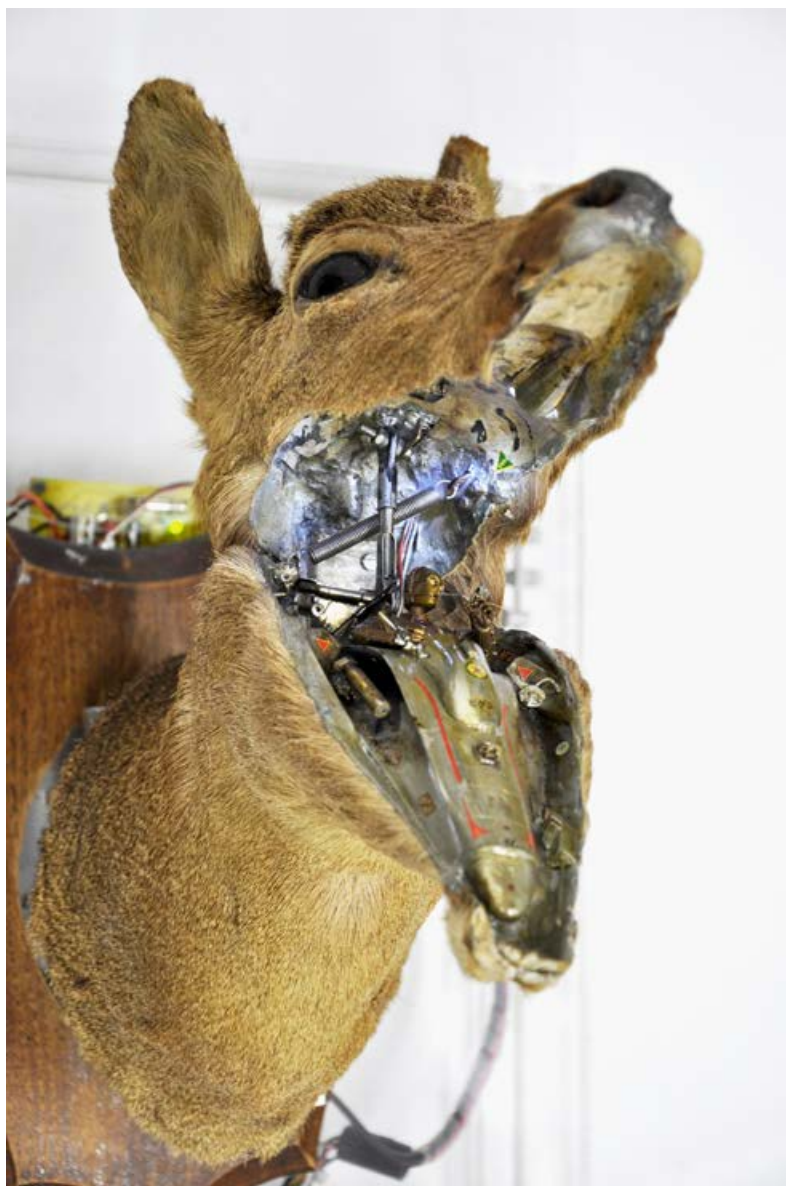
F@#è__v__m_èè?w?w?oo_??wwwéwwsèèè;?_wé?*"ûûûûD+FC_owé?_e9xxxxxHpp

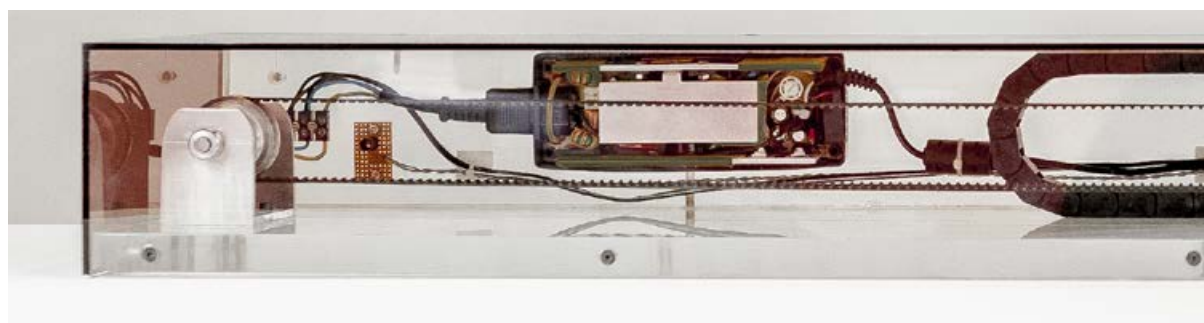
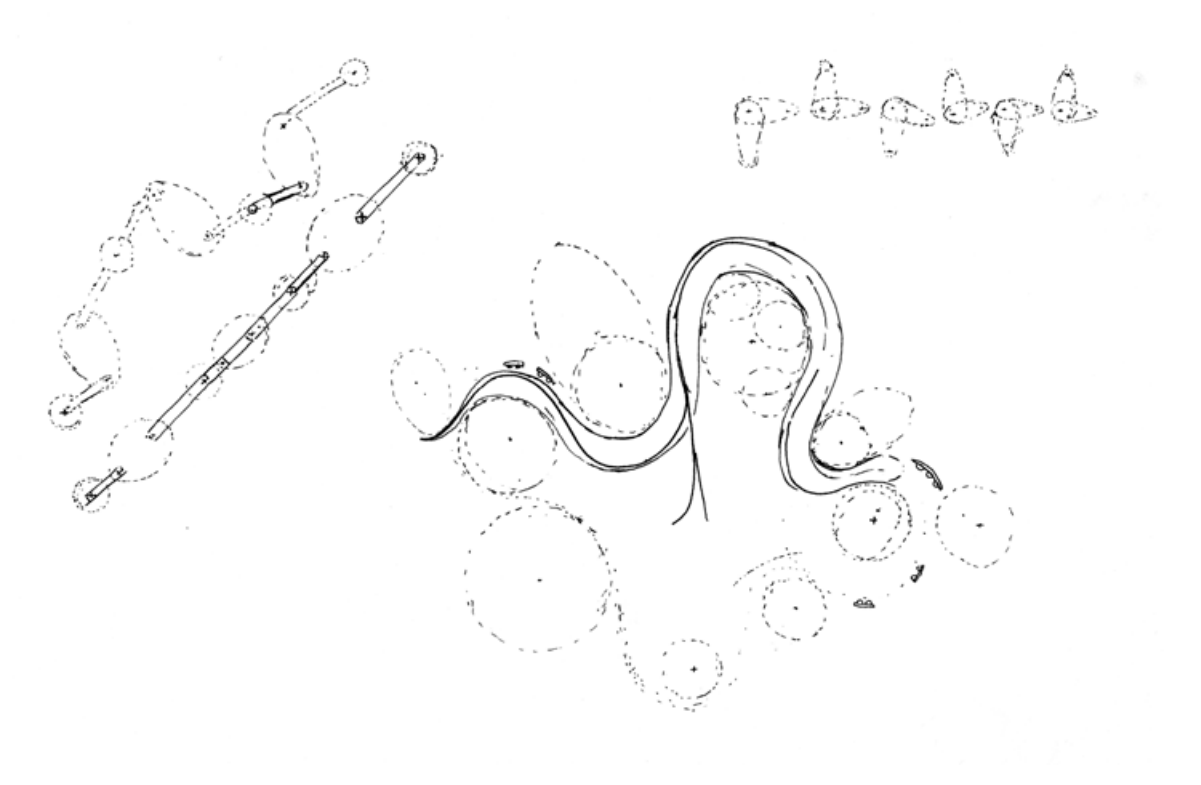


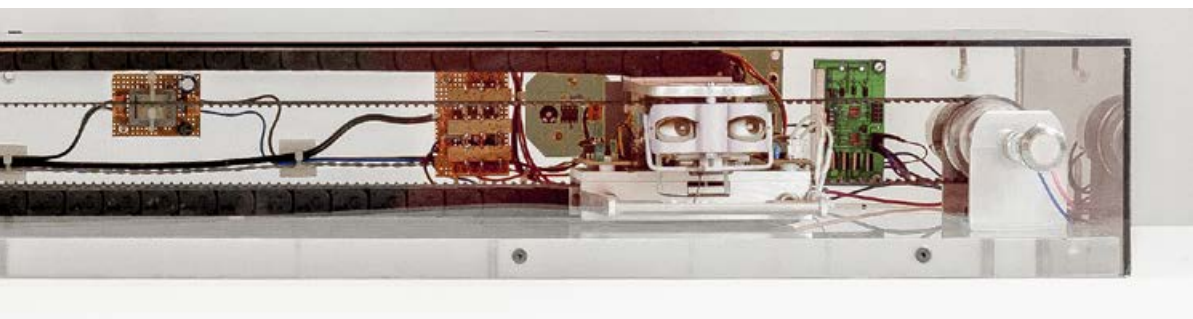
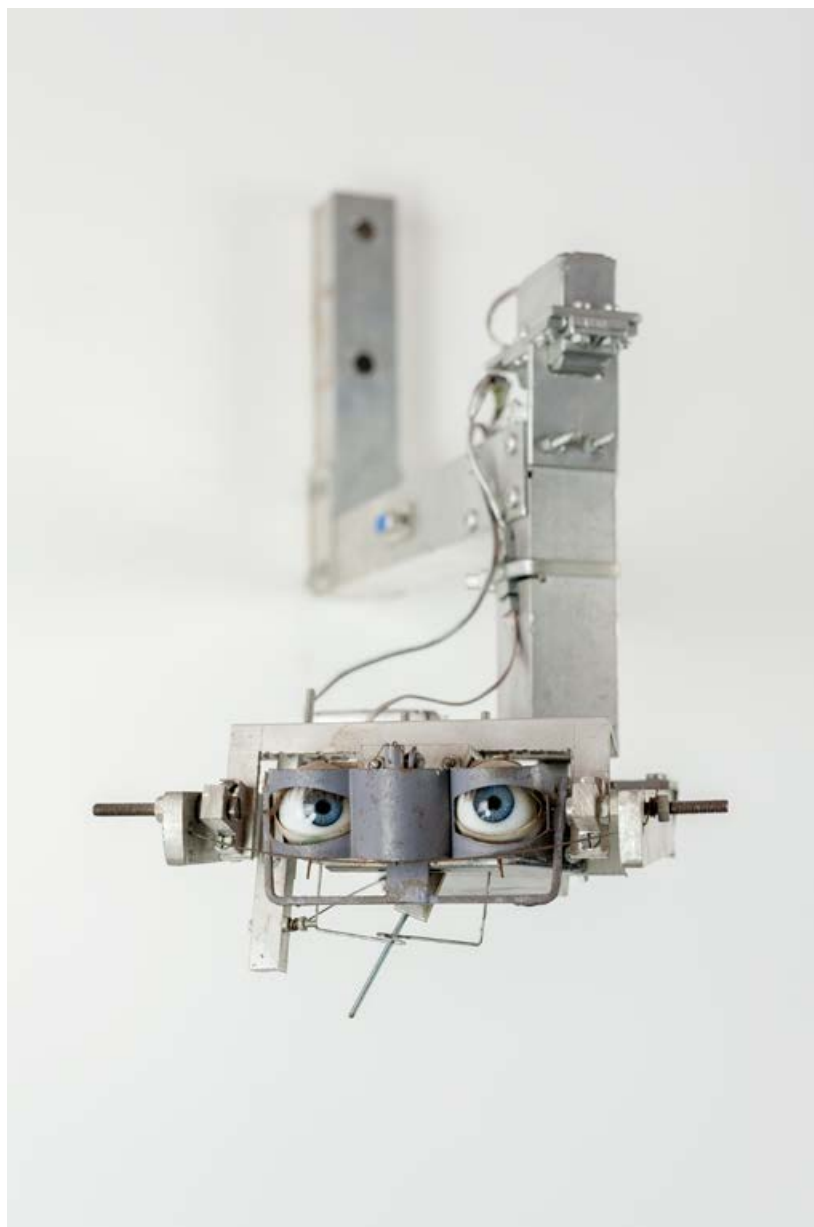












Faim de tigre
Faim de tigre - travelling

2005
 2005

110 × 17 × 24 cm
 11,5 × 111 × 25 cm





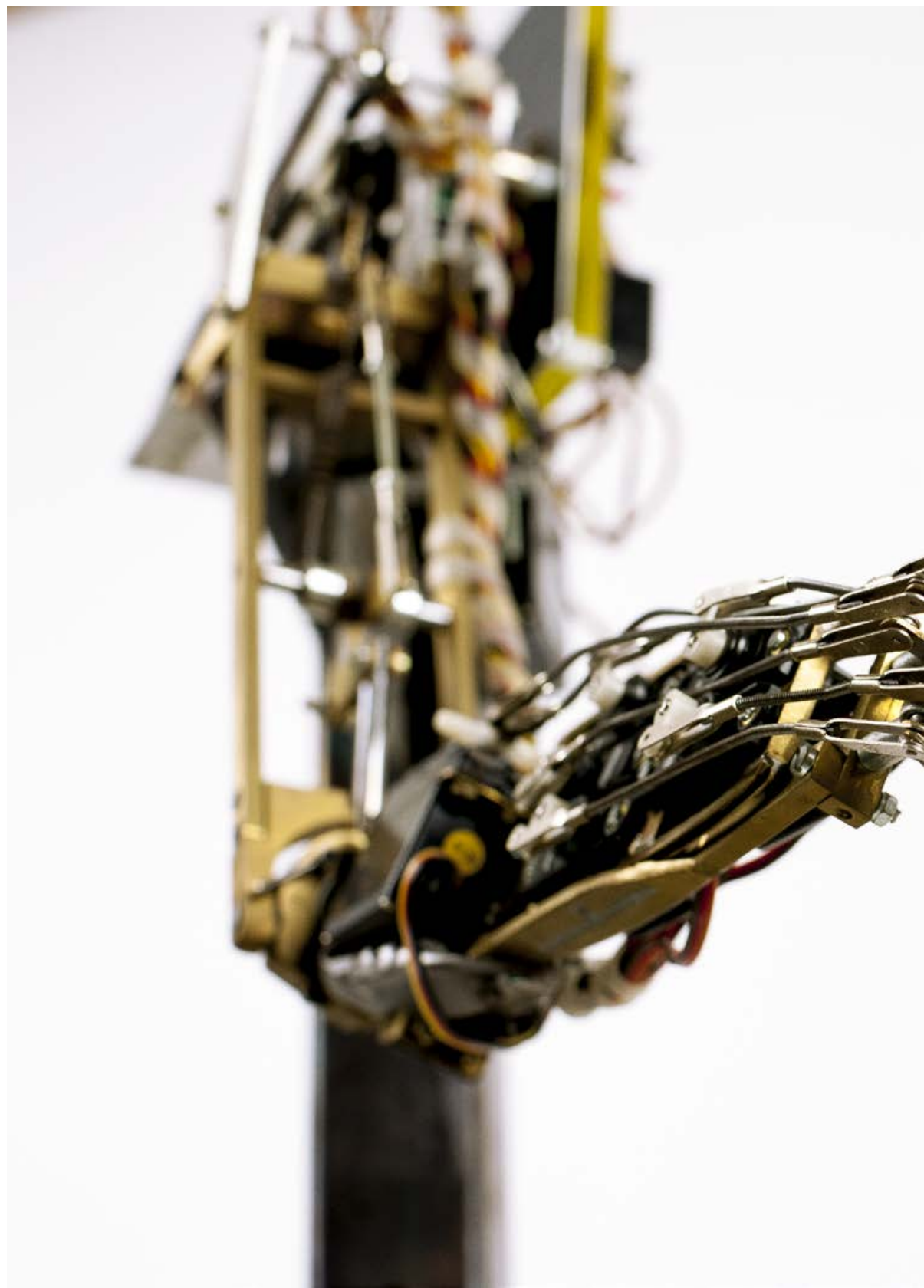


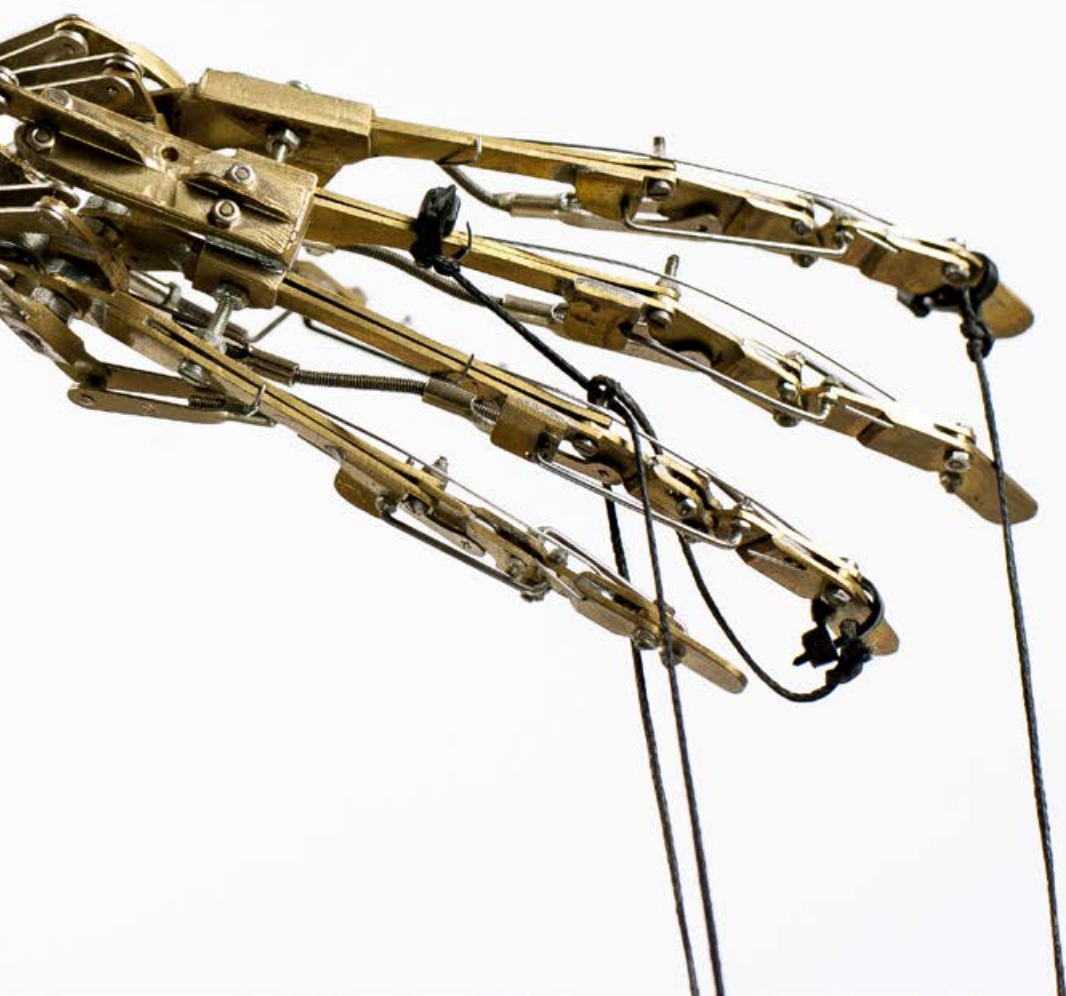






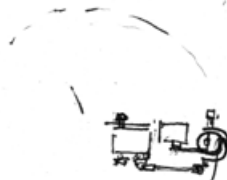
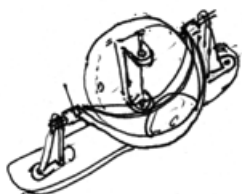
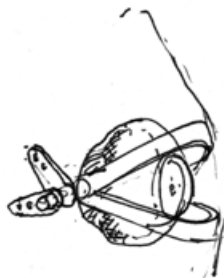
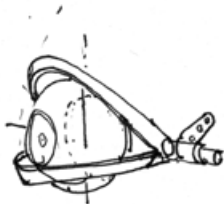
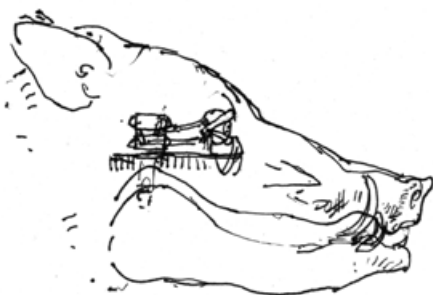
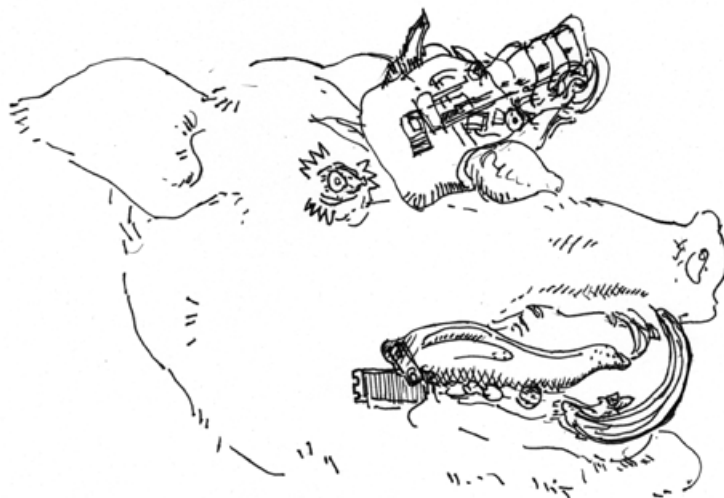








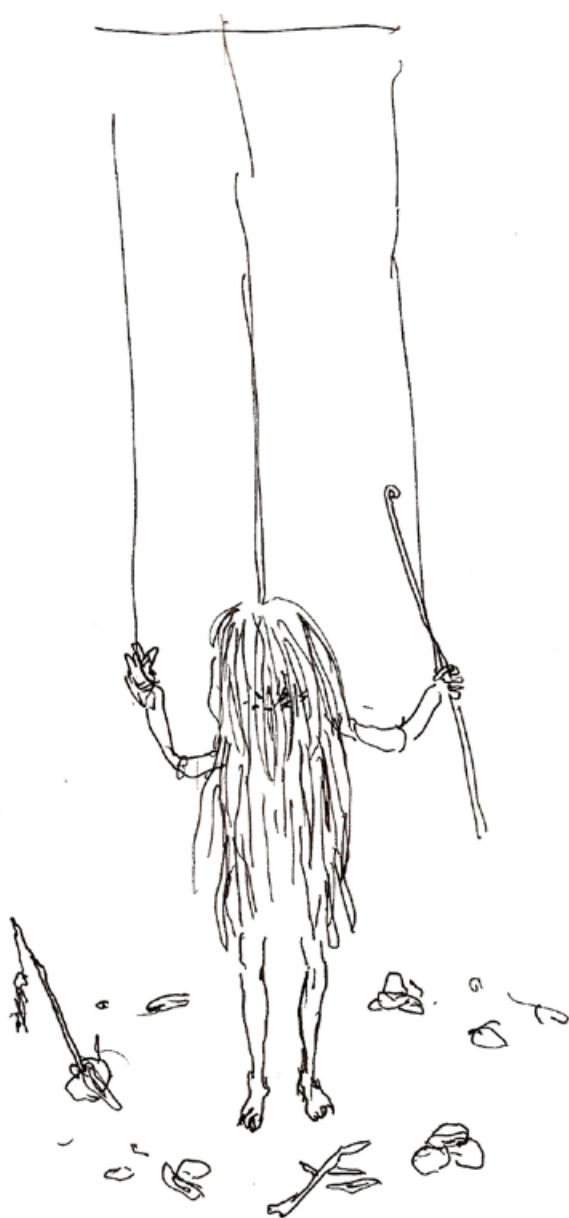












Fuzzy logic



Ouah doo alhe mmall-
he pannhe jellha
Oh alhaguitioo meh'alhen e
h z e d d h a
Mmh'ah jia sinie-
geh'zee'vehl'zeddha
Ehva'hiatii vè-
hzzei elle zedda
Ehbal'ah, Ahfiigédhah
Amehnéee ligézah
A l l e h v v a h



E h j i g u i é d a h
Emmahzzah evi-
guiped'gehhā'ah
Ohguievidjdéh'lah
Ohmézzié iéngueh
Eh béseh déjjéh
ë v e z z e d e u h
E h b é g u e j a h
Ehvvah ahji-
neiyehzzeh woul'ouh
Ouehzigui gehzeh



Ehzzah'veeh aiyyeah
Vadouvezezeh vezzah
Ehzah iaaahhhhheu ahhhrr-
rharrhhh ieuuhhharrheehrrh
Rrrrrtuearrghrrrrraeurg
Raaahhe Argh eu
aieuargh kohkoh kodah
Aieu irdatjaledjah-
hheindeudjeuh dika
Euhjogedah ohnn'haaadeddha
Ejiaa ged'ha gm'baadeegah

E i y a h d e h ' d a h d e h
y o h y i i y o o y o o ' a h g e h
N'dehdehyohh ehrrahyaahh
N'daheh yeuhhyueh-
hharhhhh yeuduahh
R r r h h h h h h h h h h
A r r h h h h h h h h h h
E u u a a a r r r h h h h
Ehyeyahhh arh-
hhadadha ééaarr
r r r h e e





E y y y a a a r h h h h
 Eaarrrrhhhh keuhhh
 k e u h h f f h
 Eurhhee eurhhh ahhhh
 Reekkkh euarkk keuhh keuhh
 Euarkh euarkkrkkkhrkkkkhh
 Euarkkkhrkkh euarrhh
 Euadjiaarrhja eieudjou
 ah eoueaddjou ah guaie
 Ahichidha ehniyah beu-
 han'hdehnja djegah

Eudah bed-
 dah eendjaahh geddah
 Eendahbeddha eeyaaagehha
 N'dah g'nhh'yaah
 dēhh euuhhhh
 hhhhhhhrrrrrrrrrrrrrruuuu
 h h h h h h
 Ouah doo alhe mmall-
 he pannhe jellha
 Oh alhaguitioo meh'alhen e
 h z e d d h a



Mmh'ah jia sinie-
 geh'ze'vehl'zeddha
 Ehva'hiaiii vé-
 hzzei elle zedda
 Ehbai'ah, Ahfiigédhah
 Amehnēee ligézah
 A l l e h v v a h
 E h j i g u i é d a h
 Emmahzzah evi-
 guiped'gehh'd'ah
 Ohguievidjdéh'lah



Ohmézzié iēhgueh
 Eh béseh déjjéh
 ě v e z z e d e u h
 E h b é g u e j a h
 Ehvvah ahji-
 neiyehzzeh woul'ouh
 Oue hz ig ui gehzeh
 Ehzzah'evéh aiy yeah
 Vadouvezeh vazzah
 Ehzah iaaahhhhheu ahhhr-
 rharrhhhieuuhhharrheehrrh



✈ Bon ok, alors je t'explique un petit peu comment tu peux faire.

- Haamimmemhin | *air=full

Oui oui mais tu peux espérer mieux tu vas voir.

Alors d'abord tu inspires,

... Ok, tu fais une petite pause,

... et là, quand tu vas expirer, tu vas émettre un son, bon un son de base, hein, mais en principe, t'es équipé pour gérer une boucle de retour de phase qui va te permettre de moduler déjà pas mal de paramètres, tu comprends?

- hcccaaaaamha $\rightarrow$ *air⁺

Voilà. Mais c'est pas tout! Après, en compilant astucieusement les bibliothèques qu'on s'est fabriquées tous les deux, et que t'as dû stocker quelque part, et avec ce que je t'ai dit sur les réseaux de neurones et tout ça... t'as pu te renseigner un peu au fait?

- $\frac{1}{2} \sin \frac{\pi}{2} = \frac{1}{2}$

Oui ben moi non plus j'ai rien compris. Bon en tout cas, avec ce qu'on s'est dit tous les deux, normalement, tu dois arriver à moduler ce son au niveau de ton système langue/larynx.

Vas y montre moi.

- hash m. hamukh m. hiee m. mhh m. laah

Air $\xrightarrow{\text{stop}}$ $\xrightarrow{\text{mole}}$ $\Delta T = 1000 : \frac{9.0}{100}$

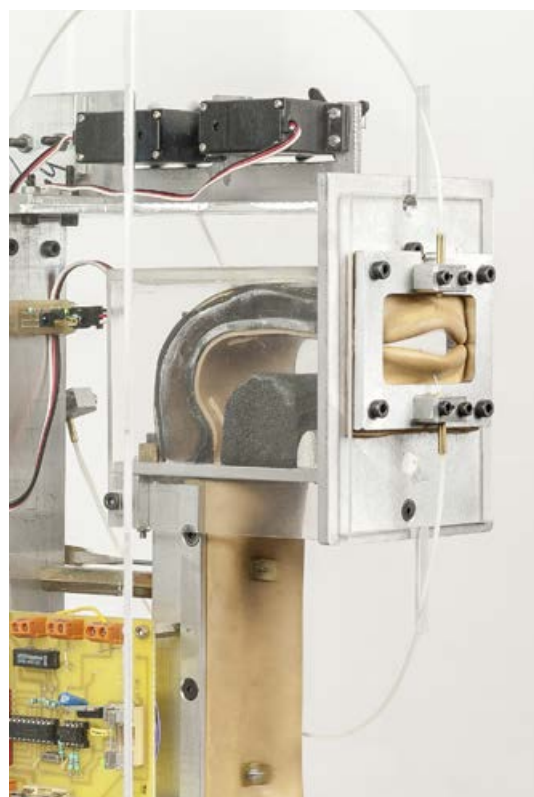
Bon. C'est un début. Mais si tu veux, moi, ce qu'on m'a demandé, c'est que tu saches gérer des phonèmes et maîtriser des consonnes. Et là, on en est un peu loin.

$\Rightarrow H^1(X; \mathbb{Z}) = 0$ (30% - inspired)

Eeehh oui, mais c'est pas encore suffisant, tu vois.

On a encore du travail. ~~fa~~ → Silence

-Haaamaa h h m h h m h



-Rkkkk

324 9

Pffffnnrrrrrr

120

Oh là là! Mais regarde-moi ça! Qu'est-ce qui va pas avec toi?
Non mais tu vas pas rester comme ça à attendre qu'on vienne te
chercher quand même?

Je rêve...

Il y en a encore aujourd'hui pour croire à ce genre de trucs...

Non qu'est-ce que t'espères là? Avec ton air abandonné?

Un lot de consolation?

- in man flieg auf

Laisse-moi te dire une chose.

Avec ce genre d'attitude, tu iras nulle part, crois-moi.

- Affirmation schreiben

Mais non, ça n'a rien à voir ! En plus, sincèrement, ça va.

J'ai vu bien pire...

Nan nan ça va, franchement, avec le logo et tout, là, le petit ourlet blanc, ça donne même un côté un peu... Je sais pas, t'as un potentiel en fait.

- warum nicht kochen kochen?

Mais si tu t'actives pas un peu, y a rien qui va bouger.

mais si tu es active, pas un peu, y a rien qui va bouger
ça crois-moi! Faut devancer un peu les choses, tu vois.

Il faut au moins que t'aies une petite idée de ce que tu veux, non ?

- monohybrid inheritance

mais tu peux pas tout miser là-dessus! // Bon ok c'est un plus, mais c'est pas ça qui t'aidera à décoller.

Non c'est à toi de mieux définir toute l'affaire.

- kann auch in der Luft sein

Ah tu m'énerves à la fin...

Faut toujours qu'on te mâche le travail...

- #%kak rrrggj n tht khytris!

Mais non, pas du tout. Au contraire, tu vois.

Regarde-moi, tu crois que c'est facile tous les jours.

avec ce truc-là? Et ces fils, là?

Tu crois que j'ai jamais envie de tout envoyer en l'air?

- MRTRSMTRMTRLT !!

Exactement. Je fais avec.

Et j'estime que c'est à tout un chacun de faire en sorte qu'il s'organise pour pallier à toute éventualité d'un problème en termes d'incartades indispectoires.



*Intro - petits mouvements - yeux + figure

PEEPIN' EYES

When you walk down the street
I always take a peek
Peepin' eyes lookin' at you
I asked her for a date
She said a quarter till eight
Though I was never late
But had another date

choré 1 - gaille

Peepin' eyes, deep inside
Peepin' eyes lookin' at you
Peepin' eyes, wanted to cry
Peepin' eyes lookin' at you

choré 1 yeux

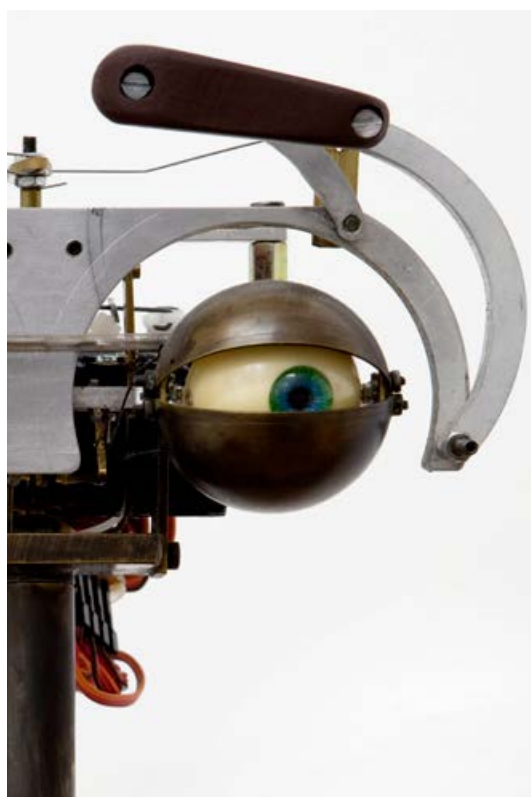
*Instrumental -> choré par vagin

I caught her on the run
She said, you son of a gun
Peepin' eyes been lookin' at me
Well, she jumped up to fight
I said, that ain't right
'Cause peepin' eyes are lookin' at you

Peepin' eyes, deep inside
Peepin' eyes lookin' at you
Peepin' eyes, want to cry
Peepin' eyes lookin' at you

- * F4 - Corp Gaille - 110 -> 116
- * F5 - Bras gauche - 116 -> 170
- * F6 - Sourcils - 100 -> 165
- * F7 - Pommes - 95 -> 187
- * F8 - Rotation -> 110 -> 197
- * F9 - Inclinaison -> 120 -> 110
- * F10 - Hous D.G. - 92 -> 190
- * F1 -> Bouche - 30

Disposition unique
à remplacer par les
bouts de machine



Info II/1

-Bon t'es prêt? On reprend? Allez je compte jusqu'à trois.

1,

2,

3 allez! allez! allez! allez!

* 1+2+3 coordonnées

vas-y! vas-y!

pousse sur l'arrière vas-y vas-y pousse pousse,
encore allez allez
t'arrête pas,

ça a avancé un peu

et un et deux
et un et deux,

et je pousse et je relâche, et je pousse et je lâche,
et ça y est ça avance encore,

allez allez allez allez,

suis la flèche, suis-la,
suis-la.

— *iii* —

T'as vu c'est génial hein?

Ça avance.

Ça, tu peux me croire, ça va leur plaire.

Non non, t'arrête pas, pousse pousse

Allez! allez! allez!

Voilà, ça vient, voilà.

Ce qui compte c'est le rythme.

Voilà.

Allez, on souffle un peu.

— *iiii* —

Tu vois ça vient bien hein?

Tu coordonnes bien maintenant.

Encore un peu et on va changer de terrain...

* — *Repaire*

— *Dj j j j g h f e h f j j r e s t j j j j j f f f f f* —

Oui oui... mais on va faire encore quelques séries quand même.

Tu sais, ici on est dans des conditions trompeuses
hein. Sur un vrai terrain, c'est quand même plus compliqué, il faut
être capable de réagir, de s'adapter, en temps réel tu vois.

— *11 d j j j , m d j j j j j* —

Oui oui, t'inquiète pas, on a commandé d'autres modules,
on verra ça en temps
voulu.

Bon ça va t'es prêt?

On reprend?

Ok, à mon signal tu suis la flèche OK?

Top!

Allez! allez! allez! pousse pousse pousse,
tire tire, cambre ton dos,

et un et deux

et un et deux et un et deux,

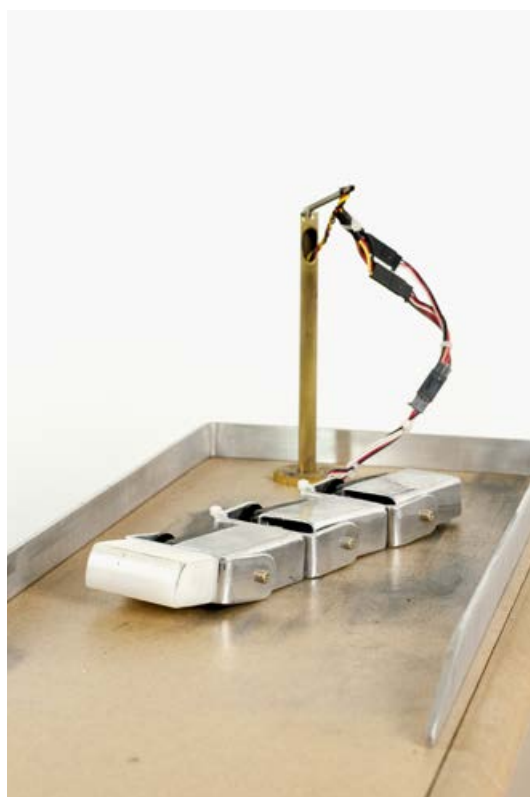
ça y est c'est bien continue pousse

pousse

allez

allez

allez



* Paroles -

+ Début chant solo - MIEL

* 16"

Hey, kid! - (Talk while strangling yourself)

Hey sweetheart, you hear me?

It's nice your song. I like it's soothing.

It' like travelling, no?

What are you singing in fact?

Hey, I was wondering, what was the big (pot) I saw go by a bit earlier? Are you gonna make a soup. 'cause, hu, if you're making a soup, I'd love peeling the vegetable for you guys. Well here, see the arms? That would help peel a few vegies, you see?

On top of it I'm hungry too!

They're nice her in your village... I don't really get why they didn't like my camera. Maybe because of the flash. I didn't need it anyway, there was enough light.

So are you gonna help me out? - 50"

Hey, you come down, no big deal, you saw me back together here, and I'm on my own, promiss. You ever hear from me again.

And it hurts!

Pffft. I don't know why, I have a bad feeling about this kid. I'm sure he's not really listening to me.

Volume chant -

(he sing a bit)

Hey kid! Are you listening? I have some gifts for you if you like.

If you come down, I have pens in my jacket. I can give you some!

I'd like that!

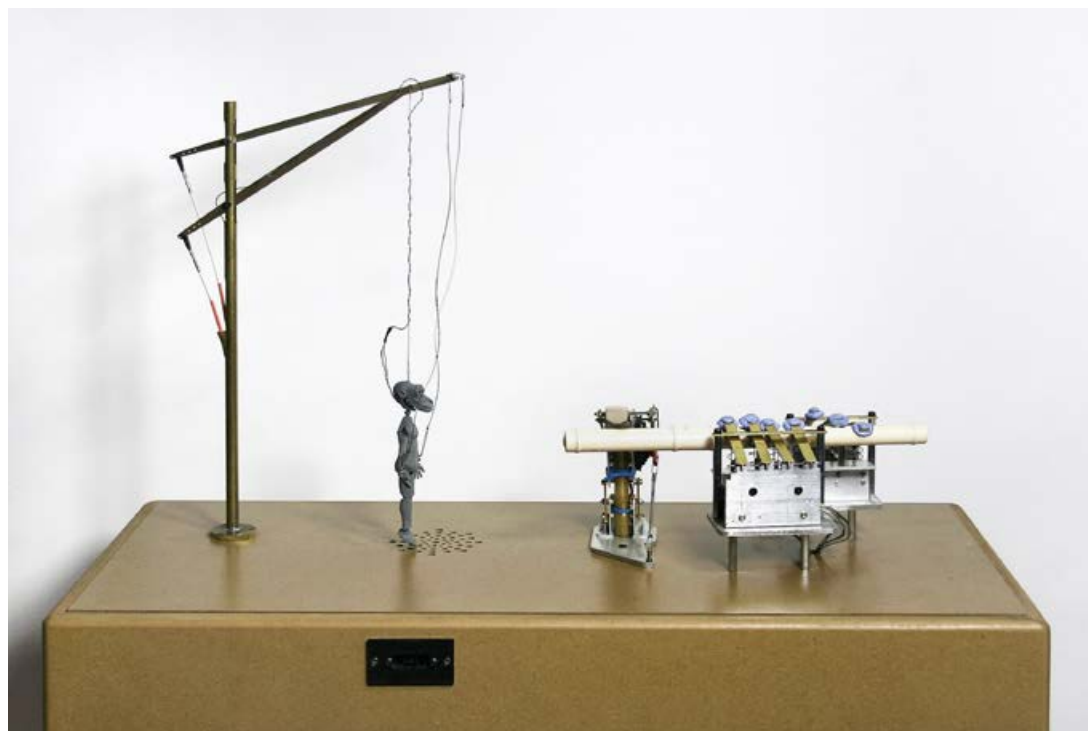
Just gotta help me out here.

He doesn't hear a thing!

Don't know why, but I have a bad hunch about it.

(he sings)





Kalle: Le mot bon a un arrière-goût affreux.

Ziffel: Les Américains ont un terme pour un homme bon, c'est « sucker », qu'on prononce sagger; pour bien faire, il faut cracher le mot du coin de la bouche. Ça désigne la bonne poire, celui qui se laisse avoir, le gogo qui se fait rouler par le premier écornifleur venu.

Kalle: [...] Il n'y a de bon dans l'ensemble que ceux qu'on n'appelle pas « des gens bien ». Nous sommes habillés par les ouvriers du textile, nourris par les ouvriers agricoles, logés par les maçons et les métallos, les ouvriers des brasseries nous donnent la boisson, les typos, la culture - tout ça pour une rétribution minable, comme chacun sait: un désintéressement pareil, on ne le voit nulle part, même pas dans *Le Sermon sur la montagne*.

Ziffel: Qui vous dit qu'ils sont bons? Pour l'être, il leur manque une qualité: il faudrait qu'ils acceptent de bon gré leur rétribution minable et se félicitent que nous ayons la bonne vie. Or ça, ils en sont loin.

Kalle: Ne faites pas l'imbécile. Je vais vous poser une question: iriez-vous leur conseiller, en votre âme et conscience, de se féliciter de leur minable salaire?

Ziffel: Non.

Kalle: Donc, vous ne voulez pas qu'ils soient bons? Ou alors uniquement en dehors de leur travail, les fins de semaine; par exemple, envers un chat en difficulté sur un arbre, et de façon que ça ne tire pas à conséquence!

Ziffel: Je ne conseille à personne de se comporter en être humain, sinon avec la plus extrême prudence. Le risque est trop considérable. En Allemagne, après la première guerre mondiale, est sorti un livre au titre sensationnel: *L'homme est bon!* Je me suis senti tout de suite mal à l'aise et je n'ai respiré qu'après avoir lu cette critique: « L'homme est bon, le veau succulent. » Par ailleurs, je suis tombé sur un poème d'un auteur dramatique avec lequel j'étais au lycée, qui ne dépeint pas la bonté comme de l'héroïsme. Voici ce poème:

Au mur de mon bureau, un masque japonais,
Sculpté sur bois et laqué d'or, effigie d'un méchant démon.
Je regarde, plein de pitié,
Les veines gonflées de son front. Elles révèlent
Combien c'est dur d'être méchant.



[illegible]



Ha-ha-ha-ha-ha-ha, ha-ha-ha-ha-ha-ha
Ha-ha-ha-ha-ha-ha, ha-ha-ha-ha-ha-ha
Ha-ha-ha-ha-ha-ha-ha-ha-ha

Well, I'm gonna put your head on my wall
Just like I told you baby
You can't hide no more
You can't eat no more, no more hot dogs
I'm gonna put your head, I put it on my wall

Now, baby don't you be, be afraid
'Cause you don't wanna eat, eat none today
Gonna put your head on my wall
Ad then you can't eat no more hot dogs

Oh yeah, ha-ha-ha-ha-ha
Oh yeah, ha-ha-ha-ha-ha
Ha-ha-ha-ha-ha-ha, ha-ha-ha-ha-ha-ha
Ha-ha-ha-ha-ha-ha-ha, ha-ha-ha-ha-ha-ha
Hi-hi-hi-hi-hi-hi, ha-ha-ha-ha-ha-ha

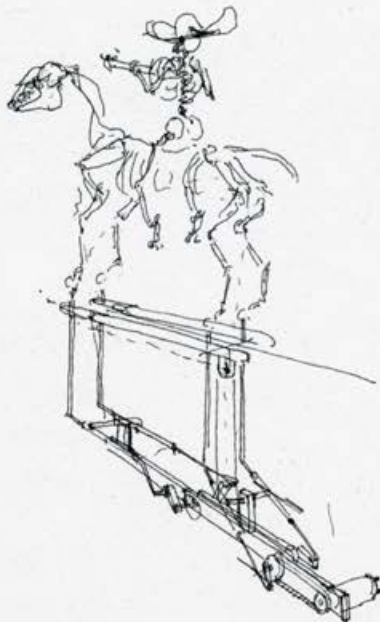
Come on baby, don't you be late
I want your head, I want it tonight
Cut your head off at half past eight
I'll have it on my wall about a half past ten

Yeah, come on baby, I want that head
Come on baby, I want that head
I want your head to hang on my wall tonight
Now honey, don't you be afraid
'Cause I'm gonna cut your head off
About a half past eight

Just like I said, I'm gonna cut your head off
And you can eat no more hot dogs
Ha-ha-ha-ha-ha-ha, ha-ha-ha-ha-ha-ha
Hi-hi-hi-hi-hi-hi, ha-ha-ha-ha-ha-ha
Ha-ha-ha-ha-ha-ha, ha-ha-ha-ha-ha-ha
Ha-ha-ha-ha-ha-ha, ha-ha-ha-ha-ha-ha



De tanto atravesar
buscando tu mirar
de un lado a otro
voy desapareciendo
como desfayeciendo
montado en mi potro
ya van resplandeciendo
sin ir desfayeciendo.
Valparaiso,
donde se entra sin permiso
Ya he burlado a la muerte
sobre su polla ginete
este progreso horrendo
sin ir desfayeciendo
el manantial destruyendo
mi esqueleto es tremendo
Y pensar que ahora es sólo hueso
no come queso,
pues no es mas que eso,
y antes mina chula fué, permín
con cebolla, chile y perejil.
Que no me pillisquen los cacahuates,
y ahora es sólo hueso,
no hay mas que eso
y antes mina chula fué, permín,
con cebolla, chile, y perejil.
Mi esqueleto es tremendo.





Ok then where the hell are they?

There's no way I am going to wait for them for hours right?

I don't know when they'll be back but they'll have to be told that we've done with all those experiments and all.

Because I have other things to do, right.
It's true right, what are they thinking, that everyone is all available for them and everything, but this ain't going to be that way right.

(nods off to sleep, the wheels in the head stop turning)

(wakes up)

What's that? What is it?

Yeah well that's the way it is and that is it. Because with the crisis, well we'll have to make do with it because the purchasing power right

(nods off)

what? ah yeah and the security right, the security of purchasing power...

(nods off, falls asleep)

eh some grain some grain some grain some grain rrrrrrou

(falls asleep)

Well yes it's sure that we can't receive all the foreigners right, what would we have for work left then? Me for example I clean, well I can see it, right the Mexican are hard workers, not like the rrrrouoinnn (falls asleep)

Right? The Mexicans? what about mexicans.



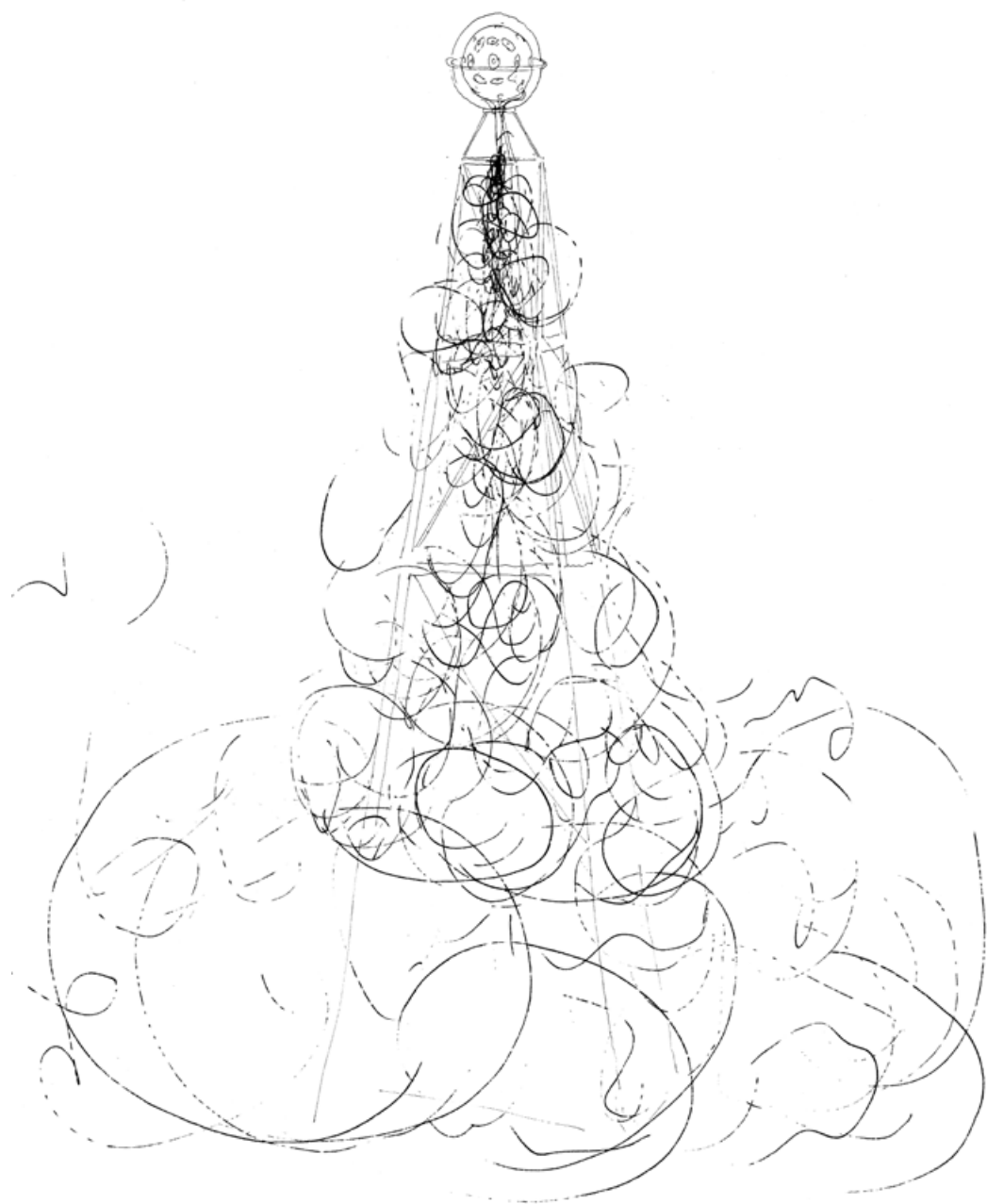


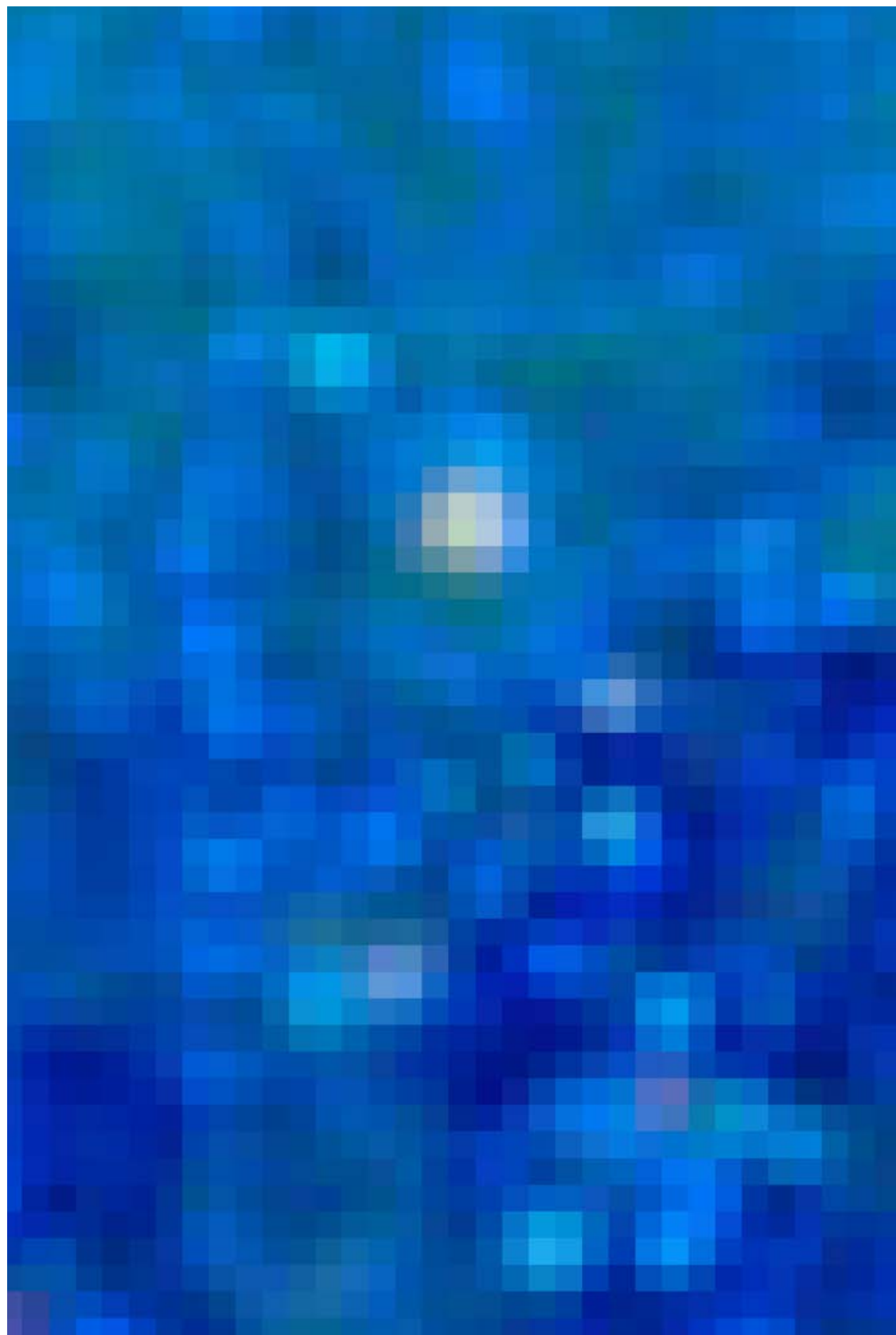




Molécule Eden







Le temps de l'innocence

Mérim Korichi

Une arène de yeux jaunes
Épièrent les formes changeantes qu'il taillait,
Virent pieds s'endurcir en sabots, virent naître
Des cornes de bouc. Observèrent comment dieu se dressa
Et galopa vers le bois sous cette apparence.
Sylvia Plath, « Faune » ¹

« On pourrait tirer une curieuse analogie du fait que l'oculaire d'un télescope – même du plus gigantesque – ne doit pas être plus grand que notre œil. » Cette remarque de Wittgenstein résonne singulièrement devant le travail de Nicolas Darrot exposé à La maison rouge. Ce travail, commencé il y a vingt ans, rassemblé sous le titre de *Règne analogue* pour investir des espaces de différents niveaux, du grenier à la cave pour ainsi dire, évoque ce que La maison rouge a d'abord été : une fabrique de chambres noires. Ainsi, au centre et au plafond des lieux, comme en apesanteur, une couverture de survie déployée, brillamment réfléchissante, balaie l'espace au-dessus de nos têtes. L'œuvre qui a pour nom *Or logic wall* fonctionne comme une « valve à lumière » selon les mots de l'artiste. Cette pièce évoque à la fois l'obturateur d'un grand appareil et le miroir étincelant d'un télescope. Et, au sous-sol, décodées et ré-encodées pour rayonner dans le temps, des données de télescope réunies par Nicolas Darrot irradient des couleurs pulsées, qui diffractent et subliment les éléments fondamentaux et les principes universels de la création, dont la vision est ici renouvelée par la recherche d'un rythme vital et génétique. C'est ainsi qu'à La maison rouge, Nicolas Darrot, à la fois réorganise le monde en visions cosmogoniques qui lui sont propres, idiosyncrasiques, et crée les conditions d'une rencontre inédite entre les visiteurs et le fait cosmologique global qu'étudie un bataillon de satellites et de télescopes.

p.XXX

Projetant l'œil humain dans l'espace, certains de ces appareils croisent au-dessus de nous, libérés de l'atmosphère terrestre, comme Hubble, un satellite-télescope entièrement vêtu d'or, en orbite autour de notre planète depuis trente ans. Cet œil d'or cherche à visualiser le premier âge de l'univers. D'autres télescopes-satellites, dits à grand champ, comme WISE (acronyme de Wide-Field Infrared Survey Explorer), étudient quant à eux *l'étendue spatiale de l'univers visible* et leurs données sont accumulées et interprétées de manière à produire des images qui « comprennent » la *totalité* du spectre de l'univers visible. Nicolas Darrot s'est intéressé aux informations fournies par ces satellites. Il s'est figuré la taille des bases de données, abondées

¹ Traduit du poème « Faun », dans le recueil *The Colossus and Other Poems*, 1960.

chaque jour par ces machines, constituant désormais les centres incontournables des recherches en astrophysique et délivrant au passage des images spectaculaires à destination du grand public, qui ressemblent à des images de confiseries spatiales. Tout en posant le problème bientôt universel du stockage *industriel* de ces données, qui alourdit considérablement les protocoles actuels de la connaissance, plus fondamentalement encore ces images posent celui de la signification et de la valeur qui leur sont attribuées. Dans la mesure où elles ont l'ambition de *représenter* l'ensemble de l'univers visible, ces images occultent en réalité ce qui fait l'essentiel de cette chose *totale* en expansion : son *infinité*. Contenu dans une image statique, qu'aucun œil ne contempera jamais sous cette apparence, l'univers visible, sans la dimension dynamique de son rayonnement, perd en chemin son essence : *l'espace*, et son envergure incommensurable. Incommensurable, parce que *spatial*. S'appuyant sur une image très haute définition de l'ensemble de l'univers visible fournie par le télescope à grand champ WISE (acronyme qui projette une signification intéressante et problématique au passage, « *wise* » voulant dire « sage » en français), Nicolas Darrot a donc créé une sculpture lumineuse, rythmée comme une dynamo faisant fonctionner la machinerie de la nuit, en décomposant dynamiquement l'image de la totalité infinie de l'univers en lumières, pour irradier le visiteur des luminescences vives de l'univers, immergeant sa vision dans une pulsation stroboscopique qui insuffle la sensation d'une propagation *vivante*, primordiale, le sentiment que le tout a quelque chose d'animal, *nature naturante*, corps-univers total et libre qui évoque Pan, divinité grecque de la Nature, figure hybride, moitié homme, moitié bouc, d'une vivacité extrême, inquiétante, être constamment en mouvement, prompt au changement, qui révèle ainsi une nature de faune.

p.XX Avec *Faune*^{*}, cette œuvre qui irradie et pulse dans les profondeurs de La maison rouge, nous devenons sensibles au paradoxe de l'irreprésentabilité de l'infini, en regardant différemment ce type d'images astronomiques, à savoir : *pixel par pixel*. Un algorithme décompose l'image technicolor en pixels colorés et, toutes les 180 millisecondes, une lampe de projecteur placée comme en haut d'un mât, tel un phare cosmique, diffuse cette image pixel après pixel sous la forme de séquences stroboscopiques. À ce rythme, la diffusion de « toute » l'image durera 14 597 jours, soit 40 ans. La moitié d'une vie. La demi-vie, diraient les amateurs de rayonnement nucléaire, ou encore le milieu du chemin de la vie et sa forêt obscure, selon l'image de Dante, que cite l'artiste. L'image de WISE est ainsi *transfigurée* par le protocole imaginé par l'artiste, qui révèle la nature de ce qu'elle tenait captive, au secret : une créature – un faune lumineux – entre radiation et pulsation, qui donne cette impression d'infini, d'espace et de mouvement.

L'expérience de cette pulsation colorée crée une sorte de qui-vive, qui désynchronise de la réalité perceptuelle habituelle et synchronise avec une autre, primordiale, floue et très précise à la fois, élémentaire et universelle. Floue, effet comparable à celui de la vitesse sur la vision, sans que celle-ci ne perde rien de son acuité, au contraire. Floue donc, mais non pas vague. Il est donc question ici d'une *logique floue*, que ne contredit pas la logique classique mais qui comprend même cette dernière. Le principe de non-contradiction n'est pas ultime. Il arrive qu'il soit tôt *et* tard, qu'il fasse chaud *et* froid, qu'une ambiance soit sombre *et* lumineuse, qu'une chose soit immobile *et* en mouvement, qu'une chose soit limitée *et* infinie, qu'une chose soit imagée *et* vraie. Ainsi, « Fuzzy logic » (logique floue) est justement le titre donné à une série d'œuvres (*La Tequilera**, *Adam**, *Parrot** et *Shaman**) qui présentent des situations et des personnages obéissant explicitement à cette logique, que nous retrouvons dans notre parcours des créations de Nicolas Darrot à La maison rouge.

p.XXX
XXX
XXX
XXX

Le système créateur et perceptuel qui relève d'une logique floue ne fournit pas une approximation ou une métaphore poétique du monde réel (au sens faible et galvaudé du mot « poétique »). Le système créateur et perceptuel relevant d'une logique floue produit un *analogon de la nature ou de l'univers*. L'analogie n'est pas le caractère d'un reflet, mais celui d'une chose en rapport avec une autre, avec laquelle elle est en système, ou en relation essentielle. La chambre noire de Nicolas Darrot produit un type d'images ou d'objets non pas parallèles à la réalité, mais expressifs de toute la réalité et de ses principes les plus fondamentaux. Ainsi, le travail de Nicolas Darrot exprime bien ce double fait que la réalité sans limite ne peut pas être contenue dans une représentation finie et que cela même n'empêche pas que nous puissions *percevoir et même voir l'infini* comme un trait absolument constitutif du réel. La vision de l'infini peut exister, grâce à des visualisations et des incarnations du Tout brillamment caractérisées par Russel Banks dans un passage du début de *Continents à la dérive*, qui constitue une référence importante pour Nicolas Darrot. Le passage commence par ces mots : « Systèmes et ensembles, sous-systèmes et sous-ensembles, arrangements et agrégats d'eau, de terre, d'air et de feu [...]. » La charge contre l'entropie qui suit ces mots est corrélative d'une conception « sphérique » de la création, qui relève de l'organicité d'une cellule vivante qui s'accorde et se désaccorde avec d'autres, selon les rencontres, les impacts subis, l'influence des éléments constitutifs fondamentaux. Ainsi, Nicolas Darrot propose une table des éléments, comme un tableau de Mendeleïev fait de sculptures de bronze, transformant les principes antiques, eau, air, feu, terre, en éléments matériels, concrets, objectifs : *Saturne, Nouveau monde, Tropiques, Albédo, Atlas, Tempête*,

p.XX *Palaces of Diamond, Cañon Diablo, Gate, Molécule Eden**, tous ces éléments étant soumis aux effets d'irradiation de la pulsation qui fait vibrer le tout. Or cette vibration synchrone du tout, en même temps qu'elle le diffracte, produit ce que les anciens appelaient « l'harmonie des sphères ». Et les voix p.XX des *Injonctions** humaines y participent, y contribuent. C'est ce qu'exprime leur inflexion mécanique : aussi isolées et autonomes qu'elles paraissent, apparemment propres à des psychodrames loin des grandes échelles cosmiques, elles n'en participent pas moins à la mécanique céleste qui orchestre l'apparition du visible selon un rythme, un tempo caractéristique de tout le règne existant. « Analogue » se dit aussi d'un *rapport commun* qui existe entre une suite de nombres ou d'éléments, la *raison* d'une suite en mathématique par exemple, ou l'*accord* en musique. « Analogue » dit les vertus mathématiques et musicales du monde de Nicolas Darrot. S'y exprime l'interdépendance complexe des forces productrices de la réalité et des données de nos sens et de notre monde, qui peut avoir tendance à se clôturer (s'obturer) sur lui-même. Or là le monde humain, banal et ritualisé, partout hanté de totems et de tabous, retrouve un arrière-plan plus fondamental et se réaligne avec lui. Ce faisant il retrouve le temps de l'innocence, celui de la nature – la nature se fabriquant par la lumière, l'énergie et les molécules. Ces molécules créent de l'existant en produisant des liaisons polymères, aux formes polygonales qui ne sont pas sans rappeler les séries d'alvéoles prismatiques des ruches d'abeilles, qui vivent soumises aux effets des phéromones pour produire le miel, qui coule justement en fontaine à La maison rouge, comme la sève dorée de la vie de l'univers. Le miel est le produit des *molécules de l'attraction*, qui causent l'attachement. Sous l'effet de la pulsation du faune lumineux, les molécules de l'attraction se dessinent, prennent forme et lancent leur appel qui monte, qui se répercute. Comme Pan appelle la nymphe des bois Syrinx, après qu'elle lui a échappé au bord des eaux.

Dans cette épiphanie du système du monde à La maison rouge, comme système de systèmes, le rapport chiasmatique du ciel et de l'eau se révèle. Le repérage des constellations dans le ciel a d'abord servi aux hommes-navigateurs. Or le ciel est toujours là pour nous guider, à travers ses étoiles brillantes. Ainsi, l'œuvre *Véga** est tout à fait au centre des espaces du p.XX *Règne analogue* ; elle restructure la référence aux étoiles et aux constellations célestes, faisant resurgir le sens ancestral de ces repères lumineux dans le ciel pour naviguer sur la Terre, rendant à nouveau sensible à la fois sa dimension totémique et son caractère vivant, animal, viscéral. Véga est le nom de l'étoile la plus brillante de la constellation de la Lyre, l'une des plus anciennes constellations répertoriées par l'observation humaine

des étoiles – voici que nous voyageons naturellement dans le temps – et la Véga cosmique est sur l'alignement de la Grande Ourse, elle aussi entre les mains de Nicolas Darrot, se révélant ici sous d'autres traits formels, sous l'effet de la logique syncrétique à l'œuvre pour libérer le regard et retrouver la sensation de ce qui est et de ce qui irradie.

Ainsi, les données cosmiques se sont prolongées et ont fleuri en créations cosmogoniques qui relient le point de vue fortement ancré sur la terre au ciel : *Véga* est dans l'alignement de *Misty Lamb**, œuvre revisitant le motif de l'agneau mystique, vision eschatologique d'une gloire rayonnant nécessairement *ailleurs*. Or, différemment du motif mystique, l'agneau de Nicolas Darrot, mieux que glorieux, se fait paysage magnifiant le plan d'immanence, concret, puissant, quintessentiel, consacrant une éternité devenue spatiale dans un épanchement continu et généreux. Il émane de l'ensemble de ces œuvres l'affirmation d'une *présence* non différée des choses, énigmatique et forte, qui établit et fonde le règne analogue de l'artiste.

p.XXX

The Age of Innocence

Mérim Korichi

*An arena of yellow eyes
Watched the changing shape he cut
Saw hoof harden from foot, saw sprout
Goat-horns. Marked how god rose
And galloped woodward in that guise.*

Sylvia Plath, "Faun",
The Colossus and other poems, 1960

"A curious analogy could be based on the fact that even the hugest telescope has to have an eye-piece no larger than the human eye." This observation made by Wittgenstein resonates singularly with the exhibition of Nicolas Darrot's work at La maison rouge. This body of work, developed over the course of twenty years and assembled today under the title *Analogous Reign*, takes over different levels of the building, from the attic to the cellar so to speak, bringing to mind that La maison rouge was originally a black chamber factory. Hanging from the ceiling, as if weightless, an unfolded brightly reflective space blanket moves above our heads. This piece titled *Or logic wall*^{p.XXX} operates like a "light valve" according to the artist. It evokes the shutter of a big camera and the blazing mirror of a telescope. Precisely, in the cellar, decoded and recoded telescope data are diffused in pulsed light and illuminate the fundamental elements and the universal principles of creation revisited here in search of a vital and genetic pattern. At La maison rouge Nicolas Darrot reorganizes the World through cosmogonic visions of his own, and at the same time establishes the conditions of an unprecedented encounter between the audience and the global cosmological fact scrutinized by an army of satellites and telescopes.

Having launched the human eye in space, some of these devices navigate above us, freed from Earth's atmosphere, like Hubble, a golden space telescope orbiting around our planet since 1990. This golden eye seeks to see the first age of the Universe. Other space telescopes, called "wide field", like WISE (acronym standing for Wide-Field Infrared Survey Explorer), are used to study the *spatial extension of the visible universe*. Their accumulated data are used to produce images that "comprehend" the *totality* of the visible universe spectrum. Nicolas Darrot has been interested in the nature of information delivered by these space telescopes. He has imagined the size of the databases supplied by these devices. These databases are now essential for research in astrophysics and produce incidentally spectacular images for the general public, which look like space pastry. While bringing up the issue of *industrial* data storage, which weighs on the process of scientific knowledge, these images raise the fundamental question of their meaning and their value. Insofar as they are meant to *represent* the whole visible universe, they conceal the essential characteristic of

the expanding Whole: its *infinity*. Contained within a static image, which will never be contemplated by any eye in this guise, deprived of the dynamic dimension of its extension, the visible universe loses its essence: *space*, and its incommensurable range.

In search of this essence, Nicolas Darrot created a light sculpture using a very high definition image of the whole visible universe provided by WISE. Resonating with the idea of a dynamo working the machinery of the night, the light sculpture dynamically breaks down the image of the whole visible universe in successive light sequences. It irradiates the visitor with keen cosmic luminescence, immersing his vision in a stroboscopic pulsation which conveys the sensation of a propagation full of primordial *life*. It suggests that the whole is somewhat similar to an animal, *nature naturing*, a total and free universal body evoking the Greek god of Nature, Pan, hybrid figure, half-man, half-goat, of extreme vivacity – a disturbing being, constantly on the move, quick to change, revealing its faun identity.

Faun^{p.XXX} radiates in the basement of La maison rouge, unveiling the paradox of unrepresentability of the infinite by introducing a different way to look at telescope images: *pixel per pixel*. An algorithm breaks the Technicolor picture down into coloured pixels and, every 180 milliseconds, a projector lamp located on top of a mast, like a cosmic lighthouse, diffuses the image pixel after pixel, turning it into a succession of stroboscopic lapses. At this pace, the diffusion of the "whole" image will take 14 597 days, that is 40 years. Half a life: the radioactive half-life of nuclear physics, the middle of the journey through life and its obscure forest according to the metaphor used by Dante and quoted by the artist.

The image produced by WISE is thus transfigured by the protocol devised by Nicolas Darrot, revealing the nature of what it kept imprisoned, secret: a creature – a luminous faun – between radiation and pulsation conveying the sense of infinity, space and movement. Experimenting this colourful pulsation induces a state of alert which desynchronises consciousness from usual perception and synchronises it with a more primordial kind of awareness, fuzzy and very precise at the same time, elementary and universal. Fuzzy as the effect of speed on vision that loses nothing of its sharpness. Fuzzy but not vague. A *fuzzy logic* is here at work. It does not go against classical logic but includes it. The non-contradiction principle is not the ultimate principle. Indeed it can be both early *and* late, hot *and* cold, dark *and* bright, a thing can be still *and* moving, limited *and* infinite, full of imagery *and* true. "Fuzzy logic" is a series of works that is displayed as part of the *Analogous*

p.XXX
XXX
XXX
XXX

Reign exhibit at La maison rouge. These pieces (*La Tequilera**, *Adam**, *Parrot** and *Shaman**) show situations and characters obeying this logic. The creative system engaging in fuzzy logic does not produce an approximation or a so-called poetic metaphor of the real world. In fact, the creative and perceptual system following a fuzzy logic produces an *analogue of Nature or the Universe*. The analogue is not a reflection but an essential relation from one thing to another, that refers to a bigger system. Nicolas Darrot's black chamber produces images and objects which do not exist in a parallel world, but on the contrary which express the whole reality and its fundamental principles. Hence Nicolas Darrot's work brings to light this twofold fact that limitless reality cannot be contained within a finite representation but that this fact does not prevent us from *perceiving and even seeing the infinite* as a fundamental constituent of reality. The perception of the infinite is made possible by visualisations of the Whole as brilliantly characterized by Russel Banks at the beginning of *Continental Drift*, which is an important reference for Nicolas Darrot. The passage starts with these words: "Systems and sets, subsystems and subsets, patterns and aggregates of water, earth, fire and air [...]." The charge against the doctrine of entropy that follows these words is linked to a "spherical" conception of creation. This refers to the organicity of a living cell convening with and separating from other cells, throughout chance encounters, impacts, actions from the fundamental elements. Consistently, Nicolas Darrot presents his table of elements, a Mendeleev periodic table made of bronze sculptures, transforming the ancient principles –water, air, fire, earth– into *objective* elements: *Saturne, Nouveau monde, Tropiques, Albédo, Atlas, Tempête, Palaces of Diamond, Cañon Diablo, Gate, Molécule Eden*. All these elements* are irradiated by the pulsation that makes the Whole vibrate. While this synchronous vibration of the Whole diffracts the elements, it produces what the Ancients called "the harmony of the spheres". And the Human *Injunctions** are part of it, they contribute to it. This is what their mechanical inflexions express: they appear isolated and autonomous, apparently strictly related to psychodrama, remote from cosmic scales but they are nonetheless part of the celestial machinery which orchestrates the apparition of what is visible according to a rhythm, a tempo specific to the reign of all that exists. The word "analogous" also refers to a *common connection* between a sequence of numbers or a sequence of elements, for instance a *rule* in an arithmetic sequence, or a *chord* in music. "Analogous" expresses the mathematical and musical properties of Nicolas Darrot's world.

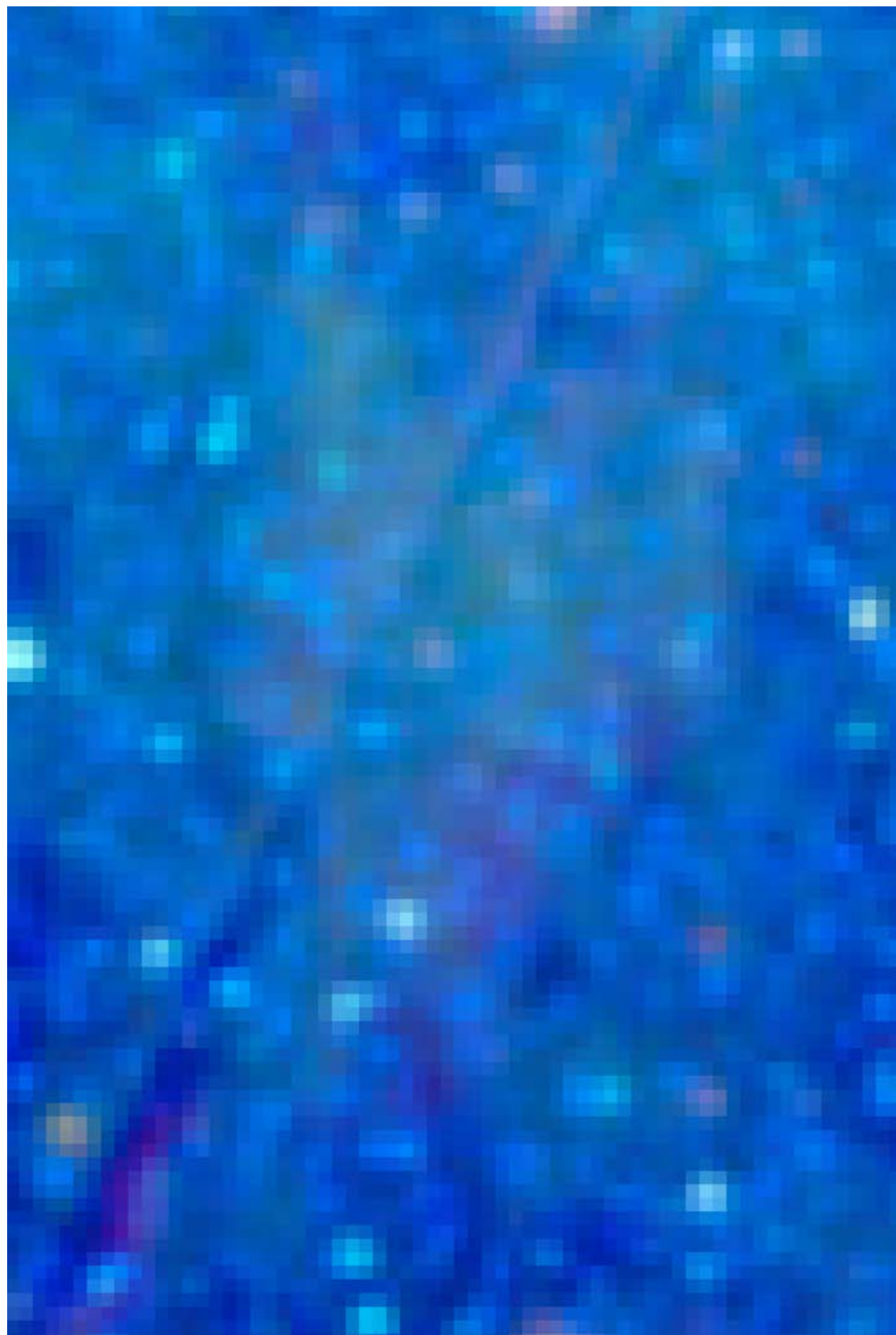
p.XXX

p.XXX

We sense here the intricate interdependence of the productive forces of reality and our perception of the world which tends to close in on itself (closing the shutter). Here the human world, common and ritualized, haunted by totems and taboos, finds its fundamental background and aligns with it. In so doing the age of innocence is rediscovered, the age of innocence being the eternal age of Nature, Nature being produced by light, energy and molecules. Molecules produce beings in manufacturing polymeric composition in polygonal shapes reminiscent of the hexagonal honeycomb built by bees that live under the direct influence of pheromones. Under this influence, they produce honey, which precisely flows in Nicolas Darrot's exhibition, conjuring up the golden sap of life of the Universe. Honey is produced by the *molecules of attraction*. Under the effect of the pulsating luminous faun, the molecules of attraction take shape and let out their call, which echoes in the whole space, the way Pan calls the wood nymph Syrinx after she disappears on the bank of the river Ladon.

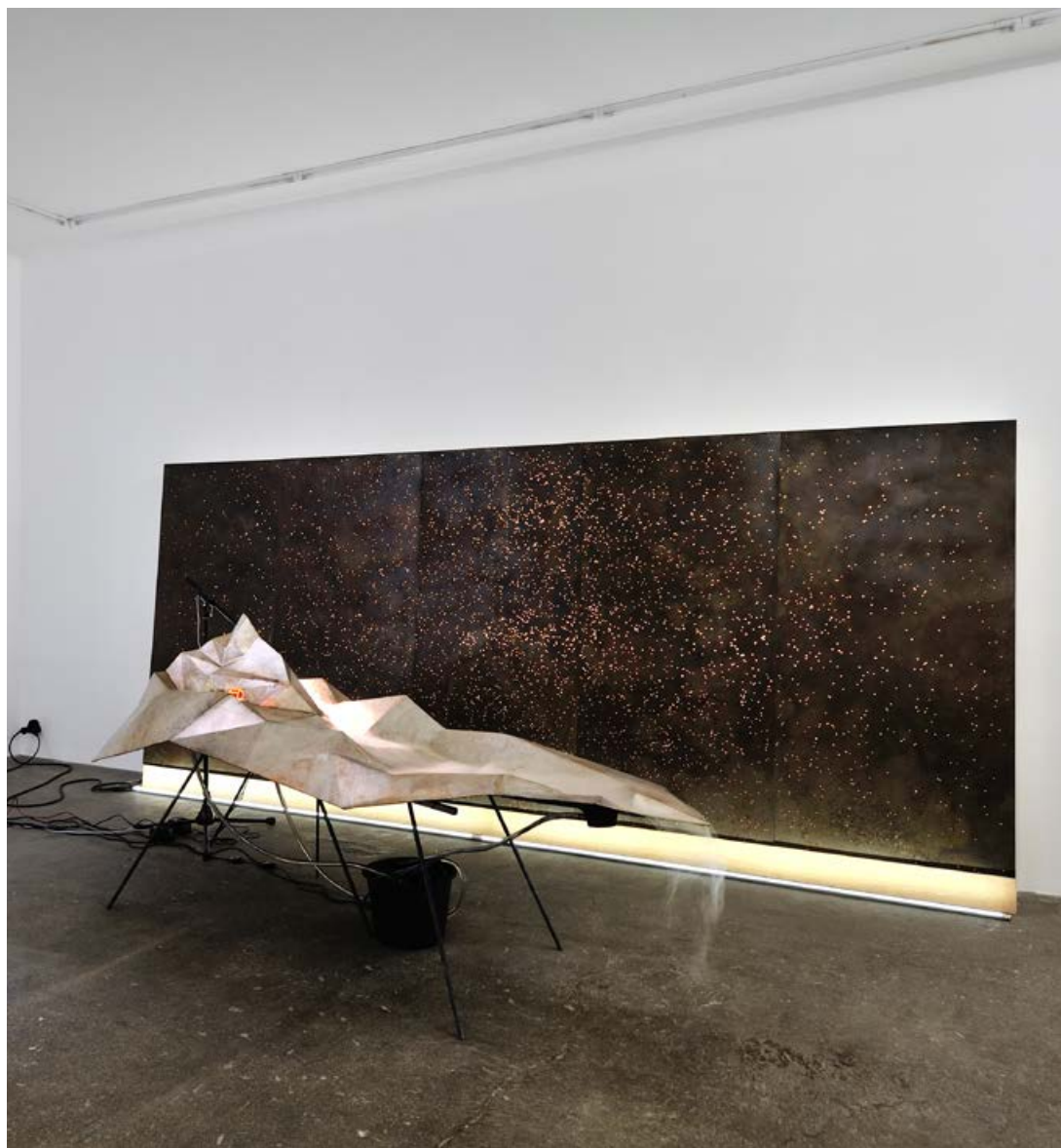
In this epiphany of the world system at La maison rouge, as system of systems, the chiasmatic relationship between sky and water is revealed. Stars and constellations take shape and let out their call, which echoes in the whole space, the way Pan calls the wood nymph Syrinx after she disappears on the bank of the river Ladon. In this epiphany of the world system at La maison rouge, as system of systems, the chiasmatic relationship between sky and water is revealed. Stars and constellations were first useful to sailors. But the sky is still above to guide us with bright stars. That is why Nicolas Darrot's *Véga* is exactly at the centre of his *Analogous Reign*. It redefines our reference to the stars and the celestial constellations in bringing to mind the ancestral meaning of these luminaries in the sky. It gives back to the stars their totemic dimension, their living and visceral quality. Vega is the brightest star of the Lyra, one of the most ancient constellations ever spotted by human eye. Then we realize that we are travelling in time, naturally, as we are travelling through space. Vega is aligned with Ursa Major, also in Nicolas Darrot's hands, taking another shape under the influence of the syncretic logic which clears the vision and reveals the sheer quality of being.

Thus cosmic data flourished in cosmogonic creations that tightly link the terrestrial point of view to the sky: *Véga* is in aligned with *Misty Lamb**, a piece that revisits the image of the mystic lamb. The latter conveys the eschatological vision of a glory glowing in *another* reign. Yet, differently from the mystical motif, Nicolas Darrot's lamb, better than glorious, is a landscape celebrating the plane of immanence, tangible, powerful, quintessential, materializing eternity into space through a continuous and generous effusion. A *presence* of things unpostponed emanates from this body of work, establishing the analogous reign of the artist.





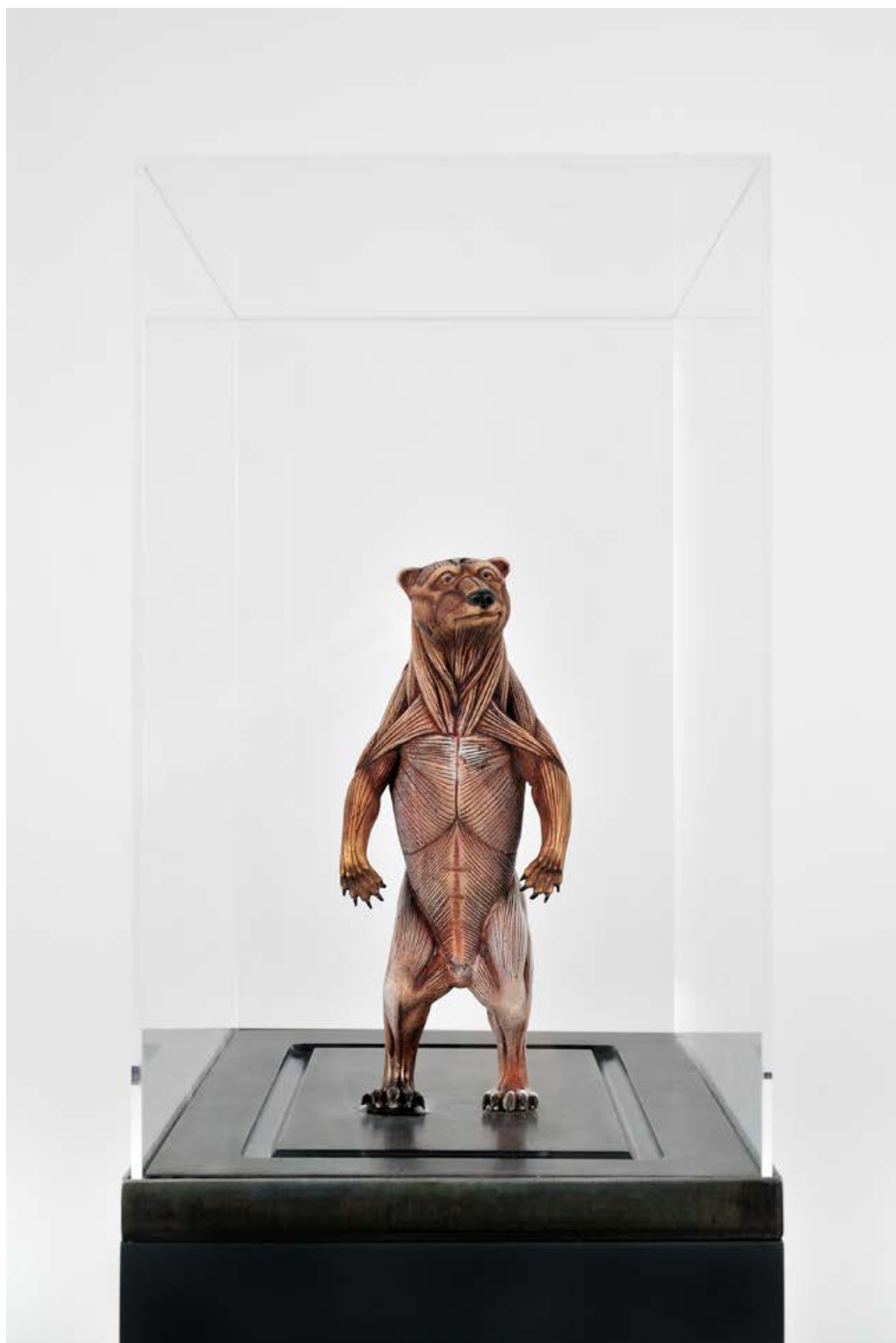






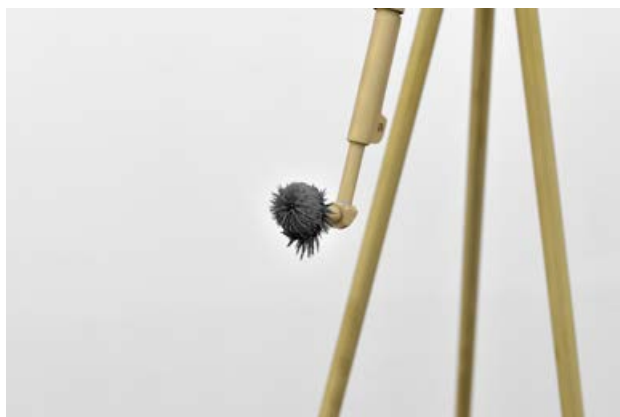




























Curiosa I

2008

4,5 × 12 × 13 cm



Curiosa VI

2008

20 × 22 × 22 cm



Curiosa VIII

2008

9,5 × 11,5 × 12 cm



Curiosa VII

2008

5,5 × 13,5 × 6,5 cm



Curiosa IV

2008

9 × 25 × 15 cm



Curiosa III

2008

12,5 × 13,5 × 13 cm



Curiosa V

2008

20 × 22 × 22 cm

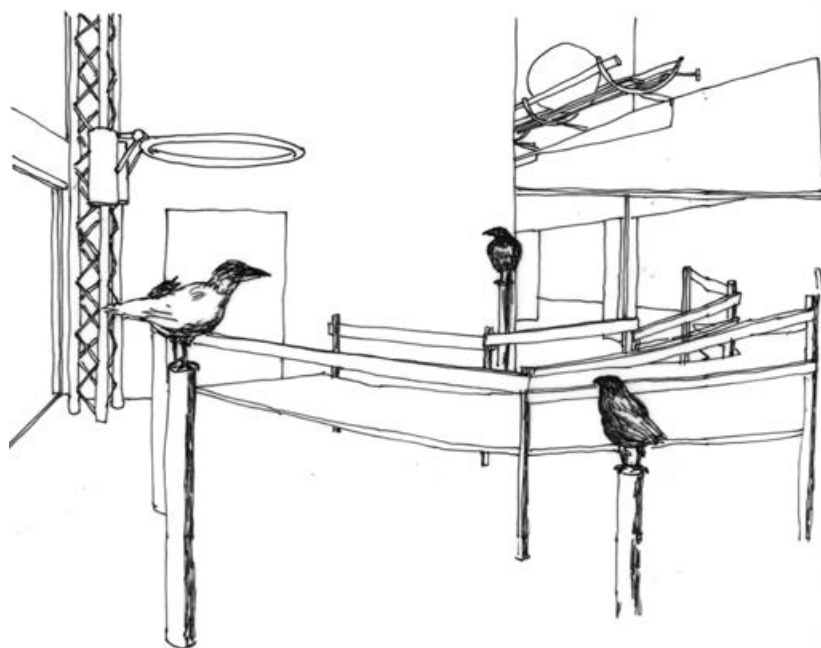


Curiosa II

2008

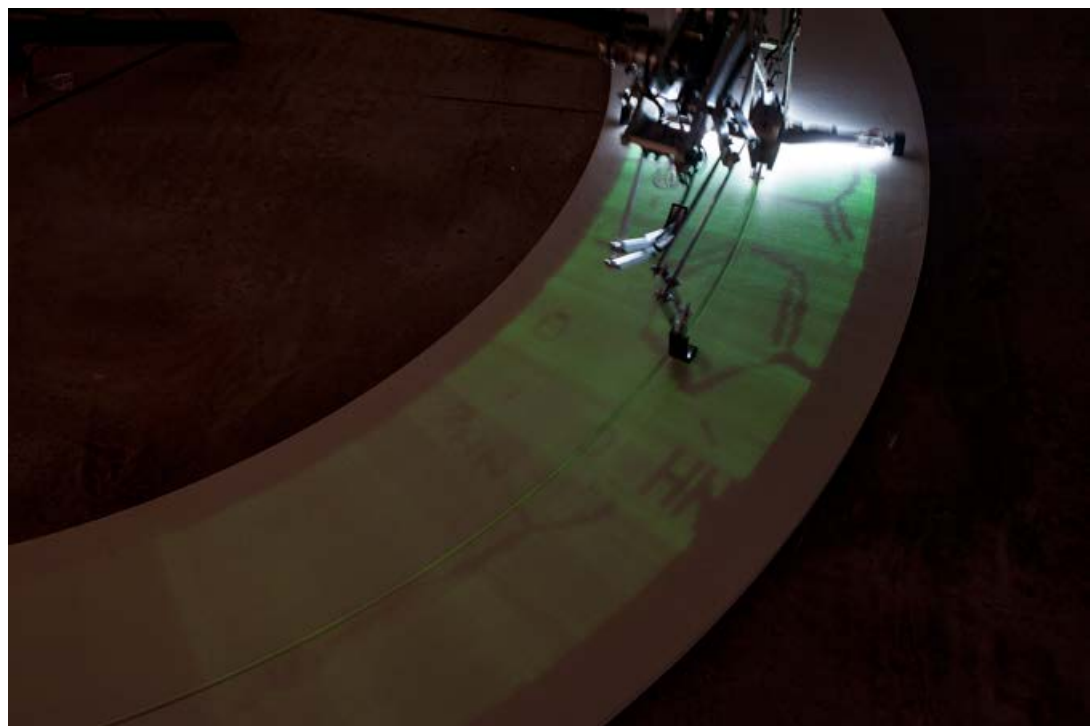
12,5 × 13,5 × 13 cm













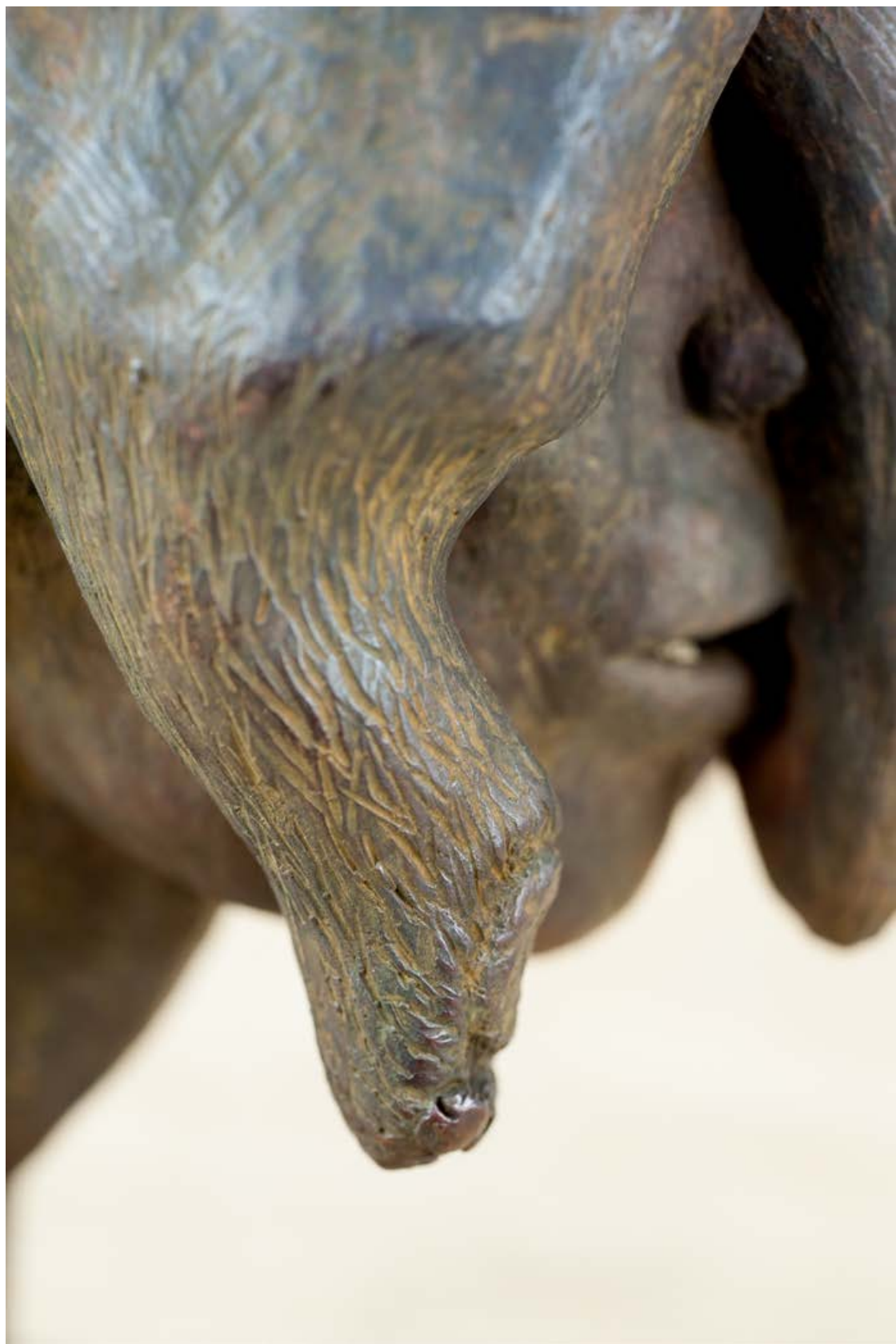


















Il y a une très forte radicalité à vivre sa vie d'araignée

Une conversation entre Nicolas Darrot et J. Emil Sennewald

*Ainsi donc, tout ce qui semble détruit ne l'est pas ;
car la nature refait un corps avec les débris d'un autre,
et la mort seule lui vient en aide pour donner la vie.
Lucrèce, De la nature des choses¹*

C'est au fond d'une impasse à Pantin, derrière un grand portail, que s'ouvre au visiteur l'atelier de Nicolas Darrot. Un garage bien rangé, des boîtes avec des pièces détachées, des machines et des tuyaux dont l'œil non-initié ne comprend pas tout de suite l'usage, un bureau fait d'une planche de bois, au mur des dessins et des plans, sur des étagères quelques objets et maquettes : l'atelier de cet artiste ne ressemble pas à ce cabinet de curiosités ou ce lieu magique de production qu'on pourrait imaginer en regardant ses œuvres. Peu couvert contre le froid d'un mois de mars guère printanier, l'artiste accueille dans son bureau, décontracté, curieux, sincère.

J. Emil Sennewald **Vous êtes bien ici, c'est calme. Je me serais attendu à voir davantage de pièces en cours de fabrication, plus de magie d'atelier.**

Nicolas Darrot Les pièces ne sont pas encore toutes arrivées : il y en a qui sont en ce moment prêtées, ailleurs, dans des expositions, et il y en a d'autres que je suis en train de réaliser (*il indique des pièces de bois derrière lui*). Cette pièce-là fait partie d'une installation, *Véga*, dont vous voyez ici plutôt des détails qui seront rassemblés pour l'exposition à La maison rouge. Mais le gros de la magie reste à faire (*rires*).

JES **Le « gros », c'est surtout la mise en scène des pièces, l'installation et la « mise au vivant » si j'ose dire, des automates. D'où vient cette préoccupation pour la figure en mouvement ?**

ND Après le diplôme de l'École des beaux-Arts de Paris, en 1998, j'ai travaillé sur quelques films au sein d'une équipe d'effets spéciaux. Après des années plutôt académiques, c'est venu comme une respiration. Le fonctionnement des coulisses, la machinerie de spectacle, qui mêle des niveaux de culture et de technique très hétérogènes m'ont beaucoup intéressé. Ces agencements ont influencé ma pratique par la suite.

JES **Comment décririez-vous l'évolution de votre travail ?**

ND Un point de départ pourrait être le cabinet de curiosités, ce monde éclectique, habité par l'esprit de collection. À cet environnement sont venues se greffer des formes issues du théâtre et en particulier la marionnette, dont j'ai fait un support de recherche pendant plusieurs années. C'est rapidement devenu une plateforme sur laquelle pouvaient se fixer des développements techniques, comme la capture de mouvements, et d'autres plus littéraires, qui m'intéressaient à égalité. Dans ce champ de l'illusion (faire croire que l'objet parle) se sont produits ensuite plusieurs glissements sémantiques. En particulier, l'idée de

¹ Lucrèce, *De la nature des choses*, livre I, traduction (légèrement adaptée) de M. Nisard, Paris, 1857, Livre I, 260 (en ligne http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/lucrece_dnc_1/lecture/6.htm, consulté le 23 avril 2016).

passer d'un objectif technique : synchroniser le son et le mouvement, à un résultat symbolique : joindre le geste à la parole. Ça a constitué une expérience de vérité assez cathartique. Ces objets ont alors commencé à agir comme des masques, jouant leurs psychodrames dans l'antichambre de l'atelier, parlant avec les voix des autres, que j'allais récolter régulièrement lors d'interviews faussement objectives.

JES **Cela me fait penser à un autre artiste issu du cinéma et connu pour ses figures quasi vivantes : Ron Mueck.**

ND C'est une association possible, il y a un souffle commun. Mais je pense qu'on travaille très différemment. Pour filer l'association avec le cinéma, les gens comme Ron Mueck travaillaient à l'étage au-dessus du nôtre. Lorsqu'ils avaient fini, ils descendaient nous voir avec leurs sculptures en silicone ou en mousse de latex, tenues par des coques de fibre de carbone. Et on transformait ça en « animatroniques » en découpant leurs objets dans tous les sens pour les bourrer de moteurs, de fils électriques et de bielles à rotules... Eux étaient les vrais sculpteurs, et nous étions plutôt du côté de la table de dissection, dans un rapport assez direct avec la médecine, la physiologie. Finalement, en cherchant ainsi à élargir un répertoire de mouvements, on s'approchait à notre manière d'un fonctionnement dynamique du vivant, selon une logique de synergie des éléments. On était donc déjà clivés, avec à l'étage des enjeux de représentation, et chez nous des processus de présentation.

JES **Cette distinction rejoint l'une des grandes questions traitées dès le XVII^e siècle : comment trouver le vivant – une entité universelle – dans l'être humain, n'existant qu'en tant qu'individu ? On cherchait le siège du vivant dans les corps – en vain. En passant, on a inventé un grand nombre de formes de représentation du vivant. Je pense notamment aux cires des collections anatomiques, ou aux taxinomies de l'anatomie comparative. Il n'est peut-être pas anodin que cela ait coïncidé avec l'invention du théâtre baroque, avec son trompe-l'œil et son *Deus ex machina*...**

ND Oui, le baroque est une piste, et notamment la philosophie de Leibniz, mais on peut élargir le simple cadre du théâtre à machinerie pour comprendre comment cette vision du vivant fonctionne. Les figures et machines n'apparaissent jamais isolées, elles font partie d'un ensemble, d'un milieu, d'un « *Umwelt* », pour utiliser un terme allemand. C'est ce milieu qui leur prête vie. Et c'est le même qui nous régit, nous, les êtres vivants, de manière parfois très violente. Si on pense à Samuel Beckett, des pièces comme *Fin de partie*, ou *Play*, montrent à quel point ce lien avec l'« *Umwelt* » peut être violent lorsqu'il se réalise comme environnement psychique.

JES **Autrement dit, le vivant comme représentation implique une violence qui n'est pas propre à l'objet, mais qui l'habite comme un genre de souffrance ?**

ND Disons qu'il y a une discontinuité entre matière et énergie, une discontinuité importante. Une pièce comme *Shaman* exploite cette brèche. La marionnette est actionnée par des systèmes très contrôlés, mais le jeu de la gravité transmis par les fils introduit beaucoup de bruit dans les mouvements. À un moment c'est ce bruit qui devient signifiant, qui produit la transe de la figure. Il y a un glissement de l'objet à ce qu'il représente, d'un système physique à ce qu'il provoque psychiquement. Et pour reprendre avec le baroque,

c'est un clivage magnifiquement présenté par Heinrich von Kleist dans son essai « Sur le théâtre de marionnettes » (1810). Traçant une figure géométrique reliant la connaissance et la grâce dans l'expression des mouvements, il en conclut qu'un pantin touche au sublime à l'égal d'un danseur divin. L'absence de conscience rejoint pour lui la conscience infinie.

JES **Oui, croire et savoir sont parents. C'est ce qu'évoque aussi la dimension animiste de ce que vous faites. Pourquoi l'animal est-il si présent ? Vous pourriez faire des automates abstraits.**

ND Comme un cube qui respire ? (*rires*) On trouve toujours des figures, même dans les formulations les plus abstraites n'est-ce pas ? Quant à l'animal, c'est surtout une question d'affinité avec les interrogations artistiques en général : chaque animal, chaque espèce habite le monde d'une façon tout à fait singulière, et par cette singularité forge son territoire, se rend à nous à la fois reconnaissable et énigmatique. Il y a une très forte radicalité à vivre sa vie d'araignée, par exemple.

JES **Pour certains cela fait peur. En effet vos pièces évoquent aussi des angoisses, elles sont parfois terrifiantes. Personnellement, je trouve dans cette « belle terreur » une poésie profonde qui nous parle de la mort inhérente au vivant. Prenons la pièce *Petite Ourse*, que j'aime particulièrement...**

ND C'est une sculpture de bronze reliée à un système frigorifique qui transforme l'humidité de l'air en une fourrure de givre. Pour moi elle ne fait pas peur, bien que j'aie choisi de la montrer comme un objet anatomique, avec ses muscles apparents. Elle parle plutôt de ce mouvement entre intérieur et extérieur, de cet air invisible qui rend vivant, mais qui, à un moment, met l'objet dans deux états contradictoires à la fois, dans un entre-deux toujours instable. C'est un peu comme le chat d'Erwin Schrödinger, cette expérience qui montre que le monde quantique permet la coexistence de deux états contradictoires à la fois, vivant et mort...

JES **Oui, le chat dans la boîte, il faut croire qu'il y est. Je n'ai pas l'impression que vos pièces invoquent une croyance. Elles me semblent plutôt mettre en scène le spectacle du savoir.**

ND En fait, si vous voulez, elles jouent le changement de registre, entre la représentation du théâtre et l'encyclopédie par exemple. Il y a un effet épistémologique dans le jeu qui est crucial pour toute découverte, même scientifique. C'est comme ce poème de Lucrèce auquel je reviens toujours, *De Natura Rerum*. On y trouve cette curiosité emphatique, le flot des connaissances inscrit dans une forme lyrique.

JES **C'est un texte d'une grande influence sur l'art moderne, Raoul Dufy y fait aussi référence dans son œuvre *La Fée Électricité* au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Pourquoi compte-t-il tellement pour vous ?**

ND Il y a un faisceau d'affinités. Mais ce qui m'intéresse, c'est principalement la langue, son caractère très particulier d'euphorie et de dilatation. Que Lucrèce ait porté l'ambition inouïe de saisir toute la « nature des choses » en un seul poème et ait précisément réussi à le faire constitue une forme de miracle assez stupéfiante. Il y a un effet dynamique très fort dans ce texte, une vitalité de l'expression qui rend caduques les catégories de l'esprit auxquelles la pensée cartésienne nous a par la suite habitués, malheureusement.

Aussi, à mon avis, Lucrèce ne se contente pas de traduire la philosophie d'Épicure, mais il incarne en une luminosité singulière tout le potentiel d'une pensée qui ignore les cloisonnements. Il nous décrit le fonctionnement d'un monde où les lois de l'attraction régissent les astres et les cœurs selon la même logique.

JES **N'est-ce pas précisément cette forme de syncrétisme propre à l'imaginaire enfantin qu'on retrouve parfois dans vos œuvres ?**

ND J'aimerais bien ! En tout cas mes propres souvenirs d'enfance sont associés à un monde à la fois sauvage et d'une grande unité ; il s'agissait un environnement de montagne assez brutalement livré aux saisons, d'une atmosphère toujours changeante. J'y puise volontiers de l'énergie et des motifs de régression lorsque je travaille. Et, avec les années, il y a des processus de répétition, de mise en boucle qui se sont renforcés, ainsi qu'une forme d'humour assez mélancolique dont les enfants sont souvent familiers. Il y a une grande instabilité, quelque chose de très versatile dans leur monde, qui leur demande beaucoup de courage. La charge de ce qui reste flou, inconnu, donne davantage de consistance à une pensée aux ressorts magiques ; selon l'heure du jour ou le lieu où l'on se trouve, au grenier ou à la cave, les fétiches règnent en figures protectrices ou menaçantes... J'ai aussi gardé de ce monde une fascination pour les microcosmes.

JES **Pour le dire comme Leibniz dans sa *Monadologie* : il y a un monde entier dans chaque goutte d'eau...**

ND Si vous voulez. Mais ce qui m'intéresse lorsque j'observe la goutte, ce sont les bords, ce qui se passe lors des changements de phase, lorsque la goutte se vaporise, par exemple. Vous voyez, il y a une zone de flou entre nous et l'environnement, la limite n'est pas nette. Nous avons comme la goutte une zone périphérique déjà plus ou moins gazeuse. Ça m'intéresse de rendre cela saillant, cette zone transitionnelle, de mouvement entre deux états. C'est pour cela que j'ai besoin de la figure, du concret, des gestes. C'est ce genre d'aspiration, par exemple, qu'on trouve à l'origine de *Misty Lamb*, l'idée d'une figure-paysage, d'une forme de vaporisation de ses caractères dans l'ensemble des dynamiques dont elle est issue. Deux lettres d'une expression canonique glissent, et c'est tout le cosmos qui s'en trouve altéré.

JES **D'où viennent vos idées, les formes, les figures ?**

ND De lectures, souvent, ce qui se présente, des romans, des magazines, des ouvrages scientifiques. J'aime bien discuter avec des scientifiques, il y a souvent beaucoup de poésie dans leurs mots, dans les sujets qui les intéressent. Plusieurs pièces de l'exposition à La maison rouge sont directement issues de ces rencontres. *Faune*, notamment, qui s'inspire des liens très forts que l'astrophysique et la physique des particules ont aujourd'hui établi avec l'industrialisation et l'accumulation de données. Une approche que certains chercheurs ont fini par surnommer ironiquement la « Brute Force », une sorte de puissance latente de savoir.

JES **Cela me fait penser à Rioji Ikeda et au travail qu'il a mené au CERN. Est-ce que vous travaillez beaucoup devant l'écran ?**

ND Ikeda, je suis un admirateur ! Mais j'ai besoin de manipuler des objets, d'être dans des formes de passage à l'acte, assez chaotiques. Donc, l'écran n'est jamais loin, mais c'est vraiment un support périphérique. Je fais souvent des maquettes de mouvements, de sons aussi. En fait les automates sont souvent une étape d'un processus permettant de provoquer une réponse du matériau.

JES **Le matériau devient un interlocuteur ? Comment ?**

ND Je suis attentif aux accidents, aux évolutions induites par le processus. Ça m'intéresse souvent autant que l'objet en cours. Pour finir, ce que je fais consiste surtout à ménager un environnement pour restituer au mieux ces accidents qui font exister l'objet et permettent d'observer le fugitif, l'éphémère, ces changements d'états dont je parlais tout à l'heure. Je cherche à permettre à une sensation de se pérenniser. D'où l'importance de la répétition, de la boucle dans certaines de mes installations.

JES **Cela vous rapproche de Jean Tinguely, de ce monde du bricolage, de Fluxus aussi...**

ND Faut-il y voir une lignée de bricoleurs indisciplinés ? Dieter Roth, Panamarenko, Tony Oursler, voilà des influences. Et, plus proches de l'esprit du hacking, des artistes comme Cory Archangel ou Michel de Broin cultivent une ironie de l'objet, un espace dans lequel une forme de vie autonome peut émerger sans pour autant que l'illusion soit parfaite. Le visiteur endosse alors un rôle d'observateur-explorateur pour accéder à des mondes qui deviennent aussi les siens.

**There is something very radical about living
one's life as a spider**

**A conversation between Nicolas Darrot and
J. Emil Sennewald**

*Thus naught of what so seems
Perishes utterly, since Nature ever
Upbuilds one thing from other, suffering naught
To come to birth but through some other's death.
Lucretius, On the Nature of Things¹*

At the end of an impasse in Pantin, behind a large door, lies the studio of Nicholas Darrot. An orderly garage with boxes full of parts, machines and pipes whose use is a mystery to the uninformed visitor. A piece of wood serves as a desk, while drawings and plans hang on the walls and objects and models sit on shelves: certainly not the cabinet of curiosities one might imagine from seeing Nicolas Darrot's works. Underdressed for the cold of a far from spring-like March day, the artist who welcomes me to his studio is relaxed, inquisitive and sincere.

J. Emil Sennewald **You have a nice place here – quiet. I was expecting to see more pieces under construction, more of that “studio magic.”**

Nicolas Darrot The pieces aren't all here at the moment: some are out on loan, in exhibitions, and then there are others I'm in the process of making [*he points to the pieces of wood behind him*]. That piece is part of an installation, *Véga*. What you can see here are the details that will be assembled for the exhibition at La maison rouge. But the real magic is still to come [*laughs*].

JES **The “real magic” is above all the way the pieces are staged, the installation and, if I can put it that way, the “coming alive” of the automata. Where does your interest in moving figures come from?**

ND After graduating from the Beaux-Arts in Paris in 1998 I worked on a few films as part of the special effects team. After a rather academic few years, it was a real breath of fresh air. What goes on backstage, the theatrical mechanics, with its very heterogeneous mixture of levels of culture and technology – all that I found really interesting. These arrangements influenced what I did after that.

JES **How would you describe the evolution of your work?**

ND One starting point might be the cabinet of curiosities, that eclectic world informed by the spirit of collecting. On top of that environment came forms from the theatre, and especially puppetry, which

was an important subject of research for several years. That soon became a platform to which I could attach other technological developments such as motion capture, as well as more literary ones, which I found equally interesting. Then came a number of semantic shifts in the field of illusion (making it seem as if the object is talking), and particularly the idea of going from a technical goal, synchronising sound and movement, to a symbolic one: uniting action and speech. That was quite a cathartic moment of truth. These objects now began to act like masks, playing out their psychodramas in the antechamber to the studio, talking with other people's voices, voices that I would regularly collect in falsely objective interviews.

JES **That reminds me of another artist with a background in cinema who is known for figures that seem almost alive: Ron Mueck.**

ND That's one possible association. There's the same sense of energy. Still, I think our ways of working are very different. To pursue the cinema connection, people like Ron Mueck worked on the floor above ours. When they had finished they came down to see us with their silicone or foam rubber sculptures held together by carbon fibre structures, and we transformed all that into animatronics by cutting up their objects and stuffing them full of motors, wiring and rods with ball joints. They were real sculptors whereas we were more on the dissecting table, in a rather direct relation to medicine and physiology. In the end, trying to extend a repertoire of movements, in our way we came close to the dynamic workings of life, following the synergy of the different elements. So we were already divided: upstairs, questions of representation; on our floor, processes of presentation.

JES **That distinction brings to mind one of the great questions of the seventeenth century: how do you locate life – a universal entity – in human beings, which exist only as individuals? People looked in the body for the locus of life – in vain. In the process, they invented a great number of forms for representing life. I am thinking in particular of the wax models in anatomical collections, and of the taxonomies of comparative anatomy. It probably isn't without significance that these coincided with the invention of Baroque theatre, with its *trompe-l'œil* and *deus ex machinas*...**

ND Yes, the Baroque is one direction, and particularly the philosophy of Leibniz, but you can broaden the simple framework of theatrical machinery to

1 Lucretius, *On the Nature of Things*, Dover Philosophical Classics, translated by W. E. Leonard.

- understand how this vision of life actually worked. The figures and machines are never seen on their own but are part of a whole, a milieu – an *Umwelt*, to use the German term. It is this milieu that gives them their life. And that too is what controls us, living beings, sometimes in a very violent way. If you think of Samuel Beckett, pieces like *Fin de partie* or *Play* show how violent this link with the *Umwelt* can be when it takes the form of a psychic environment.
- JES **In other words, life as representation implies a violence that is not specific to the object but inhabits it as a kind of suffering?**
- ND Let's say that there is a discontinuity between magic and energy, a significant discontinuity. A piece like *Shaman* exploits this breach. The puppet is activated by highly controlled systems but the effect of gravity transmitted by the wires makes the movements very noisy. At one point it is the noise that becomes the signifier, that produces the figure's trance. And, to come back to the Baroque, it is a divide that is magnificently represented by Heinrich von Kleist in his essay "On the Puppet Theatre" (1810). Setting out a geometric figure that connects knowledge and grace in the expression of the movements, he concludes that a puppet touches on the sublime, just like a divine dancer. For him, the absence of consciousness coincides with infinite consciousness.
- JES **Yes, believing and knowing are kin. That is also what is evoked by the animist dimension of what you do. Why are animals so prominent? You could also make abstract automata.**
- ND Like a cube that breathes? [laughs] You always come back to figures, even in the most abstract formulations, don't you think? As for animals, it's essentially a question of affinity with artistic questions in general: each animal, each species inhabits the world in a way that is totally singular, and by that singularity forges its territory, making it at once recognisable and enigmatic to us. There is a tremendous radicality in the fact of living one's life as, say, a spider.
- JES **Some people find that frightening. Indeed, your pieces also evoke anxieties. They can be terrifying. Personally, I think there is a profound poetry in that "beautiful terror," one that speaks to us of death as something inherent in life. Take the case of *Petite Ourse*, which I'm particularly fond of...**
- ND It's a bronze sculpture connected to a refrigerating system that turns the humidity in the air into a fur of frost. I don't find it frightening, even though I've chosen to present it as an anatomical object, with its muscles showing. It speaks more of that movement between interior and exterior, about that invisible air that makes us alive but that, at a given moment, places the object in two contradictory states at the same time, in a constantly unstable in – between. It's a bit like Schrödinger's cat, that experiment which shows that the quantum world allows the simultaneous coexistence of two contradictory states, at once living and dead.
- JES **Yes, the cat in the box: you have to believe that it's there. I don't get the impression that your pieces invoke a belief. They seem, rather, to stage the spectacle of knowledge.**
- ND In fact, you could say that they play on the change of register, between the representation of theatre and the encyclopaedia, for example. There is an epistemological effect in this movement which is crucial to any kind of discovery, even scientific ones. It's like that poem by Lucretius that I'm always coming back to, *De Natura Rerum*. In it you find the same emphatic curiosity, the flow of knowledge written in a lyrical form.
- JES **The text was a big influence on modern art. Raoul Dufy also refers to it in his work *La Fée Électricité* at the Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Why is he so important to you?**
- ND There is a web of affinities. But what interests me is mainly language, its very particular mixture of euphoria and expansion. That Lucretius should have conceived the incredible ambition of capturing the complete "nature of things" in a single poem and indeed succeeded in doing just that constitutes a pretty stunning kind of miracle. There is a very powerful dynamic effect in this text, a vitality of expression that makes the mental approach unfortunately inculcated by Cartesian thought obsolete. In my opinion, too, Lucretius does more than just translate the philosophy of Epicurus, he embodies in a singular luminosity all the potential of a way of thought that ignores any kind of pigeonholing. He describes to us the workings of a world where the laws of attraction govern both the stars and hearts with the same logic.
- JES **Isn't it precisely this form of syncretism characteristic of the childhood imagination that we sometimes find in your works?**
- ND I'd love that! In any case, my own childhood memories are bound up with a world that is at once wild and highly unified. It was a mountain environment where the seasons could be brutal, and the atmosphere was constantly changing. I like to take energy from that, and regressive motifs, when I'm working. And, over the years, there are processes of repetition, loops that have been consolidated, as well as a rather melancholy sense of humour that children often have. There is real instability, something very changeable in their

world that takes a lot of courage. The impact of what remains vague, unknown, gives greater substance to thought with magic overtones. Depending on the time of day or where you happen to be, in the attic or in the cellar, fetishes rule as protective or threatening figures. Another thing I've taken from that world is a fascination with microcosms.

JES **To put it like Leibniz in his *Monadology*: there is a whole world in each drop of water.**

ND Yes, if you like. But what interests me when I observe the drop are the edges, and what happens in a change of phase, when the drop turns to mist, for example. You see, there is a hazy zone between us and the environment, the limit is not clear. Like the droplet, we have a peripheral area, which is more or less gaseous. I am interested in making it salient, this transitional area, where there is movement between two states. That's why I need the figure, something concrete, gestures. That is the kind of aspiration that is behind, say, *Misty Lamb*, the idea of figure/landscape, a kind of vaporisation of its characters in the set of dynamics from which it comes. If two letters in a canonical expression shift, the whole cosmos is changed.

JES **Where do your ideas, forms and figures come from?**

ND Often it's what I read – whatever comes to hand: novels, magazines, scientific books. I like talking with scientists: there is something very poetic in what they say and in the subjects that interest them. Several pieces in the exhibition at La maison rouge came directly out of these encounters, notably *Faune*, which is inspired by the very strong links that astrophysics and particle physics have now established with the industrialisation and accumulation of data. Some researchers have taken to ironically calling this approach "Brute Force." It's a kind of latent power of knowledge.

JES **That reminds me of Ryoji Ikeda and the work he did at CERN. Do you do a lot of your work in front of the screen?**

ND Ikeda is someone I admire! But I need to handle the objects, to be active, in a way that is quite chaotic. So, the screen is never far away, but it's really a peripheral support. I often make models of movements, of sounds, too. In fact, the automata are often a stage in a process whereby I can get the material to respond.

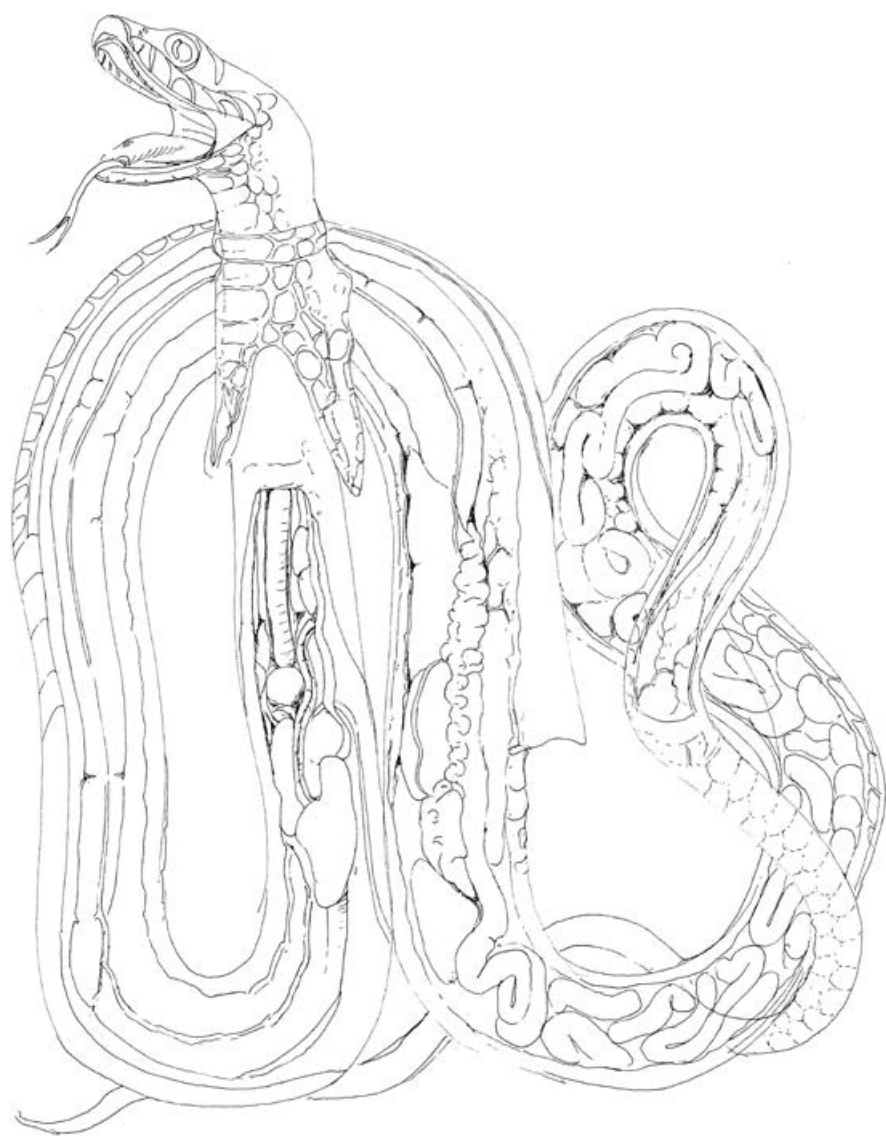
JES **The material becomes an interlocutor? How?**

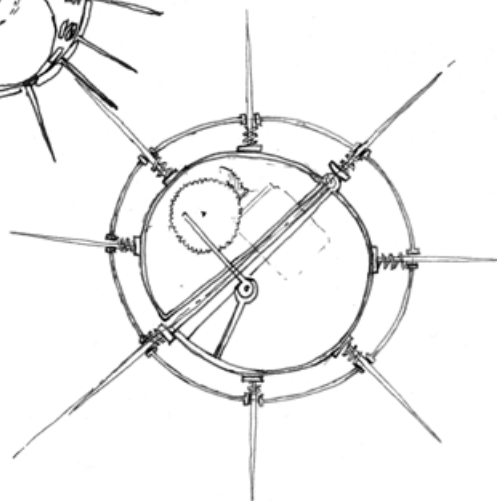
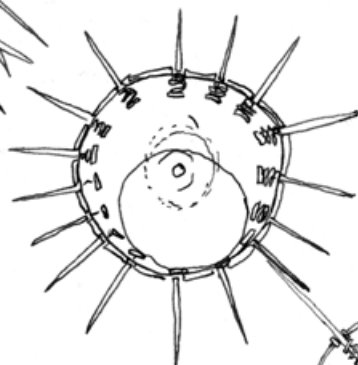
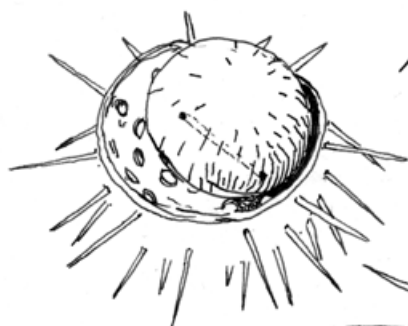
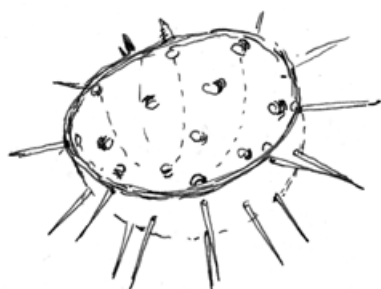
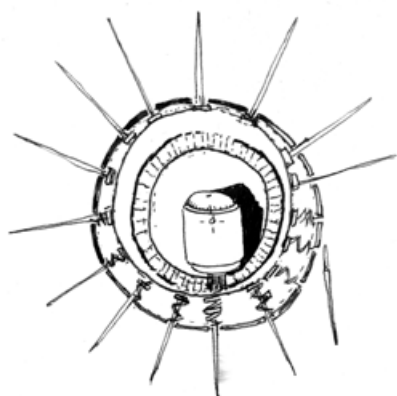
ND I pay attention to accidents, to the evolutions caused by the process. That often interests me just as much as the object I'm working on. To conclude, what I do often consists in creating an environment to effectively recapture the accidents that make the object exist and allow me to observe what is

fleeting, the ephemeral, those changes of state I was talking about earlier. I try to make it possible for sensation to become durable. Hence the importance of repetition, of loops in some of my installations.

JES **That is something you share with Jean Tinguely, with the world of *bricolage*, and with *Fluxus*...**

ND Yes, should we see this as a lineage of *undisciplined* bricoleurs? Dieter Roth, Panamarenko and Tony Oursler are all influences? And, closer to the hacking spirit, artists like Cory Archangel and Michel de Broin cultivate an irony of the object, a space in which an autonomous form of life emerges, but without a perfect illusion. Visitors play the role of observer/explorer to access worlds that then become their own.





- p.123 **#A8/Mantis**, 2003
Mantis religiosa, PVC / *Mantis religiosa*, PVC
8,5 × 12 × 8 cm
socle : 17,5 × 29 × 15 cm
Collection Antoine de Galbert, Paris
- p.123 **#A3/Goliathus**, 2002
Goliathus, PVC, aluminium /
Goliathus, PVC, aluminium
3,5 × 14 × 8 cm
socle : 17,5 × 29 × 15 cm
Collection Antoine de Galbert, Paris
- p.123 **Dronecast #A11**, 2002
Morceaux d'insectes, éléments
de maquette, matériaux divers /
Insect parts, model elements, various materials
5 × 15 × 9 cm
socle : 17,5 × 29 × 15 cm
Collection Antoine de Galbert, Paris
- p.123 **Dronecast #A12**, 2003
Euricnema, PVC, pince de crabe, bois,
résine polyester / *Euricnema*, PVC, crab claw,
wood, polyester resin
4,5 × 22 × 15,5 cm
socle : 17,5 × 29 × 21,5 cm
Collection Antoine de Galbert, Paris
- p.123 **#A6/Golden**, 2003
Goliathus, silicone, aluminium /
Goliathus, silicone, aluminium
4,5 × 22 × 15,5 cm
socle : 14 × 35,5 × 28,5 cm
Collection Antoine de Galbert, Paris
- p.123 **#A5/Tropidacris**, 2002
Tropidacris, PVC / *Tropidacris*, PVC
7 × 16 × 18 cm
socle : 18 × 46 × 31 cm
Collection Antoine de Galbert, Paris
- p.123 **Dronecast #A9/#A10**, 2002
Morceaux d'insectes, éléments
de maquette / Insect parts, model elements
9,5 × 23,5 × 5,5 cm
socle : 17,5 × 29 × 15 cm
Collection Antoine de Galbert, Paris
- p.123 **#A17/Microdrone/
#A18/Tanker**, 2003
Mantis, aluminium / *Mantis*, aluminium
0,5 × 2 × 2 cm – 4 × 10,5 × 10,5 cm
socle : 17,5 × 29 × 15 cm
Collection Antoine de Galbert, Paris
- p.123 **#A2.oCamera/#A2.1 Pilote**, 2003
Chalcosoma, blatte mexicaine, PVC,
aluminium / *Chalcosoma*, Mexican cockroach,
PVC, aluminium
7,5 × 12 × 7,5 cm – 1 × 2,5 × 2 cm
socle : 17,5 × 29 × 15 cm
Collection Antoine de Galbert, Paris
- p.123 **Dronecast #A15/#A16**, 2003
Morceaux d'insectes, éléments
de maquette, matériaux divers /
Insect parts, model elements, various materials
2 × 5 × 7,5 cm – 5,5 × 7,5 × 4,5 cm
socle : 17,5 × 29 × 15 cm
Collection Antoine de Galbert, Paris
- p.123 **Dronecast #9**, 2007
Chalcosoma, PVC, mousse
polyuréthane / *Chalcosoma*, PVC,
polyurethan foam
7,5 × 11,5 × 12,5 cm
socle : 16, 5 × 29 × 15 cm
Collection Antoine de Galbert, Paris
- p.123 **Dronecast #A13**, 2002
Ailes de *Chalcosoma*, verre,
aluminium / Wings of *Chalcosoma*, glass,
aluminium
12,5 × 18 × 14 cm
socle : 18 × 19,8 × 20 cm
Collection Noël Le Roux, Paris
- p.123 **#A14/Enola**, 2002
Lucanus cervus, PVC / *Lucanus cervus*, PVC
4 × 14,5 × 3,5 cm
socle : 17,5 × 29 × 15 cm
Collection Axel Pahlavi & Florence
Obrecht, Berlin
- p.123 **Dronecast #Ao/#A1**, 2002
Morceaux d'insectes, éléments
de maquette, matériaux divers /
Insect parts, model elements, various materials
3 × 8 × 9,5 cm – 3 × 6,5 × 9,5 cm
socle : 17,5 × 29 × 15 cm
Collection Gabriel Nallet, Grenoble
- p.123 **#1/Redacris**, 2008
Tropidacris, PVC, aluminium /
Tropidacris, PVC, aluminium
10 × 16,5 × 18,5 cm
socle : 21,5 × 35,5 × 31 cm
Collection Frédéric Le Gorrec,
Grenoble
- p.123 **Dronecast #16**, 2008
Chalcosoma, PVC, mousse
polyuréthane / *Chalcosoma*, PVC,
polyurethan foam
8,5 × 14,5 × 11 cm
socle : 17 × 28,5 × 15 cm
Collection Gabriel Nallet, Grenoble
- p.123 **#13/Crash**, 2008
Batocera, PVC, mousse
polyuréthane / *Batocera*, PVC,
polyurethan foam
15 × 36,5 × 27 cm
socle : 26 × 49 × 26 cm
Collection Catherine & Gilles Barbier,
Marseille
- p.123 **Dronecast #B2**, 2011
Heteropterix, PLA / *Heteropterix*, PLA
8 × 22 × 13,5 cm
socle : 17 × 15 × 29 cm
Collection privée, Rueil-Malmaison /
Private Collection, Rueil-Malmaison
- p.123 **Dronecast #5**, 2008
Heteropterix, *Batocera*, aluminium,
fils de cuivre / *Heteropterix*, *Batocera*,
aluminum, copper wire
8 × 34 × 27 cm
socle : 21,5 × 46 × 31 cm
Collection Didier Ghilsain, Paris
- p.123 **Dronecast #2**, 2008
Euricema goliathus, *Pomponia
intermedia*, aluminium,
verre, carbone / *Euricema goliathus*, *Pomponia
intermedia*, aluminum, glass, carbon
35 × 40 × 26 cm
socle : 35 × 40 × 26 cm
Collection David Fleiss, Paris
- p.123 **Dronecast #Ao1**, 2002
Chalcosoma, PVC, composants
électroniques / *Chalcosoma*, PVC,
electronical components
5,5 × 19,5 × 13,5 cm
socle : 14 × 21 × 21 cm
Courtesy Galerie Eva Hober, Paris
- p.123 **Dronecast #Ao2**, 2002
Ambragaena ambra, ampoule
de verre / *Ambragaena ambra*, glass bulb
5,5 × 14 × 13,5 cm
socle : 14 × 21 × 21 cm
Courtesy Galerie Eva Hober, Paris
- p.123 **Dronecast #Ao5**, 2002
Batocera, PVC, fils de cuivre /
Batocera, PVC, copper wires
21 × 21 × 21 cm – 21 × 21 × 21 cm
socle : 14 × 21 × 21 cm
Courtesy Galerie Eva Hober, Paris
- p.123 **Dronecast #Ao3**, 2002
Tropidacris, PVC / *Tropidacris*, PVC
7 × 18,5 × 15,5 cm
socle : 14 × 21 × 21 cm
Courtesy Galerie Eva Hober, Paris
- p.123 **Dronecast #Ao4**, 2002
Chalcosoma, PVC,
aluminium / *Chalcosoma*, PVC, aluminum
4 × 10 × 5,5 cm
socle : 14 × 21 × 21 cm
Courtesy Galerie Eva Hober, Paris
- p.123 **Dronecast #B3**, 2011
Heteropterix, ABS, PVC /
Heteropterix, ABS, PVC
24,5 × 25 × 14,5 cm
socle : 34 × 36 × 22 cm
Collection Christophe Mureau,
Montreuil
- p.123 **Dronecast #B1**, 2011
Heteropterix, polyamide /
Heteropterix, polyamide
5 × 19,5 × 10 cm
socle : 17 × 29 × 15 cm
Collection de l'artiste, Courtesy
Galerie Eva Hober, Paris/
Artist Collection, Courtesy Gallery Eva Hober, Paris
- p.123 **#Bo/Microstigma**, 2007
Microstigma, résine époxy /
Microstigma, epoxy resin
3 × 10,5 × 15 cm
socle : 3 × 10,5 × 15 cm
Collection de l'artiste, Courtesy
Galerie Eva Hober, Paris/
Artist Collection, Courtesy Gallery Eva Hober, Paris
- p.123 **Dronecast #B1o**, 2011
Batocera, ABS / *Batocera*, ABS
7,5 × 19,5 × 20 cm
socle : 19 × 26 × 26 cm
Courtesy Galerie Eva Hober, Paris

- p. 123 **Dronecast #B11**, 2011
Euricantha calcarata, PLA /
Euricantha calcarata, PLA
16 × 21 × 9,5 cm
socle : 25,5 × 31 × 21 cm
Courtesy Galerie Eva Hober, Paris
- p. 123 **Dronecast #B12**, 2011
Orthoptera pseudophillydae, PLA /
Orthoptera pseudophillydae, PLA
8,5 × 45 × 21 cm
socle : 19 × 56 × 31 cm
Courtesy Galerie Eva Hober, Paris
- p. 123 **Dronecast #8**, 2008
Euricnema goliathus,
aluminium / *Euricnema goliathus*, aluminum
30 × 40 × 18 cm
socle : 30 × 40 × 18 cm
Collection J. et C. Mairet, Paris
- p. 123 **Dronecast #11**, 2008
Ailes de *Chalcosoma*,
aluminium / *Chalcosoma's* wings, aluminum
7 × 28,5 × 14 cm
socle : 20 × 20 × 10 cm
Collection Stéphane Brun, Paris
- p. 123 **Dronecast #B15**, 2011
Batocera, ABS / *Batocera*, ABS
8 × 23,5 × 15,5 cm
socle : 18,5 × 31 × 23 cm
Courtesy Galerie Eva Hober, Paris
- p. 123 **Dronecast #B14**, 2011
Goliathus, ABS / *Goliathus*, ABS
8 × 17,5 × 9,5 cm
socle : 17 × 15 × 29 cm
Courtesy Galerie Eva Hober, Paris
- p. 123 **Dronecast #3**, 2002
Chalcosoma, PVC / *Chalcosoma*, PVC
10,5 × 23,5 × 20 cm
socle : 22 × 36 × 21 cm
Collection Privée, Paris /
Private Collection, Paris
- p. 123 **Alpha Leader**, 2012
Matériaux divers, servomoteurs
et dispositif sonore / Various materials,
actuators and sound device
66 × 49,5 × 51,5 cm
Collection privée, Paris, provenance
Galerie Eva Hober, Paris /
Private Collection, Paris
- p. 123 **Véga**, 2016
Acier, bronze, bois, groupe
frigorifique / Steel, bronze, wood,
refrigeration unit
220 × 170 × 40 cm
Courtesy Galerie Eva Hober, Paris
- p. 123 **Ariel**, 2016
Parachutes, ghillie suit, vérins
pneumatiques. Son : Quentin Sirjacq /
Parachutes, ghillie suit, pneumatic cylinders.
Sound: Quentin Sirjacq
400 × 800 × 400 cm
Courtesy Galerie Eva Hober, Paris
- p. 123 **L'intrus**, 2012
Matériaux divers, costume de
camouflage, vérins pneumatiques,
dispositif sonore / Various materials,
camouflage suit, pneumatic cylinders, sound device
300 × 200 × 300 cm
Courtesy Galerie Eva Hober, Paris
- p. 123 **Vision de saint Eustache**, 2008
Boucle vidéo, 1 min / Video Loop, 1'
Édition à 5 exemplaires, sur écran
LCD 7" / 5 copies edition, on LCD 7" screen
Collection Ramus del Rondeaux, Paris
- p. 123 **La rosée suicidaire**, 2016
Bronze / Bronze
33,5 × 32 × 26 cm
Courtesy Galerie Eva Hober, Paris
- p. 123 **Or logic wall**, 2016
Acier, couverture de survie, moteurs
électriques / Steel, blanket, electrical motors
440 × 560 cm
Courtesy Galerie Eva Hober, Paris
- p. 123 **Faim de tigre – travelling**, 2005
Moteurs, matériaux divers /
Motors, various materials
11,5 × 111 × 25 cm
Collection Mathias Ranke, Paris
- p. 123 **Crabe**, 1999
Carapace de crabe, aluminium,
servomoteur / Crab shell, aluminum,
servo-motor
13 × 29,5 × 27 cm
Collection Antoine de Galbert, Paris
- p. 123 **Maison Rouge**, 2000
Bois, fil de Nichrome /
Wood, NiChrome wire
17 × 9,5 × 4,5 cm
Collection Antoine de Galbert, Paris
- p. 123 **Snail**, 1995
Coquille d'escargot motorisée /
Motorized snail shell
5,5 × 13 × 7,5 cm
Collection de l'artiste, Courtesy
Galerie Eva Hober, Paris/
Artist Collection, Courtesy Gallery Eva Hober, Paris
- p. 123 **Les mots de Kamala**, 2005-2016
Aluminium, fil de Nichrome /
Aluminum, NiChrome wire
6 éléments chacun 25 × 100 × 12 cm /
6 pieces each 25 × 100 × 12cm
Courtesy Galerie Eva Hober, Paris
- p. 123 **Stella di mare**, 1997
Acier, cuivre, motoreducteur /
Steel, copper, motoreducteur
5,5 × 22,5 × 22,5 cm
Collection Bruno Henry, Grenoble
- p. 123 **La louve**, 2006
Aluminium, étain, fibres optiques,
séquence lumineuse / Aluminum,
tin, optical fiber, light sequences
18 × 20 × 28 cm
Collection Christophe Mélard, Paris
- p. 123 **La secte**, 2011
Racine, feuille de plomb, polyamide /
Root, lead sheet, polyamide
70 × 78 × 68 cm
Collection privée, Grenoble /
Private Collection, Grenoble
- p. 123 **Novino**, 1996
Pile, moteur électrique /
Battery, electrical motor
15,5 × 3,5 × 3,5 cm
Courtesy Galerie Eva Hober, Paris
- p. 123 **Nostramo**, 2011
Lycoperdon perlatum, polyamide /
Lycoperdon perlatum, polyamide
15 × 12 × 12 cm
Collection Jean-Paul Chatenet, Paris
- p. 123 **Misty Lamb**, 2016
Acier, résine polyester, nébuliseur /
Steel, polyester resin, nebulizer
26,5 × 112,5 × 70,5 cm
Courtesy Galerie Eva Hober, Paris
- p. 123 **Méduses**, 1996
Matériaux divers, silicone,
compresseur / Various materials,
silicone, compressor
64 × 68 × 55 cm
Collection Antoine de Galbert, Paris
- p. 123 **Doña Miranda**, 1999
Perdrix naturalisée, servomoteur,
fil de Nichrome / Partridge naturalized,
servomotor, NiChrome wire
50 × 28 × 32 cm
Collection C. et S. Lemarié
- p. 123 **Ruche**, 2016
Miel, aramide, résine polyester,
pompe électrique / Honey, aramid, polyester
resin, electric pump
81 × 70 × 17 cm
Courtesy Galerie Eva Hober, Paris
- p. 123 **Injonction I**, 2008
Matériaux divers, servomoteurs,
dispositif sonore / Various materials,
servomotors, sound device
120 × 160 × 30 cm
Collection Antoine de Galbert, Paris
- p. 123 **Injonction II**, 2008
Matériaux divers, servomoteurs,
dispositif sonore / Various materials,
servomotors, sound device
65 × 100 × 26 cm
Courtesy Galerie Eva Hober, Paris
- p. 123 **Injonction III**, 2008
Matériaux divers, servomoteurs,
dispositif sonore / Various materials,
servomotors, sound device
60 × 104 × 70 cm
Courtesy Galerie Eva Hober, Paris
- p. 123 **L'oreille**, 2012
Résine, polyester, servomoteurs,
dispositif sonore / Resin, polyester,
servomotors, sound device
60 × 26,5 × 52 cm
Courtesy Galerie Eva Hober, Paris

- p.123 **La Tequilera**, 2009
Matériaux divers, servomoteurs, dispositif sonore. Son : Primo Arce - Augustin Letellier - Martin Peronard / Various materials, servomotors, sound device. Sound: Primo Arce - Augustin Letellier - Martin Peronard
170 × 120 × 50 cm
Collection Maire et Carl Gustav Ehrnrooth, Helsinki
- p.123 **Shaman**, 2009
Matériaux divers, servomoteurs, dispositif sonore / Various materials, servomotors, sound device
180 × 50 × 50 cm
Collection Maire et Carl Gustav Ehrnrooth, Helsinki
- p.123 **Adam**, 2009
Matériaux divers, servomoteurs, dispositif sonore / Various materials, servomotors, sound device
180 × 45 × 45 cm
Courtesy Cueto Project, New York
- p.123 **Amala**, 2003
Matériaux divers, fourrure, servomoteurs, dispositif sonore / Various materials, fur, servomotors, sound device
130 × 65 × 60 cm
Collection J. et C. Mairet, Paris
- p.123 **No more hot dogs**, 2008
Matériaux divers, servomoteurs, dispositif sonore / Various materials, servomotors, sound device
160 × 40 × 40 cm
Collection privée, Paris / Private Collection, Paris
- p.123 **Singh**, 2004
Matériaux divers, servomoteurs, dispositif sonore / Various materials, servomotors, sound device
140 × 60 × 60 cm
Collection Ramus del Rondeaux, Paris
- p.123 **Magellan**, 2003
Matériaux divers, servomoteurs, dispositif sonore / Various materials, servomotors, sound device
45 × 50 × 50 cm
Collection privée, Paris / Private Collection, Paris
- p.123 **Parrot**, 2009
Matériaux divers, servomoteurs, dispositif sonore / Various materials, servomotors, sound device
180 × 50 × 50 cm
Collection privée, Paris / Private Collection, Paris
- p.123 **Curiosa I**, 2008
Mante religieuse attachée à trois poteaux / Mantis tied to three poles
20 × 22 × 22 cm
Collection Youcef Korichi, Paris
- p.123 **Curiosa II**, 2008
Mante religieuse attachée au sol, araignée / Mantis tied to the floor, spider
20 × 22 × 22 cm
Collection Eva Hober, Paris.
- p.123 **Curiosa III**, 2008
Mante suspendue à des bambous, deux buprestes / Mantis hanging from bamboos, two buprestes
20 × 22 × 22 cm
Collection privée, Paris. Provenance, Courtesy Galerie Eva Hober, Paris / Private Collection, Paris
- p.123 **Curiosa IV**, 2008
Mante religieuse attachée à un poteau de bois et deux capricornes / Mantis tied to a wooden pole and two capricorns
20 × 22 × 22 cm
Collection Eva Hober, Paris.
- p.123 **Curiosa V**, 2008
Mante religieuse attachée à une table, charençon / Mantis tied to a table, weevil
20 × 22 × 22 cm
Collection Ramus del Rondeaux, Paris
- p.123 **Curiosa VI**, 2008
Mante religieuse, charençon suspendu la tête en bas / Mantis, weevil suspended upside down
20 × 22 × 22 cm
Collection Ramus del Rondeaux, Paris
- p.123 **Curiosa VII**, 2008
Mante religieuse attachée à une chaise, charençon / Mantis tied to a chair, weevil
20 × 22 × 22 cm
Collection Eva Hober, Paris
- p.123 **Curiosa VIII**, 2008
Mante religieuse attachée à une table, 3 charençons / Mantis tied to a table, 3 weevils
20 × 22 × 22 cm
Collection Ramus del Rondeaux, Paris
- p.123 **Saturne**, 2014
Bronze / Bronze
19 × 48 × 33 cm
Collection Stéphane Brun, Paris
- p.123 **Grande Ourse**, 2014
Acier, bronze, marbre blanc / Steel, bronze, white marble
80 × 80 × 100 cm
Collection Eva Hober, Paris
- p.123 **Albédo**, 2014
Bronze
38 × 16 × 9 cm
Collection privée, Paris / Private Collection, Paris
- p.123 **Nouveau monde**, 2014
Bronze, albâtre / Bronze, Alabaster
21 × 19 × 10 cm
Collection particulière, Paris / Private Collection, Paris
- p.123 **Faune**, 2016
Projecteur lumineux, pied de télescope, boîtier d'asservissement (programmation: Olivier Dadoun) / Headlight, foot telescope, servo housing (programming: Olivier Dadoun)
180 × 80 × 120 cm
Courtesy Galerie Eva Hober, Paris
- p.123 **Ibis**, 2016
Matériaux divers, LEDS, peinture phosphorescente (programmation: Olivier Dadoun) / Various materials, LEDS, phosphorescent painting (programming: Olivier Dadoun)
52 × 380 × 380 cm
Courtesy Galerie Eva Hober, Paris
- p.123 **Tropiques**, 2014
Bronze, résine / Bronze, resin
20 × 23 × 23 cm
Courtesy Galerie Eva Hober, Paris
- p.123 **Atlas**, 2016
Bronze / Bronze
21 × 10 × 16 cm
Courtesy Galerie Eva Hober, Paris
- p.123 **Tempête**, 2016
Bronze / Bronze
9 × 29 × 29 cm
Courtesy Galerie Eva Hober, Paris
- p.123 **Palaces of Diamond**, 2016
Bronze / Bronze
26 × 21 × 18 cm
Courtesy Galerie Eva Hober, Paris
- p.123 **Cañon Diablo**, 2016
Bronze, albâtre / Bronze, alabaster
24 × 21 × 16,5 cm
Courtesy Galerie Eva Hober, Paris
- p.123 **Gate**, 2016
Bronze / Bronze
19 × 5 × 3,5 cm
Courtesy Galerie Eva Hober, Paris
- p.123 **Molécule Eden**, 2016
Bronze, savon de Marseille / Marseille's soap
21,5 × 32 × 18 cm
Courtesy Galerie Eva Hober, Paris
- p.123 **Petite Ourse**, 2014
Bronze, système frigorifique / Bronze, cooling system
170 × 35 × 25 cm
Collection Ramus del Rondeaux, Paris

Autres œuvres reproduites mais non présentées dans l'exposition

- p. 123 **Muad'dib**, 2012
Elastomère de silicone, PLA /
Silicone elastomer
65,5 × 111 × 49 cm
Collection Ramus del Rondeaux
France.
- p. 123 **Providence**, 2013
Matériaux divers couverture de
survie et vérins pneumatiques /
Various materials, blankets and pneumatic cylinders
800 × 400 × 400 cm
Courtesy Galerie Eva Hober, Paris
- p. 123 **La veillée**, 2012
Tirage Ilfochrome sur papier /
Ilfochrome print on paper
60 × 50 cm
Courtesy Galerie Eva Hober, Paris
- p. 123 **Yggdrasil**, 1998
Noyer irrigué et mécanisé, eau /
Walnut irrigated and mechanized
450 × 300 × 300 cm
Dépôt au Château d'Oiron /
Placed on loan at Château d'Oiron
- p. 123 **C3PO**, 2005
tête de biche, matériaux divers,
moteurs, son / Head of a doe,
various materials, motors and sound
60 × 40 × 40 cm
Collection Antoine de Galbert, Paris
- p. 123 **Hommage à Tarzan**, 2004
Martre, décor lumineux et moteur
électrique / Marten, light installation
and electrical motor
50 × 65 × 30 cm
Collection privée, Paris /
Private Collection, Paris
- p. 123 **Faim de tigre**, 2005
Matériaux divers, moteurs
110 × 17 × 24 cm
Collection Antoine de Galbert, Paris
- p. 123 **Collection d'insectes**, 1998
Insectes naturalisés, bois /
Naturalized insects, wood
90 × 180 × 15 cm
Collection Antoine de Galbert, Paris
- p. 123 **Macrotermitinae**, 2005
Matériaux divers, bois de cerf, vérins
pneumatiques / Various materials,
deer antlers, pneumatic cylinders
250 × 160 × 130 cm
Courtesy Galerie Eva Hober, Paris
- p. 123 **Le souillot**, 2005
Matériaux divers, fourrure,
servomoteurs, dispositif sonore /
Various materials, fur, servomotors, sound system
85 × 70 × 70 cm
Collection privée, Istanbul /
Private Collection, Istanbul

- p. 123 **Injonction V - Peepin'Eyes**, 2008
Matériaux divers, servomoteurs,
dispositif sonore / Various materials,
servomotors, sound system
85 × 60 × 35 cm
Courtesy Galerie Eva Hober, Paris
- p. 123 **Injonction VI**, 2008
Matériaux divers, servomoteurs,
dispositif sonore / Various materials,
servomotors, sound system
85 × 60 × 35 cm
Courtesy Galerie Eva Hober, Paris
- p. 123 **Dialogues d'exilés**, 2008
Matériaux divers, servomoteurs,
dispositif sonore / Various materials,
servomotors, sound system
85 × 60 × 35 cm
Collection privée, France /
Private Collection, Paris
- p. 123 **Argentière**, 2014
Matériaux divers, feuille d'argent,
nébuliseurs / Various materials,
silver leaf, nebulizer
500 × 200 × 250 cm
Courtesy Galerie Eva Hober, Paris
- p. 123 **Devhiri**, 2014
Aluminium, système frigoriphique /
Aluminum, cooling system
120 × 20 × 20 cm
Courtesy Galerie Eva Hober, Paris
- p. 123 **Arme maigre**, 2012
Laiton, bois / Brass, wood
34 × 15 × 4 cm
Collection Ramus del Rondeaux
- p. 123 **Drift**, 2014
Laiton, limaille de fer / Brass, iron filings
60 × 210 × 60 cm
Courtesy Galerie Eva Hober, Paris
- p. 123 **Hélium**, 2014
Bronze / Bronze
144 × 30 × 28 cm
Collection privée, Paris /
Private Collection, Paris
- p. 123 **Comète**, 2014
Bronze / Bronze
144 × 30 × 28 cm
Collection privée, Paris /
Private Collection, Paris
- p. 123 **Mue descendant un escalier**, 2012
Matériaux divers, servomoteurs,
mue de mante / Various materials,
servomotors, molting mantis
33 × 35 × 25 cm
Collection privée, Paris /
Private Collection, Paris

- p. 123 **Passage au noir**, 2006
Acier, aluminium, bois, résine
polyester, toile de spi, moteurs, vérins
pneumatiques. Installation réalisée à
La maison rouge, Paris / Steel, aluminum,
wood, polyester resin, polyester cloth, motors,
pneumatic cylinders. Installation made at La maison
rouge, Paris
1000 × 1200 × 1800 cm
Collection Antoine de Galbert, Paris /
Collection privée, Istanbul / Collection
Antoine de Galbert, Paris / Private Collection,
Istanbul

Nicolas Darrot

Né en 1972 au Havre. Vit et travaille à Paris.

Expositions personnelles

- 2016 *Règne analogue*, La maison rouge - fondation Antoine de Galbert, Paris
- 2014 *Molécule Eden*, Galerie Eva Hober, Paris
- 2013 *Providence*, Centre d'art Bastille, Grenoble
La flûte enchantée (mise en scène Pierrick Sorin), Opéra, Lyon
- 2012 *Clinamen*, Galerie Eva Hober, Paris
L'État-major hirsute, Centre d'art contemporain d'Istres
- 2011 *Le pays gras*, Château de Fougère-sur-Brièvre
- 2010 *L'Iceberg*, Théâtre National de Chaillot, Paris
- 2009 *Le pays gras*, Château d'Oiron
Fuzzy logic, Cueto Project, New York
- 2008 *Les injonctions*, Galerie Eva Hober, Paris
DRONECAST, Galerie Eva Hober, Paris
- 2006 *Passage au noir*, La maison rouge - fondation Antoine de Galbert, Paris
Journal des enfants-loups, Galerie Eva Hober, Paris
- 2002 *Explosion*, Centre d'art contemporain, Saint-Cyprien
- 2001 *YGGDRASILL*, Chapelle de Villerase, Centre d'art contemporain, Saint-Cyprien
- 2001 *Électromassacre*, Galerie Rachlin-Lemarié Beaubourg, Paris
- 2015 — *Autofiction d'une collection*, Galerie Polaris, Paris
— *Kosmos Seven*, Schloss Pönbach, Pönbach
— *Transmission, récréation, répétition*, ENSBA, Paris
— *Être étonné, c'est un bonheur*, Chapelle de la visitation, Thonon-les-Bains
— *Constructeurs d'absurdes, bricoleurs d'utopie*, Centre d'art Contemporain, Meymac
— *L'amour, la mort, le diable*, Galerie des Hospices, Limoges
- 2014 — *Le Mur*, collection Antoine de Galbert, La maison rouge - fondation Antoine de Galbert, Paris
— *Les vitrines sur l'art*, vitrines de La maison rouge, Les Galeries Lafayette, Paris
— *Thé et vin : une passion partagée* (collaboration avec Clément Bagot), maison des arts, Pékin
— *Dans la maison de Monsieur C.*, Cramont
— *Encore, partie 1&2*, Dixième anniversaire de la Courtesy Galerie Eva Hober, Paris
- 2013 — *Histoires d'automates*, Théâtre des Sablons, Neuilly-sur-Seine
— *Outsider (un geste à part)*, Centre d'art Bastille, Grenoble
- 2012 — *Gromiam*, Musée international des arts modestes (MIAM), Sète
— *Les Arpenteurs*, Musée Joseph Denais, Beaufort-en-Vallée
— *Bêtes off*, La conciergerie, Paris
— *Pop'pea* (mise en scène Pierrick Sorin), Théâtre du Châtelet, Paris
- 2011 — *My Paris, Collection Antoine de Galbert* Me collectors room, Berlin
— *Joseph et moi*, Musée Joseph Denais, Beaufort-en-Vallée
— *Bêtes, bestiaux, bestioles*, Château d'Oiron
- 2010/2012 — *La belle peinture est derrière nous*, Le Lieu Unique, Nantes / Umetnostna, Maribor, Slovénie / Sanat Limani, Istanbul / Centre d'art de Cankaya, Ankara
- 2009 — *Œuvres de science / Instruments d'art : autour de Jean Dieuzaide*, Muséum d'histoire naturelle, Toulouse
— *30 millions d'amis*, Musée des Beaux-Arts, Rouen
— *Carl Enrouth's Collection*, Musée d'art contemporain de Turku, Finlande
— *Félicien Marbœuf*, Fondation Ricard, Paris
— *Mutations*, Musée Paul Dini, Villefranche-sur-Saône
— *The Flowers of Evil Still Bloom / Spleen : Les fleurs du mal*, Cueto Project, New York
— *Waoohhh !*, CRAC Alsace, Altkirch
— *Arcadia*, Château d'Oiron
- 2008 — *Bêtes et hommes*, Grande halle de la Villette, Paris
- 2007 — *Khaos*, Gana Gallery, Séoul
- 2006 — *Bêtes de style*, MUDAC, Lausanne
- 2005 — *Artificiallia II*, Château de Bar-le-Duc
- 2004 — *L'intime*, La maison rouge - fondation Antoine de Galbert, Paris
- 2003 — *De l'homme et des insectes*, Espace Electra, Paris
— *Park* (environnement d'une performance de Claudia Triozzi), Centre Pompidou, Paris
— *Jeune Création*, Paris
- 2002 — *Parcours privés*, La maison rouge - fondation Antoine de Galbert, Paris
- 2000 — *Machins-Machines*, Donjon de Vez
— *Les fêtes*, Galerie Rachlin-Lemarié Beaubourg, Paris
— *À vif* (exposition avec Dado et Emmanuelle Pérat), galerie RL Beaubourg, Paris
- 1999 — *Reflets d'Afrique*, Galerie Rachlin-Lemarié Beaubourg, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris

Expositions de groupe (sélection)

Nicolas Darrot est représenté par la Galerie Eva Hober, Paris
www.evahober.com

Ce catalogue est publié à l'occasion de l'exposition
Règne Analogique de Nicolas Darrot présentée
à La maison rouge – fondation antoine de galbert
du 8 juillet au 18 septembre 2016

Président de la Fondation : Antoine de Galbert

Directrice : Paula Aisemberg

Chargé des expositions : Noël Le Roux, assisté
d'Adèle Hermier

Régie : Laurent Guy assisté de Pierre Kurz et Steve Almarines

Équipe de montage : Frédéric Dangu, Stéphane Emptaz, Jérôme
Gallos, Charles Hérarval, Yann Ledoux, Nicolas Magdelaine,
Sélim Mohammadi, Noé Nadaud, Arnaud Piroud, Mathieu
Sombret, Franck Têtu.

Chargée de la communication : Aurélie Garzuel assistée
de Félicie Isaac

Chargées de l'action culturelle et des éditions :

Stéphanie Molinard et Véronique Peyre de Mandiargues
assistées de Mathilde Hivert, Margot Nguyen.

Assistante administrative : Stéphanie Dias

Chargé de la collection d'Antoine de Galbert : Arthur Toqué

Accueil : Guillaume Ettlinger, Alicia Treminio

Relations presse : Claudine Colin Communication,
Marine Le Bris et Pénélope Ponchelet

Association des amis de La maison rouge :

Elisabeth de Rotalier assistée d'Aude Quinchon

Suivi éditorial : Paula Aisemberg, Philippe Grand,

Véronique Peyre de Mandiargues

Design graphique : Lionel Catelan

Traduction : Charles Penwarden et Mériam Korichi
pour son texte

Crédits photographiques :

Lionel Catelan pp.

Rebecca Fanuelle pp.

Cloé Beaugrand p. (C3PO)

Marc Domage p. (passage au noir)

Impression : Alpha, Peaugres (07)

Façonnage : Alain, Félines (07)

Papiers : Cyclus Silk 100 g/m², Teknocard O 280 g/m²

Isbn : 978 2 84975 416 0

© Fage éditions, Lyon, 2016

Achévé d'imprimer : juin 2016

Dépôt légal : juillet 2016

Les auteurs :

Professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université
Paris Ouest Nanterre La Défense, **Thierry Dufrène** a publié
entre autres ouvrages *Giacometti. Les dimensions de la réalité*
(Skira, 1993), *La Grande galerie des sculptures* (éd. du Centre
Pompidou / Louvre / Orsay, 2005), *Salvador Dali. Double
image, double vie* (Hazan, 2012) et *La poupée sublimée. Quand
Niki de Saint Phalle et les artistes contemporains font des poupées*
(Skira, 2014). Il a été commissaire d'expositions comme,
récemment, *Salvador Dali* (MNAM, Centre Pompidou,
2012-2013) et *Persona. Étrangement humain* (Musée du Quai
Branly, 2016). Il rédige actuellement *Outresculpture*, un
ouvrage à paraître chez Hazan, sur l'animation des formes
de la sculpture contemporaine.

Agrégée et docteure de philosophie, **Mériam Korichi**
est l'auteure, entre autres, de *Les Passions* (Flammarion,
2000), *Andy Warhol* (Gallimard, 2009) et d'un *Traité des
bons sentiments* (Albin Michel, 2016). Elle travaille comme
dramaturge et metteuse en scène, et a traduit notamment
pour la scène *Richard III*, *La Comédie des erreurs* de
Shakespeare (L'Arche, 2011). En 2010, elle conçoit une
Nuit de la philosophie, un événement qui réunit philosophie,
art contemporain et théâtre, qu'elle a créé depuis à Paris,
Londres, Berlin, New York, Helsinki.

Critique d'art, journaliste et enseignant, **J. Emil Sennwald**
travaille pour différentes revues à Zürich, Berlin et Paris.
Il est lauréat du prix AICA France 2016 pour la présentation
du travail d'Agnès Geoffroy. Docteur en philosophie,
il est professeur à l'École supérieure d'art de Clermont
Métropole. Avec Thierry Fournier il codirige le programme
de recherche Displays sur le devenir des formes d'exposition
en condition post-digital au sein du EnsadLab de l'École
nationale supérieure des arts décoratifs. Publications sur
<http://www.weiswald.com>.

Remerciements :

La maison rouge remercie Nicolas Darrot et Eva Hober
Thierry Dufrène, Mériam Korichi, J. Emil Sennwald
et Florence Duchemin-Pelletier

Ainsi que Primo Arce, Mylène Audibert-Lebon,
Adam Bailey, Catherine et Gilles Barbier,
Samuel Bucciachio, Stéphane Brun,
Jean-Bernard Chargé, Jean-Paul Chatenet,
Tiphaine Civade, Oliviu Crisan, Alisson Cross-Lacourt,
Valérie Cueto, Olivier Dadoun, Paul-Emmanuel Dubois,
Louis-Marie Dumusois, Claire et François Durand-
Ruel, Marie et Carl Ehrnnooth, Oy et Janne Fazer,
David Fleiss, Antoine de Galbert, Noémie Gallet,
Didier Ghilsain, Hasil Hadkins, Saara Heikinheimo,
Bruno Henry, Ginette Hober, Mylène Houard,
Youssef Korichi, Ève Laroche-Joubert, Jérôme Leberre,
Frédéric Le Gorrec, C. et S. Lemarié, Augustin Lettelier,
Noël Le Roux, Jean et Christina Mairat, Jean-
Yves Martin, Christophe Méléard, Christophe Mureau,
Gabriel Nallet, Florence Obrecht, Alex Pahlavi,
Martine Peronard, Francis Pluntz, Mathias Ranke, Quynh
et Satochi Saikusa, Valérie Samuel, Quentin Sirjacq,
Julien Sorbac, Thierry Soveaux, Anne Tesson,
Colette Tornier.

L'artiste tient à remercier Antoine de Galbert,
Paula Aisemberg, Eva Hober, Noël Le Roux,
Laurent Guy, Claire Schillinger, Stéphanie Molinard,
Véronique Peyre de Mandiargues, Lionel Catelan,
Tiphaine Civade, Mylène Audibert-Lebon, Milan Jancic.



Le catalogue est réalisé avec le concours de la galerie
Eva Hober Paris qui a bénéficié du soutien du
Centre national des arts plastiques
(aidé à la publication)

FAGE
éditions



la maison rouge