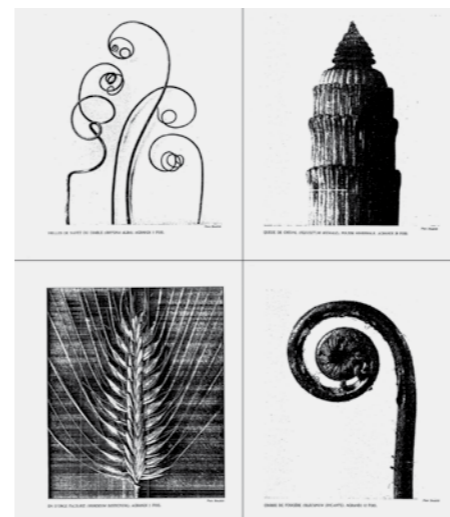




CECILIA ALEMANI est la directrice du High Line Art, organisation en charge de la programmation artistique sur ou autour de la célèbre promenade plantée new-yorkaise, elle en assure par ailleurs les commissariats. Elle collabore également avec la Frieze Art Fair, où elle s'occupe plus spécialement des projets de la foire londonienne sur New York. Avant cela, Cecilia Alemani a multiplié les collaborations avec des musées, des institutions et des fondations diverses, tout en s'investissant dans des projets moins conventionnels pour des associations à but non lucratif. En 2011, elle est commissaire invitée pour Performa. Elle est la cofondatrice de No Soul For Sale, festival de lieux indépendants et d'associations d'artistes autogérées, c'est à ce titre qu'elle se trouve à la source de X Initiative en juin 2009, et aux événements organisés en mai 2010 dans le Turbine Hall de la Tate Modern pour le dixième anniversaire du musée. De janvier 2009 à février 2010, elle assure la direction générale du commissariat de X Initiative New York, où pendant une année, dans un lieu gracieusement offert à Chelsea, se succèdent les interventions d'artistes, et notamment des expositions personnelles de Keren Cytter, Luke Fowler, Hans Haacke, Christian Holstad, Derek Jarman, Mika Tajima, Tris Vonna-Michell et Artur Zmijewski.

Dans la revue qu'il dirigea à la fin des années 1920 à Paris, *Documents*, Georges Bataille publia des articles sur l'art, la culture et l'anthropologie, où il développait les bases de sa pensée philosophique, fondée principalement sur la notion d'*informe*. Derrière la vitrine convenue d'un magazine de plus consacré à l'art, Bataille se livrait à une expérience révolutionnaire, mêlant les contenus traditionnels de la discipline avec des détours par les sujets les plus divers, de la musique noire des music-halls américains au cinéma hollywoodien, du jazz aux monnaies anciennes. Si l'on feuillette les pages en noir et blanc des quelque quinze numéros sortis entre 1929 et 1930, on ne peut qu'être frappé par l'aspect innovant de *Documents*; Bataille sut porter cette approche multidisciplinaire jusqu'à l'incandescence, chacune des pages de la revue bénéficiant d'extraordinaires montages visuels où la juxtaposition de photographies ou d'illustrations sans liens apparents créent à chaque instant de lecture une tension subliminale. La combinaison d'images disparates et de sujets hétérogènes débouche sur un réseau de références croisées tantôt risquées tantôt obscures, qui se révèlent à chacun des numéros et finissent par tisser une trame d'analogies surprenantes et d'affinités inattendues illustrant à merveille le concept originel d'*informe*.



Illustrations de l'article de Georges Bataille «Le Langage des fleurs», paru dans la revue *Documents*, n° 3, 1929 © Bibliothèque nationale de France

Ci-contre : «Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs?», 2012. Vue d'atelier.

Pour le numéro trois, Bataille écrit «Le langage des fleurs», curieux article sur les fleurs donc, et sur la perception que nous en avons. Il commence par développer les lieux communs, fleurs synonymes de beauté et d'amour, puis explique qu'elles ne sont pas belles dans l'absolu, mais qu'on les considère comme telles car, dans notre imaginaire collectif, elles «semblent se conformer à ce qui doit être, en d'autres termes elles représentent, en tant que fleurs, l'*idéal* de l'homme». Il suffit d'ôter ses pétales à n'importe quelle fleur, «et ce qui subsiste n'est finalement qu'un pauvre plumeau». Dans la pensée de Bataille cet article peut se lire comme une première attaque frontale en direction des surréalistes, et en même temps comme une critique

de l'héritage hégélien, celui de l'idéalisme absolu. C'est dans ce texte que Bataille pose les bases de son refus des catégories formelles et des philosophies monistes, leur préférant une remise en cause radicale des systèmes et des ordres taxonomiques.

Il y a dans la pratique artistique de Camille Henrot un même désir de remettre en question les catégories et les hiérarchies structurant notre compréhension du monde. Son travail a en effet recours à une vaste palette de médiums — de la vidéo à l'art floral en passant par le documentaire fictionnel et la performance. Il refuse de se cantonner à une esthétique ou à un programme en particulier.

Dans une récente série, intitulée «Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs?», Camille Henrot semble se faire l'écho de Georges Bataille et des questions critiques qu'il posait il y a maintenant presque un siècle. Depuis 2011, l'artiste travaille à des compositions florales inspirées de la tradition japonaise multiséculaire de l'*ikebana*. Chacune des sculptures florales de Camille Henrot est mise en relation avec un des ouvrages de sa bibliothèque, dont elle constitue en quelque sorte la traduction visuelle (cette transposition du livre en sculpture botanique, l'artiste appelle cela le «devenir fleur» de la littérature, en référence au «devenir animal» de Jacques Derrida). Les fleurs, de leur côté, sont considérées comme des véhicules destinés à communiquer l'état d'esprit de l'arrangeur — définition d'ailleurs classique de l'*ikebana*, considéré par la tradition comme un réceptacle de l'humeur du compositeur. Toutefois, à l'instar d'un Bataille ne voyant rien dans les fleurs de si particulièrement précieux, Camille Henrot se place à une distance critique de ses sculptures florales; elle y voit, sinon l'imminence du déclin, en tout cas la collision de temporalités adverses. Les fleurs sont saisonnières et éphémères. L'œuvre d'art, bien au contraire, est censée défier le temps, viser l'éternité, entrer dans l'Histoire en échappant à ses remous. Les sculptures fleurs de Camille Henrot sont tendues,

tirillées entre la brièveté cyclique du végétal et la destinée pérenne de l’œuvre d’art. Selon l’artiste elle-même, le titre de la série renvoie précisément à cette tension : ses fragiles constructions se réfèrent à la fois au renouveau et aux changements, aux *révolutions* ; mais avec une parfaite conscience de la précarité de toute chose — elles savent aussi que leur vie est courte.

Les fleurs de Camille Henrot révèlent également son intérêt pour les catégories et les formes du discours structurant notre perception du monde. Ses arrangements floraux déploient des systèmes multiples d’organisation de l’information, du savoir et, plus généralement, de l’espace lui-même. En premier lieu, ses *ikebana* suggèrent une appréhension de l’espace radicalement différente de celle définie par l’usage occidental de la perspective. Comme le faisait observer Roland Barthes, l’*ikebana* est un art du geste et de l’inscription dans l’espace. Il s’agit d’habiter cet espace, et non de l’observer. Les arrangements de Camille Henrot font immédiatement songer aux taxonomies implacables de la botanique. De surcroît, en surimposant les titres de sa bibliothèque personnelle sur les sculptures, l’artiste évoque par là même bien d’autres systèmes d’organisation du savoir. Avec sa litanie de noms d’auteurs aussi divers que Louis-Ferdinand Céline, Maurice Merleau-Ponty et Daniel Defoe, cette statuaire finit par constituer un microcosme imaginaire, ressemblant aux espaces piranésiens imaginés par Borges pour sa *Bibliothèque de Babel*.

On retrouve de semblables incursions dans la taxonomie et dans la perception de l’Histoire et du temps dans une autre œuvre de Camille Henrot intitulée *Jewels from the Personal Collection of Princess Salimah Aga Khan* [Bijoux provenant de la collection personnelle de la princesse Salimah Aga Khan]. Pour ce projet l’artiste a créé un herbier de 135 plantes différentes, dont des fleurs, délicatement étalées sur les pages du catalogue de vente aux enchères, chez Christie’s, des bijoux de la princesse

à la suite de son divorce avec l’Aga Khan. Camille Henrot a collecté les spécimens végétaux dans les plates bandes qui délimitent l’entrée des immeubles chics de l’Upper East Side à New York, afin de les apparier avec les images de précieux bijoux du catalogue. Elle semble en cela faire référence à un autre concept cher à Bataille — la notion de *dépense*, conçue comme une forme d’activité accentuant encore l’emprise toujours grandissante des déchets inutiles et de la consommation sur les forces de l’économie productive.

Brièvement évoquée dans les pages de *Documents*, cette notion de *dépense* est théorisée plus en profondeur vingt années plus tard dans *la Part maudite*. Bataille y trace les grandes lignes d’une économie de la consommation alternative dans laquelle la dépense, c’est-à-dire la part maudite, représente cet excès de production destiné à partir en fumée, à être dépensé sans gain véritable : que ce soit luxueusement dans les arts, ou tragiquement dans un potlatch somptueux ou encore une guerre. Cette notion de dépense improductive résultant du système de production capitaliste se fonde sur les concepts de la perte et du don tels qu’ils furent théorisés par l’anthropologue Marcel Mauss — l’art, le jeu, le sacrifice et le bijou sont parmi les exemples récurrents de cette part maudite dont l’usage ne peut se concevoir que dans l’irrationnel. Bataille a souvent recours à l’image du joyau, parfait exemple selon lui d’une forme improductive de l’activité économique, qui ne peut s’accomplir que dans la dilapidation. Dans *Jewels of the Personal Collection of Princess Salimah Aga Khan*, les fleurs, fragiles et éphémères, sont la métaphore des bijoux, précieux et symboliques ; celles-là et ceux-ci sont la marque de cet étalage de richesses, de cette part excessive, irrationnelle, que nous nous sentons obligés de consommer de manière improductive.

L’intérêt pour l’anthropologie et les relations Orient-Occident sont à l’œuvre dans bon nombre d’autres pièces de Camille Henrot. Une des plus connues certainement, *Le Songe de Poliphile*, est une vidéo dans laquelle l’artiste joue des stéréotypes

Traduit de l'anglais par Michel Pencréac'h

orientalistes et de la perception de l’Inde comme un pays de rêve, comme la part inconsciente de l’Occident. Le film est construit autour de la figure ambivalente du serpent, tout à la fois archétype de l’effroi face à la mort et symbole de fertilité et de renaissance. Mêlant des scènes de pèlerinage religieux avec des images tournées dans les usines pharmaceutiques où sont produites les tablettes de l’anxiolytique Atarax, *Le Songe de Poliphile* se déploie comme une hallucination onirique, refusant une dichotomie Orient-Occident par trop rhétorique au profit d’une ambiguïté synonyme d’ouverture.

Dans *Coupé/Décalé*, Camille Henrot pousse encore plus loin son amour de l’ethnologie et de l’anthropologie, puisqu’elle se penche sur un rituel ayant évolué avec le temps, et dont les changements mêmes autorisent un questionnement nouveau sur l’authenticité, l’altérité ou l’exotisme. Le film a été tourné dans le Pacifique Sud, sur l’île Pentecôte de l’archipel du Vanuatu ; les tribus locales y pratiquent un rite de passage à l’âge adulte qui consiste pour le jeune homme à sauter dans le vide du haut d’une tour faite de branchages, avec pour seule protection deux lianes attachées aux chevilles. En filmant cette cérémonie, Camille Henrot nous fait d’abord croire à une authentique initiation ; quelques indices, ça et là, laissent toutefois entrevoir qu’il pourrait bien s’agir d’une attraction proposée aux touristes. Cette dualité entre réalité et simulacre — entre tradition « authentiquement » historique et reconstitution « fictionnelle » spectaculaire — se retrouve dans le titre de la vidéo ; elle est également développée formellement tout au long du film : l’image est scindée par une ligne blanche verticale, matérialisant une distance entre la droite et la gauche, effet d’autant plus accentué que l’image reconstituée est elle-même brouillée par un dédoublement. C’est dans cet espace éclaté, dans cette proximité imposée que le travail de Camille Henrot s’épanouit, lorsqu’elle investit cet espace distancié entre la représentation de soi et l’altérité absolue.

C’est dans ce hiatus, dans ce va-et-vient constant entre l’authentique et le montage, entre la forme brute et l’élaboration complexe que Camille Henrot a ancré sa pratique artistique. Son étude de la différence — son hétérologie aurait dit Bataille — refuse l’opposition binaire et statique au profit d’un mouvement plus fluide : le défi est de parvenir à montrer le chatoitement du monde dans son extrême diversité, d’autoriser la folie de la différence à émerger, plutôt que de l’émasculer ou de l’étouffer sous le poids d’un système taxonomique.

Dans un de ses projets les plus récents, *Psychopompe*, Camille Henrot s’est assuré la collaboration du musicien Joakim pour une performance accompagnée d’un montage de séquences filmiques. Il s’agit d’une composition visuelle en roue libre, mêlant références et associations multiples issues de champs culturels variés, dans laquelle des images fixes et animées s’ordonnent — ou se désordonnent — en séquences séparées par des citations du *Frankenstein* de Mary Shelley. Extraits de documentaires existants, d’imagerie scientifique et de vidéos amateurs, les enchaînements filmés de Camille Henrot rappellent les montages visuels composés par Bataille pour son *Documents*, et plus généralement la technique du collage à l’honneur chez les artistes d’avant-garde du début du vingtième siècle. Avec sa bande-son jouée en direct, *Psychopompe* semble même faire un clin d’œil appuyé aux surréalistes et aux numéros du cabaret dadaïste. Sauf que la pratique visuelle est ici plus mélancolique que provocatrice ; dans l’encyclopédie visuelle que *Psychopompe* déroule sous nos yeux, on peut suivre à la trace la principale préoccupation de Camille Henrot : faire en sorte que son art parvienne à se saisir de la connaissance et à en diffuser des images. Ses plus belles œuvres sont toutes emplies de ce désir impossible : voir et connaître toujours plus de choses ; et dans cette quête on devine de manière sous-jacente ce que l’artiste, citant John Cowper Powys, appelle « une philosophie personnelle de la solitude ».

THE LANGUAGE OF FLOWERS

CECILIA ALEMANI

15



In *Documents*, the journal he directed at the end of the 1920s in Paris, Georges Bataille wrote about art, popular culture, and anthropology, outlining the foundations of his philosophical thought based on the notion of the *informe*. Under the official cover of an art magazine, Bataille ran a revolutionary and experimental project which paired more traditional art content with articles on the most disparate subjects, from African American music halls to Hollywood cinema and from jazz to ancient coins. Flipping through the black and white pages of the magazine's fifteen issues published between 1929 and 1930, one can easily grasp the innovative power *Documents* had at the time: Bataille heightened the multidisciplinary approach of the journal through an extraordinary visual montage based on juxtapositions of heterogeneous photographs and seemingly disconnected illustrations, producing a subliminal tension that permeates every page. The combination of utterly different kinds of images and subjects highlighted a network of excessive, at times obscure cross-references, which unraveled through each issue of the magazine, creating a plot of surprising analogies and unexpected affinities to illustrate the generative path of the *informe*.

In the third issue of the magazine, Bataille published "The Language of Flowers", a curious article about flowers and our perception of them. He begins by acknowledging the common and symbolic meaning of flowers as signifiers of beauty and love, and then goes on to say that they are not beautiful in their own right, but are considered to be so because in our collective imagination, they "seem to conform to what must be, in other words they represent, as flowers, the human *ideal*." As soon as you remove the petals from any flower, "all that remains is a rather sordid tuft". In Bataille's philosophical thinking, this article can be read as one of the first direct attacks against the Surrealists and, by extension, as a criticism of the legacy of

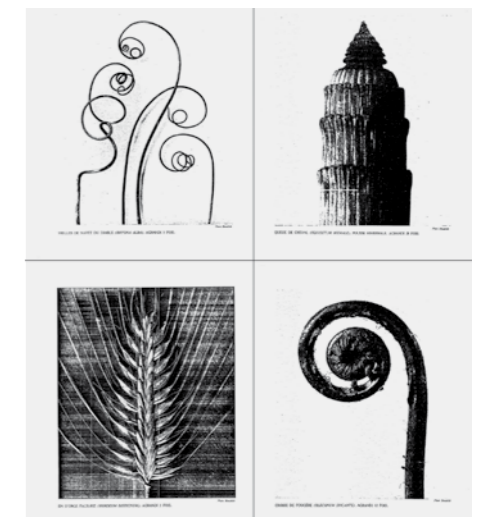
Hegelian absolute idealism. It is with this article that Bataille lays the foundations of his refusal of formal categories and monistic philosophies in favor of the disruption of taxonomical orders and systems.

A similar desire to question the categories and hierarchies that structure the understanding of the world is at the base of Camille Henrot's artistic practice. Just as her work spans a wide variety of mediums — from videos to floral sculptures, by way of fictional documentaries and live performances — so it refuses to adhere to a specific aesthetic or program.

In a recent series of works entitled *Is It Possible to be a Revolutionary and Like Flowers?*, Henrot seems to echo Georges Bataille's critical questions posed nearly one hundred years ago. Since 2011, the artist has been composing floral arrangements inspired by the centuries-long Japanese tradition of *Ikebana*. Each of Henrot's floral sculptures is meant to function as a visual translation of the content of one of the books in her library. Henrot refers to this transposition of books into botanical sculptures as literature "becoming flower". Flowers, in turn, are meant to act as vehicles that communicate the mindset of the arrangement's maker: in fact, *ikebana* are traditionally intended to function as reflections of their composer's state of mind.

But just like Bataille looked at flowers and saw only rubbish, so Henrot looks at her floral sculptures and sees in them, if not a sense of imminent decay, at least the clash of different temporalities. Flowers are seasonal and they are ephemeral. Artworks, on the other hand, are supposed to engage with history while defying time, becoming eternal, placing themselves outside the current of history. Henrot's flower sculptures are suspended and torn between the cyclical and ephemeral life of flowers and the perennial destiny of artworks. According to the

CECILIA ALEMANI is the Curator and Director of High Line Art, the program of public art that takes place on and around the High Line in New York. She also collaborates with the Frieze Art Fair, where she is in charge of Frieze Projects for the fair in New York. Prior to that, Alemani has collaborated with many museums, institutions and foundations, while also pursuing more unconventional projects with non-profits and informal organizations. In 2011 Alemani worked as guest curator for Performa. She is the co-founder of No Soul For Sale, a festival of independent spaces, non-profit organizations and artists collectives which took place at X Initiative in June 2009 and at Tate Modern — Turbine Hall in May 2010 as the main event for the museum's tenth anniversary. From January 2009 to February 2010, she served as Curatorial Director of X Initiative, New York, a year-long experimental non-profit space in Chelsea, where she has curated numerous exhibitions including solo shows by Keren Cytter, Luke Fowler, Hans Haacke, Christian Holstad, Derek Jarman, Mika Tajima, Tris Vonna-Michell and Artur Zmijewski.



Illustrations of the article by Georges Bataille "The Language of flowers", published in *Documents*, issue n°3, 1929 © Bibliothèque nationale de France

Opposite: "Is It Possible to be a Revolutionary and Like Flowers?", 2012. Studio view.

artist, the title of this series refers precisely to this tension: her fragile sculptures allude to both renewal and change, to *revolutions*, but they are also perfectly aware of their short life — they know they are destined to die rather quickly.

Henrot's flowers also reveal her preoccupation with the categories and discursive formations that structure our perception of the world. Her floral arrangements display multiple systems of organizing information, knowledge, and, more generally, space itself. First of all, her *ikebana* suggest an understanding of space that is radically different from the Western model of perspective. As Roland Barthes observed, *Ikebana* is an art of gestures and of the mobilization of space. It is based on an occupation, not an observation, of space. Henrot's floral arrangements also immediately call to mind the rigid taxonomies of botany. And, by superimposing the titles of books from her personal collection on the sculptures, Henrot evokes many other systems of organizing knowledge. With their litanies of titles borrowed from authors as diverse as Ferdinand Céline, Maurice Merleau-Ponty, and Daniel Defoe, her sculptures build an imaginary microcosm that resembles the Piranesian spaces of Borges's infinite library of Babel.

A similar investigation into taxonomy and the perception of history and time also animates another work, entitled *Jewels from the Personal Collection of Princess Salimah Aga Khan*. For this project, Henrot created a herbarium with 135 different plants and flowers delicately attached to reproductions of the pages of a Christie's auction catalogue of the jewelry collection belonging to Princess Salimah Aga Kahn following her divorce from the Aga Khan. Henrot collected herbs and plants from the ornamental gardens that adorn the buildings in the wealthy neighborhood of the Upper East Side in New York City and paired them with individual images of the precious jewels depicted in the catalogue.

Here, Henrot seems to reference yet another concept dear to Bataille — the notion of expenditure, conceived as a form of activity that emphasizes the power of useless waste and excessive consumption over that of economically productive forces.

Already briefly outlined and referred to in the pages of *Documents*, the notion of *la dépense*, or the useless expenditure, is fully theorized twenty years later in *The Accursed Share*. Here, Bataille sketches out the principles of an alternative economy of consumption in which the *dépense*, or the accursed share, is that excess of production destined to be wasted, to be spent without gain, either luxuriously in the arts or catastrophically in ruinous acts of giving or war. This notion of unproductive expenditure which exceeds the capitalist system of production is based on the concepts of loss and the gift, as theorized by French anthropologist Marcel Mauss; art, games, sacrifices, and jewels are some of the recurrent examples of this accursed share that needs to be consumed irrationally. Bataille has often used the image of the jewel as a perfect example of the result of an unproductive form of economic activity, an activity that necessitates the dilapidation of a fortune. In *Jewels from the Personal Collection of Princess Salimah Aga Khan*, the fragile and ephemeral flowers become metaphors for the precious and symbolic jewels, and stand as an inventory of wealth and of that excessive, irrational share that we must consume in unproductive ways.

The interest in anthropology and the relationships between East and West are present in many other works by Camille Henrot. Perhaps one of her best-known works is *The Strife of Love in a Dream*, a video in which the artist plays with Orientalist stereotypes and with the perception of India as both a land of dreams and as the unconscious of the West. The video is constructed around the ambivalent symbol of the snake, which in the film appears as both a

lethal archetypal image of fear and as a symbol of fertility and rebirth. Intertwining scenes from a religious pilgrimage with footage shot in a pharmaceutical company where the anti-anxiety medication Atarax is produced, *The Strife of Love in a Dream* unfolds as an oneiric hallucination, refuting the theoretical separation between East and West in favor of openness and ambiguity.

In *Coupé/Décalé*, Henrot pushes her interest in anthropology and ethnology even further, investigating another ritual that has metamorphosed over time, in a series of shifts that raise new questions regarding issues of authenticity, foreignness, and exoticism. The film was shot on Pentecost Island, in the Vanuatu archipelago of the South Pacific Ocean, where local tribes perform a rite of passage into adulthood in which young men jump into the void from a tall wooden structure, secured by nothing but liana vines tied around their ankles. While filming the action, Henrot leads us to believe we are witnessing an authentic rite of passage, but a few hints suggest that the ritual is in fact nothing but a performance staged for tourists. This duality between what is real and what is staged — between historical, “authentic” tradition and staged, “fictional” reconstruction — is also suggested by the title of the video (*Cut/Delayed*) and it further stressed by the visual construction of the film: a white line cuts the screen in two along the vertical axis, separating and creating a distance between left and right, further emphasized by one of the two sides of the image being delayed by a second. It is in this very split space, in this forced proximity, that Henrot's work dwells, inhabiting the distance between self-representation and estrangement.

It is in this hiatus, in this constant movement between the authentic and the constructed, between the genuine and the sophisticated, that Henrot situates her practice. Her study of

difference — her heterology, as Bataille would have said — refuses static binary oppositions in favor of more fluid movements: the challenge is figuring how to let the world shine in its extreme diversity, allowing the madness of difference emerge rather than cutting it off and suffocating it within a taxonomic system.

In one of her recent projects, *Psychopompe*, Henrot collaborated with the musician Joakim to stage a live performance accompanied by a montage of cinematic fragments. *Psychopompe* is a free-flowing visual composition of multiple references and associations from different cultural fields, in which footage and images from a variety of sources are mixed in sequences intercut with textual quotations from Mary Shelley's *Frankenstein*. Combining found documentaries, scientific imagery, and amateur videos, Henrot's film assemblage echoes the visual montage that characterized Bataille's *Documents* and more generally the tradition of the early twentieth century's avant-garde collages. With its live musical component, *Psychopompe* even seems to make explicit reference to the surrealist and Dadaist cabaret tradition. But Henrot's associative visual practice is more melancholic than it is irreverent: in the visual encyclopedia that unfolds in *Psychopompe*, one can trace Henrot's ongoing preoccupation with art's ability to capture and inform knowledge through images. Her best works always seem animated by this impossible desire to see more and know more, but in this quest, they also seem verge onto what the artist, quoting John Cowper Powys, calls “a personal philosophy of solitude”.