



Cinq Minutes sur la route du pôle, 1983 - 2020
Performance 14 décembre 1983 (Cologne),
tirage jet d'encre sur papier Arches 150g — 100 x 100 cm

NATHALIE TALEC

Trompe l'œil

Nathalie Talec développe depuis les années 1980 une oeuvre multiple (photographies, vidéos, installations, peinture, dessins, performances) marquée par quelques motifs prégnants – le froid, le refuge, l'exploration polaire, l'expérimentation scientifique, mais tout autant la représentation scénique et l'exposition de soi – aussi éloignés en apparence que reliés profondément par une même logique de la mise en danger.

Il y a de tout cela dans cette dernière présentation. Il y a de sa fascination pour les environnements limite et le dépassement de soi, comme dans la fameuse série des Portraits stratégiques, de 1986 (Autoportrait avec paire de lunettes pour évaluation des distances en terre froide, Autoportrait avec détecteur d'aurores boréales), ou les plus récentes Peintures de détresse, de 2008. L'imagerie et l'imaginaire de la haute montagne et de l'ascension s'inscrivent nettement en fond de la série de collages comme des grandes huiles sur toile Heaven's door. Mais il y a aussi un goût certain de l'aventure – sans grandiloquence épique, un regard vers l'inconnu – une recherche et une confrontation à ce qui peut être entrepris, aux voies qui peuvent être ouvertes. L'expérience nouvelle réside ici dans la superposition d'un registre formel familier à l'artiste, celui de la neige, de la blancheur, des grands froids, et de celui des arts décoratifs, qui poignait depuis quelques temps dans la collaboration avec la manufacture de Sèvres (voir notamment la série de vases Cry me a river), mais trouve là l'occasion de se révéler pleinement. C'est un nouvel espace qu'ouvre donc l'artiste, dont l'enjeu est moins sans doute un appel à la surcharge ornementale et au confort bourgeois, que la perturbation des équilibres, esthétiques et conceptuels, qu'elle avait atteints.

Une remise en jeu, un risque. L'oeuvre elle-même demeure, dans cette nouvelle incarnation, la métaphore vécue de l'art comme exploration, non du réel, mais de l'espace de la pensée. C'est à ce voyage que Nathalie Talec invite le spectateur, à ce chemin à rebours de l'apparence des images, au regard enfin retourné de celle qui voit les yeux fermés.

Jeanne Brun, Conservatrice,
Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne, mai 2014

Optical Illusion

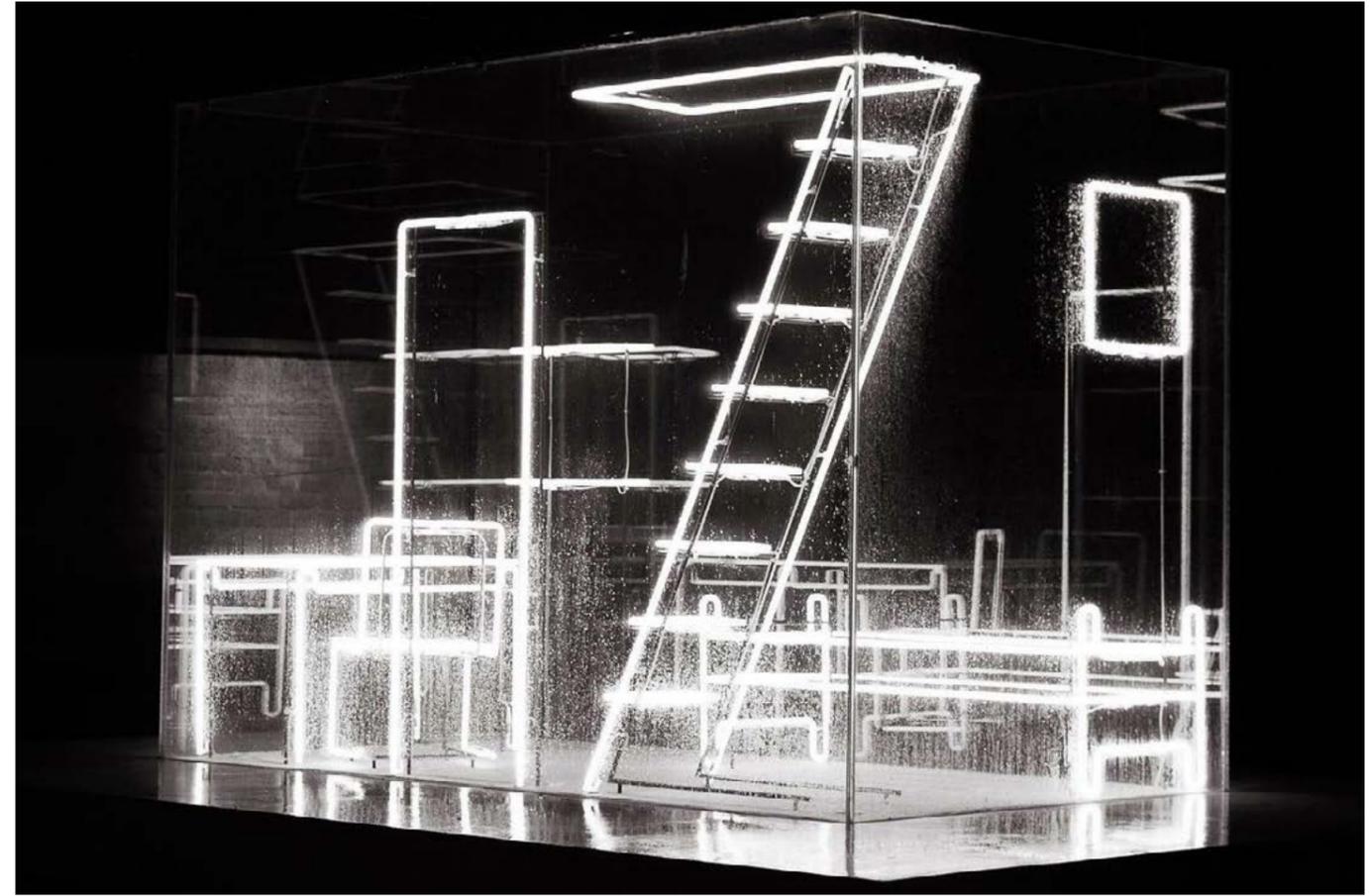
Nathalie Talec has developed since the 80' a profuse body of work (photography, videos, installations, paintings, drawings, performances) stamped with abrasive themes – cold, polar exploration, scientific experiments, stage representation and self expression – which seem distantly as well as deeply connected to the same logic of risk taking. All of this we find in her latest show mesmerized by extreme environments and self-transcending – as in her well-known 1986 Portraits Stratégiques (Self -portrait with a pair of glasses designed to measure distances in cold land, Self-portrait with an aurora borealis detector), or recently: Peintures de détresse, 2008. The imagery and imaginary of reaching high mountains tops are predominantly represented in the set of collage as well as in the larger scale oil canvas Heaven's Door. But there is also a strong taste for adventure – void of any epic grandiloquence, more a view into the unknown – research as well as confronting groundbreaking challenges. The latest challenge overlays the artist's idiosyncratic form such as snow, whiteness, cold lands with decorative arts – a form much anticipated in the artist's collaboration with the Sèvres manufacture (see the vase series Cry me a River) but which here seems to reveal itself. Thus the artist opens up a whole new horizon which redefines and disrupts the aesthetic and conceptual equilibrium reached until now. A risk taking logic. The body of work in this new phase becomes the living metaphor of art as a kind of exploration mapping out the mind as opposed to reality. Nathalie Talec invites the beholder to this specific journey taking us eyes wide shut beyond the simple appearance of images.

(Translated by Adrian O. Smith)

Jeanne Brun, Conservative,
Museum of Modern Art from Saint-Étienne, may 2014



Autoportrait avec paire de lunettes pour évaluation des distances en terre froide 1986
Photographie noir et blanc sur papier baryté contrecollée sur aluminium, 100 x 100cm
Édition 1/1 + 1 épreuve d'artiste
Collection CNAP, inv. 96376



Gimme Shelter, 2012

Néons, métal et verre — 350 x 230 x 250 cm

Commande publique pour le cadre Ideal Home Musée d'art contemporain de Saint-Etienne

Maîtrise d'ouvrage : Saint-Etienne Metropole EPASE.

Inauguration pour la biennale du Design de Saint-Etienne, le 13 Mars 2013

Crédit photo © Hélène Aulagnier

Nathalie Talec croise les grands thèmes comme la survie, le froid et l'exploration avec les principes sensibles du «Modulor» de Le Corbusier et les lignes du mobilier de Charlotte Perriand. « Gimme Shelter » est un abri de verre et de néon, qui propose à chacun de composer avec le minimum, avec l'essentiel, sa propre projection mentale de l'espace habitable idéal.

« Gimme Shelter » se présente lui-même, littéralement, comme un abri. Ses proportions, comme les formes du mobilier qui s'y trouve représenté, renvoient aux figures de grands architectes et designers modernistes, notamment Le Corbusier et Charlotte Perriand, dont nombre de recherches, et de réalisations, ont trait à l'unité habitation idéale, ou à l'« habitat minimum ». « Gimme Shelter » prend ainsi comme point de départ le système du Modulor de Le Corbusier, qui fixe à partir des proportions humaines les volumes et dimensions des espaces habitables. «Chambre de la maison du Brésil», refuge « Tonneau », Nathalie Talec connaît aussi bien le travail de Charlotte Perriand, et trouve une forme de «correspondance» dans la figure pionnière de cette

designer («exploratrice», elle aussi), qui aura puisé en partie dans le dépassement (de la tradition, des frontières, ou dans le dépassement physique – en alpiniste qu'elle était) l'inspiration des formes de nouveaux objets et de nouveaux lieux.

Pourtant «Gimme Shelter», espace matérialisé, concret, appelé à habiter l'espace public, et même, dans les termes de la commande, à y «faire signe», n'est pas à proprement parler habitable. C'est qu'on a affaire ici à la manifestation, à l'«image», d'un espace habitable pour l'esprit humain, un espace de projection fictionnel salutaire, un refuge mental.

Ainsi affirme-t-elle : «Le réel ne m'intéresse pas. La réalisation de l'idée n'est qu'une vérification du fonctionnement de l'imaginaire.»

Et dans l'esthétique épurée et transparente du verre et du néon, le réel semble bien céder la place, s'effacer au profit de la réalité de l'œuvre, qui fait signe, en effet, d'un possible espace de la pensée, tout à la fois fragile et tenace, réfugiée et conquérante.



Pour poursuivre la création d'autoportraits, Nathalie Talec « réactive » le buste d'Adrienne, fille de Édouard Charles Houssin (professeur de modelage et sculpture à la Manufacture de Sèvres de 1885 à 1924), en biscuit de porcelaine. Les yeux clos, un imperceptible sourire dessiné sur les lèvres, la fillette se soustrait au réel pour plonger dans un rêve intérieur, un voyage au cœur de son âme. Acte poétique et artistique, Nathalie Talec, en baissant les paupières d'Adrienne de manière différente et donc modifiant son regard intérieur, fait de chacune de ses sculptures une œuvre unique et introspective.

Ce titre emprunté au chamanisme Inuit, est encore une allusion à la perception, au statut de la figure et à ses éblouissements. La collaboration de l'artiste avec Sèvres s'inscrit dans une mécanique subjective et esthétique, et devient l'occasion de poursuivre ses actes d'appropriations.

Cette pièce est réalisée à l'atelier du moulage-reparage, qui est chargé depuis le 18ème siècle, de fabriquer le Biscuit de Sèvres, appellation qui désigne les sculptures de Sèvres (rondes-bosses, bas-reliefs), volontairement laissées en biscuit – c'est-à-dire sans émail et sans décor – depuis 1751/1752.

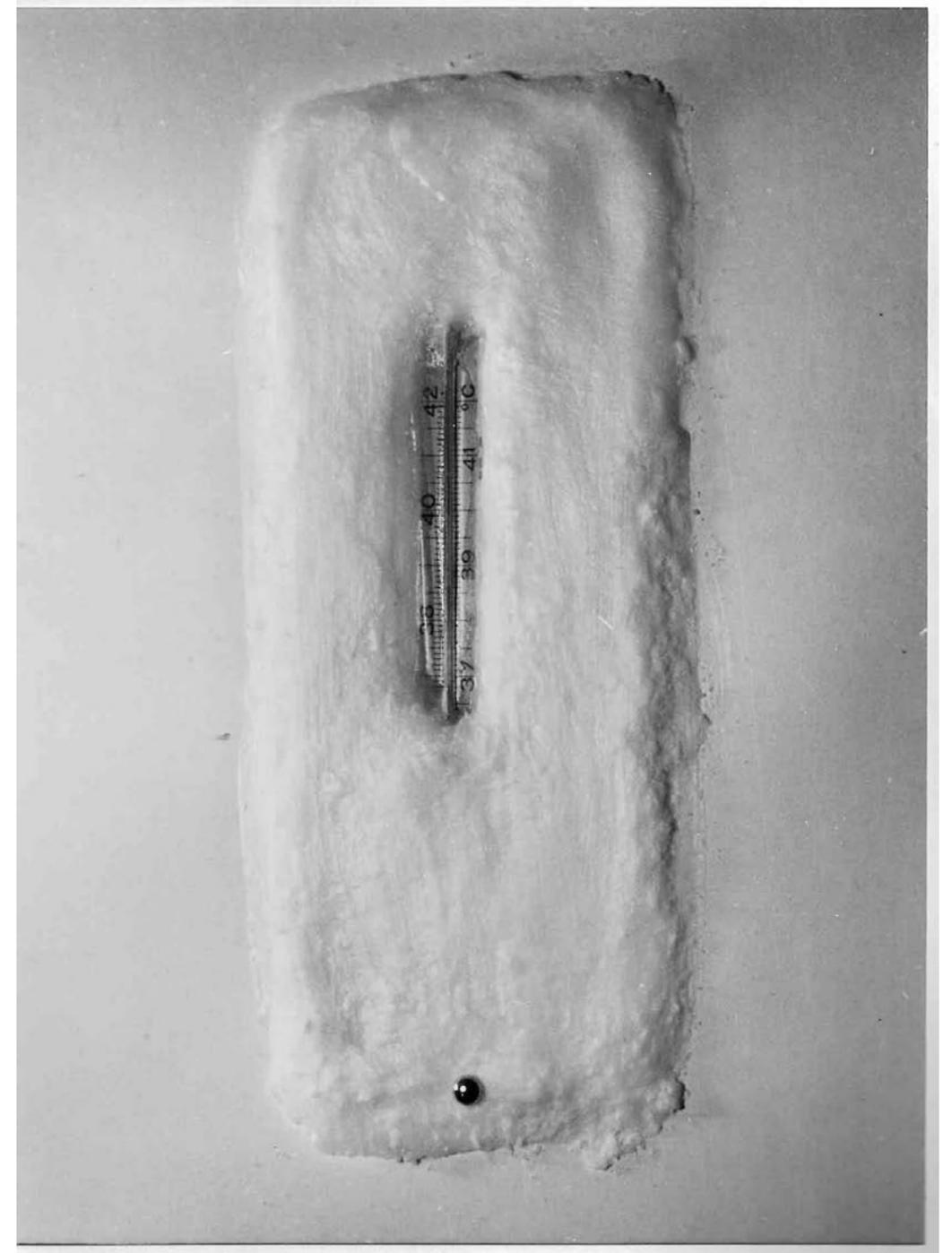
The One Who Sees Blindly, 2011 - 2019
Biscuit, oeuvre Sèvres - Cité de la céramique
24 x 44 x 34 cm
Crédit photo © Gérard Gonca



In a silent way, 2020
Quartier de la création, Université de Nantes, DRAC Pays de la Loire
Le voyage à Nantes 2020
Crédit photo © Martin Argyroglo



Sans Titre (Groënland), 1987
Triptyque, photographies couleur
60 x 80 cm (chaque)
Collection FRAC Poitou-Charentes



Thermomètre, 1983
Photographie noir et blanc sur papier baryté contrecollée sur bois
105 x 70 cm

Arnaud Labelle-Rojoux - Que reste-t-il de l'amour ?

*C'est un verrou fermé
des effets de pudeur
qui laissent imaginer
des frissons et des pleurs
Nathalie Talec, Haute fidélité*

Soyez sans crainte: ce titre —à peine démarqué d'une chanson bien connue de Charles Trénet—, en dépit de sa formulation dilatant l'amour aux dimensions d'une interrogation métaphysique sans fond, n'est pas l'expression d'un désenchantement personnel. Et pour cause : son sujet est moins l'amour (mot guimauve) que son « empreinte », et cela très précisément à propos de l'œuvre de Nathalie Talec. Georg Simmel, auteur —semble-t-il quelque peu oublié aujourd'hui— d'études essentielles sur les comportements humains et les conditionnements (tant masculins que féminins) face à l'amour¹, soulignait, en en décortiquant les différents registres, combien le concept d'amour recouvrait « dans son ampleur celui de relation du je à l'univers ». C'est en effet de cela dont il s'agira dans ce trop bref texte: d'une relation intense à l'univers. Certes, comme pour ces « doubles de proximité » (Clément Rosset²) que sont l'ombre, le reflet et l'écho qui témoignent de la matérialité de l'objet qu'ils dupliquent, l'émotion affective appelée « amour », culturellement et sexuellement inscrite, source de réflexions philosophiques depuis la nuit des temps (et de palabres de bistrot depuis que les bistrots existent), ses incidences psychologiques et relationnelles, voire spirituelles jusque dans les plaisirs recherchés, ne saurait être ignorée lorsque l'on évoque son « empreinte ». Celle-ci, cependant, possédant, tels l'ombre, le reflet ou l'écho, ce même caractère de reproduction en creux (nous pourrions presque, à l'instar de Clément Rosset à propos de la poésie de Stéphane Mallarmé, parler « d'état de manque³ »), est autant porteuse de fantasmes que la marque d'une réalité tangible. D'amour, donc, il sera tout de même bien question ici, mais d'un amour plutôt proche de l'illusion. Disons: flottant entre rêve et réalité.

Opium blanc

Puisqu'il est d'emblée question d'amour et d'illusion, cette formule, comme un flash, me revient instantanément en mémoire : « amour, opium des femmes ». Je ne me souviens plus où et quand je l'ai lue, ou entendue, ni même si je partageais le point de vue probablement moralisateur de celui ou de celle l'ayant employée, faisant à mon goût trop littéralement référence à la religion « opium du peuple » (selon Marx, qui disait aussi, et c'est encore plus beau : « soupir de la créature opprimée »). Cet amour, « opium des femmes », les mouvements féministes l'ont évidemment depuis longtemps, et à juste titre, stigmatisé, fustigeant le bovarysme new look à l'œuvre dans les magazines où celles-ci ne sont souvent que la projection ridicule d'un idéal à ventre plat, au service d'une vision romanesque de leur existence sociale et amoureuse (Sex in the City). Néanmoins, associant les mots « opium » et « femmes », j'ai,

plutôt que les combats héroïques du féminisme, le mauvais goût fâcheux de me souvenir d'abord qu'Opium est un parfum d'Yves Saint Laurent! C'est que le parfum, celui-là, comme d'autres, subtil ou puissant, évoque moins les cervelles embrumées des Emma Bovary d'aujourd'hui, à l'imaginaire poussif, que l'attrait fatal, voire l'anéantissement de l'autre par le désir fou engendré... M'évoque, autrement dit, la séduction. Et la passion. Le Mal, peut-être. La magie noire. L'opium, le vrai... Avec cette particularité : réalité olfactive, le parfum dessine une présence en suggérant simultanément son absence, son évanouissement, sa disparition. Et inversement, dirait Pierre Dac : le parfum révèle, réveille le réel sensuel comme par enchantement⁴... Il y a chez Nathalie Talec ce même double mouvement, assez singulier, de la présence et de l'absence simultanées ; de l'apparition et de la disparition... Il y a aussi, comme pour le mot « opium » associé au mot « femmes », une ambiguïté d'interprétation, de déchiffrement, et donc de formulation, des scènes glacées qu'elle nous donne à voir: énièmes reprises de l'unique motif de l'aventure humaine — le temps infixable — ou métaphores miroitantes de ses états d'âme d'artiste? Rien de doux, en tout cas. Blanc trompeur. Lisse. Pur ? Pas sûr⁵... Optimiste ? Pessimiste ? Allez savoir... Marque d'indifférence à la façon de Duchamp qui en avait fait une vertu⁶? Du tout. Ce qui frappe au contraire: l'humanité, mais sans attendrissement. Comme le froid qui brûle la peau. Qui pince. Qui ronge. Ce froid que d'aucuns ont bizarrement qualifié d'« irréprésentable ». Bizarrement, oui, car s'il est effectivement difficile de faire partager une sensation physique, sa représentation n'est pas, tant s'en faut, impossible : une crucifixion ruisselante de sang rouge cerise, si elle ne nous fait pas ressentir l'atroce douleur qu'endure le crucifié (pas plus que nous n'entendons ses plaintes), la représente néanmoins. Idem pour la neige, la glace, les grêlons ou la buée, lesquels, figurant le froid, ne font certes pas claquer des dents mais sont bel et bien du réel « représentable ». La sensation de froid se distingue de l'image qui l'évoque, bien sûr, mais elle se confirme en quelque sorte dans l'expérience physique de sa perception. Tout cela va de soi, et, si j'ai bonne mémoire, doit même se trouver dans la Phénoménologie de la perception de Maurice Merleau-Ponty (que je n'ai, fort heureusement, pas sous la main, ce qui m'obligerait à être plus précis !). Un peu oublié d'ailleurs Merleau-Ponty. Comme Simmel. À tort.

En témoigne cette précieuse notation (dans Sens et non-sens⁷) : « Même les sujets normaux parlent de couleurs chaudes, froides, criardes ou dures, de sons clairs, aigus, éclatants, rugueux ou moelleux, de bruits mous, de parfums pénétrants. » Il ajoutait : « Ma perception n'est donc pas une somme de données visuelles, tactiles, auditives, je perçois d'une manière indivise avec mon être total, je saisis une structure unique de la chose, une unique manière d'exister qui parle à la fois à tous mes sens »... Bref, le flocon de neige, le pain de glace, l'averse de grêlons sont simultanément ce qu'ils sont et du froid. Et quantité d'autres choses encore. Nathalie Talec précise quant à elle : « Le flocon de neige est une forme mathématique qui répond à une rigueur géométrique. Lors de sa métamorphose,

il présente une grande diversité de formes et traverse plusieurs états... Intrinsèquement, le cristal de neige contient du désordre. Je pourrais assimiler mon langage artistique à ces actes de dissipation, de dispersion apparente, de désordre... et d'aléatoire. » Nous ne saurions mieux dire. Car la représentation ne s'arrête ni au réel représenté, dont elle n'est pas la copie conforme, ni à sa perception : elle crée de toutes pièces une autre réalité, celle de l'œuvre. Et celle de l'œuvre nous invite à son tour, ce qui n'est pas secondaire et n'a rien de nunuche malgré le Père Noël, son traîneau couvert de givre et ses grelots tintinnabulants, au vertige des mythes, fables, contes, légendes, épopées, récits et autres chansons. Au vertige de l'amour...

Rosebud

Nous sommes à l'orée des années 1980. Nathalie Talec explore donc cet « état du froid » qu'elle déclinera sous diverses formes (photos, vidéos, documents). Ce travail, qu'elle affirme clore en 1988 par le séjour qu'elle fait au Groenland, se mue en effet en une autre exploration à la tonalité parascientifique, celle des Météores (1989-1996), laquelle l'oriente ensuite vers des expériences abordant des concepts plus exigeants, lors d'observations et de manipulations qu'elle qualifie cette fois de « domestiques » (1996-2000). Mais en réalité, le froid n'a pas disparu. Elle-même, du reste, se sert encore et toujours de l'image du flocon comme d'une image du froid fondatrice. Fondatrice et mystérieuse. « Image-cristal », ajouterait Gilles Deleuze, rendant indissociable le réel et l'imaginaire, le présent et le passé, l'actuel et le virtuel... Ce flocon ne parle pas. Ne révèle rien. Il est une sorte de scène primitive demeurée inconnue... Parler de scène primitive, c'est évidemment parler d'inconscient. Nous nous garderons bien pourtant d'aller faire un tour du côté de chez Freud. Terrain dangereux! Trop miné! Nous pourrions néanmoins, pour soulever timidement le voile, nous revendiquer, à la façon de Georges Didi-Huberman, d'une « esthétique du symptôme », évoquer, comme il le fait dans nombre de ses ouvrages, le concept de « présent réminiscent » (Pierre Férida), autrement dit le passé imprimant sa marque dans le présent (ce qui le « travaille », dirait Freud). Tout cela en réalité n'est pas mon affaire. Et peut-être pas celle de Nathalie Talec non plus. « Ce dont on ne peut parler, il faut le taire », énonçait sagement Ludwig Wittgenstein (n'en jetez plus !). Elle ne dit pas autre chose, parlant du froid : « Le froid reste une thématique dont je ne suis pas en mesure d'explicitier les origines. » Silence, donc. Même si je ne peux m'empêcher d'y voir, moi, quelque chose comme l'empreinte de ce que j'appelle l'« amour ». Dois-je justifier ? Prenons la métaphore de la neige, et contentons-nous de cette explication : les flocons se forment par la condensation de la vapeur d'eau dans les hautes couches de l'atmosphère avant de tomber sur terre... Comprenne qui peut ! Je songe néanmoins aux premières images de Citizen Kane, le film d'Orson Welles, lorsque Charles Foster Kane, mourant, lâche la boule de verre, remplie de neige justement, de neige factice, en murmurant « Rosebud ». Rosebud, qu'est-ce à dire? « Bouton de rose ». Sa signification échappe. Est-ce le clitoris ? (C'est ainsi, dit-on, que William Randolph Hearst, le magnat

de la presse, modèle pour Welles de Kane, désignait celui de sa maîtresse, l'actrice Marion Davies.) La femme? L'Origine du monde? Maman ? Nous découvrirons finalement, au détour d'un magnifique mouvement de caméra, dans le bric-à-brac des objets ayant appartenu à Kane à présent mort, le mot Rosebud écrit sur le flan d'une luge dont se saisit un domestique pour la jeter aux flammes : la luge sur laquelle, enfant, il jouait sous la neige, souvenir de la séparation forcée d'avec sa mère. Un paradis perdu. Me suis-je éloigné de Nathalie Talec avec ce détours wellésien? Je ne le crois pas. La neige est presque toujours, en effet, synonyme d'inconscient. Et d'enfance. Et pas seulement à cause des contes. C'est l'émerveillement de son apparition ou de son attente, en décembre, collé aux carreaux, la rêverie qu'elle engendre, les jeux d'hiver⁸. Noël, que sais-je... Évidemment. Mais c'est aussi, flocon, sa fugacité, la fonte, la dissolution, la disparition, le rien. Un retour au néant. Une invitation donc à la méditation. La vie et la mort, encore et toujours. Et l'amour. J'allais oublier l'amour !... De là le déplacement naturel des préoccupations de Nathalie Talec vers les « météores », tout ce qui invite à l'étonnement et à la réflexion en levant le nez : les nuages, les pluies, les brumes indissipables, les arcs-en-ciel... Évolution logique, certes, qui ne laissait toutefois guère présumer d'une étape savante et rigoureuse autour d'Aristote, Plin ou Kepler. Nous aurions imaginé des auteurs plus cosmiques. Plus échevelés. Nature et vie intérieure mêlées, comme chez les romantiques. La chose viendra plus tard. Et de façon inattendue dans le recours à l'univers des sitcoms pour adolescents avec en arrière-fond, celui des contes de fées.

Tombe la neige

Comme le froid est réel dans la neige, et par elle représentable, l'amour, la jalousie, la peur, la souffrance, le pouvoir existent dans les formes populaires d'expression que sont les sitcoms et que furent les contes de fées dont les destinataires n'ont pas toujours été, soit dit en passant, les enfants. La sitcom fait rêver, le conte de fées aussi: amour, bonheur, richesse... Ressorts communs. Mais ils divergent sur quantité d'autres points. Ainsi dans la sitcom, tout, ou presque, se passe dans des espaces intérieurs. Clos. Pas de soleil, pas de pluie, pas d'air frais. Nous ne sommes pas, cependant, chez Des Esseintes, dans une villa fin de siècle. Ou à Xanadu. L'intérieur n'est ni étouffant, ni tarabiscoté. Il ne sent pas le renfermé. Le décor, pratiquement inchangé d'épisode en épisode, est même hygiénique ; il ressemble à ceux que l'on voit dans les catalogues de décoration d'appartements — papier peint couleur pastel de bonbons sucés, moquette saumon clair ou vert pistache, meubles suédois en pin vernis. Les livres sont plus rares sur les rayonnages des bibliothèques que les sodas dans les frigos. Le ton est généralement léger, souligné même par des rires enregistrés et, s'il y a du drame, il n'y a guère de personnages négatifs. Les filles frétilent. Les mecs aiment le sport. Reconstitution? Ersatz du monde réel, disons, plutôt que son idéalisation. Dans les contes de fées, tout semble ordinaire aussi, du moins dans les premières lignes des récits, quoi-que l'histoire se situe dans un temps indéterminé,

généralement au passé (« il était une fois… ») et dans des contrées lointaines ou imaginaires. Très vite cependant, ce monde inquiète. Le conte est fait pour ça. Pour inquiéter. Et il inquiète l'enfant, lequel y découvre certes l'amour mais aussi la haine, l'angoisse, la souffrance, la peur de l'abandon, la mort… La nature est omniprésente, paysages rassurants ou funestes (forêts, lacs, cascades), les éléments (neige, vent, tempêtes, brouillards épais) essentiels, la présence des animaux souvent centrale (bêtes sauvages pas forcément féroces —loups, ours, cerfs— ou dragons squameux hérissés de pointes et crachant de longues flammes). Les « méchants » sont très méchants, et les « gentils » très gentils. Ce qui relève du féerique dans les contes de fées —les sortilèges, les élixirs — va de soi et, comme le notait naguère Roger Caillois (je suis incorrigible, je ne sais plus où j'ai pioché cette citation !), « s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence ». N'oublions pas que le mot fée trouve son origine dans les déesses du destin (Fatum), les Parques latines. « Prophète » a la même origine : les choses sont inscrites. Les contes sont des fables (même racine !). Mais ils correspondent aussi à un questionnement sur ce que Caillois nomme (là, je sais où : dans Le Mythe et l'Homme⁹ !) l'« intraitable curiosité » de l'homme pour les « mystères si étrangement limitrophes de sa conscience claire ».

Et de préciser : « Quand l'esprit positiviste cantonna l'investigation méthodique hors de ces obstacles émouvants, ceux-ci devinrent l'apanage exclusif de forces émotionnelles et sentimentales qui, incapables de les dominer, trouvèrent leur compte à les diviniser. » Sans doute. Ce qui est en effet bien fâcheux (je veux dire de les diviniser). Mais cela ne vaut pas pour les contes de fées, préservés par l'enfance des spéculations religieuses et du spiritualisme abscons.

Nathalie Talec l'a compris, qui, en télescopant le fond anxio-gène des contes de fées avec l'univers « gazeux¹⁰ » des sitcoms pour adolescents, réintroduit une forme bizarre d'enchantement, apparemment naïve et pourtant moins vide qu'il y paraît. Non parce que s'exprimeraient dans les saynètes télévisées, auxquelles elle emprunte la légèreté, les inquiétudes humaines (même nourries de superstitions frisant le ridicule¹¹), mais parce qu'elle réintroduit de fait ce que Caillois appelle

les « forces émotionnelles et sentimentales », si décriées aujour d'hui dans l'art, enfonçant doublement le clou en ayant recours à la chanson d'amour à deux sous en tant que méta-langage¹² : « La variété définit un genre mineur. Ses mélodies doivent être simples, la construction musi cale non complexe, et les arrangements enchanteurs. La chanson de variété définit une forme de réel articulé autour des sentiments ou émotions élémentaires. Le quotidien y est toujours résumé. La relation à l'autre et au monde en est le point d'ancrage: ça doit communiquer sur des métaphores amoureuses. Cela rejoint mon travail sur toutes les expériences rapportées au corps, au quotidien et au senti. La variété crée ainsi une zone de turbulence. C'est pour moi une version moderne de ce qui pourrait être des comptines pour adultes. Cela s'approche du presque rien et du je ne sais quoi, sur un temps très court, où doit se condenser le sens. Cela n'a ni la complexité d'une symphonie, ni la durée ni la forme, c'est un concentré de rapport à l'autre. » Nathalie Talec a raison : les bluettes sentimentales ne sont en effet pas réductibles à l'apparente insignifiance de leur inspiration. Ce sont, comme elle le dit fort bien, des « concentrés de rapport à l'autre » (concentrés en partie à cause de leur durée: une chanson dure trois à quatre minutes¹³), qui parlent, sur le fond, à pratiquement tout le monde (même aux esprits forts qui ne le concèdent que de biais en l'imputant à l'attraction perverse du kitsch), au travers de leur représentation réduite à quelques formules concises du bonheur comme du malheur (qui peut aller jusqu'au pathos le plus noir). Parce qu'elles excèdent, de ce fait, tout jugement de goût, elles produisent un « état ». Et c'est pour retrouver cet état que l'on en fredonne certaines restées dans la mémoire…

Tombe la neige/Tu ne viendras pas ce soir/ Tombe la neige/Et mon cœur s'habille de noir/ Ce soyeux cortège/Tout en larmes blanches/ Loïseau sur la branche/Pleure le sortilège Tu ne viendras pas ce soir/Me crie mon désespoir/Mais tombe la neige/Impassible manège

Tombe la neige/Tu ne viendras pas ce soir/ Tombe la neige/Tout est blanc de désespoir/ Triste certitude/Le froid et l'absence/Cet odieux silence/ Blanche solitude Tu ne viendras pas ce soir/Me crie m on désespoir/Mais tombe la neige/Impassible manège (Adamo)

Que reste-t-il de l'amour?

Arnaud Labelle-Rojoux - What Is Left of Love?

C'est un verrou fermé

des effets de pudeur

qui laissent imaginer

des frissons et des pleurs¹

NathalieTalec, Haute fidélité

Reader, fear not: although this title,² which so closely echoes a well-known song by Charles Trenet, expands love to the dimensions of a limitless metaphysical question, it is not the expression of personal disenchantment. How could it be? Its subject is not so much love (a soppy word) as its “mark,” and in particular the mark it leaves in the work of Nathalie Talec. Georg Simmel, a now rather overlooked author of some essential studies of human behaviour and conditioning in relation to love (both male and female),³ analysed the different registers of that phenomenon and showed how the concept of love was coterminous “in its scope with that of the self’s relation to the universe.” And that indeed will be the subject of this too-short text: a relation to the universe. Certainly, as with those “local doubles” (Clément Rosset)⁴ that are shadows, reflections and echoes, which attest the materiality of the object they duplicate, the emotion that we call “love,” a culturally and sexually inscribed source of philosophical thoughts since the dawn of time (and of barroom banter since the birth of barrooms), its psychological and relational and spiritual effects, even in the pleasures sought out, cannotbeignoredwhenwespeakofits “imprint.” But since, like shadows, reflections and echoes, this emotion is also characterised by its absent repro- duction (here one would almost borrow Clément Rosset’s words about Mallarmé’s poetry, “state of lack”)⁵, it is a source of fantasies as much as the mark of tangible reality. So, while love will after all be the subject here, it will be a love that is rather close to illusion. A love, let us say, that floats between dream and reality.

White Opium

And since we are straight onto the subject of love and illusion, this mot suddenly comes to mind: “love, opium of women.” I have forgotten where and when I read or heard it, or even whether I shared the no doubt moralising views of the man or woman who used it, making a reference that to my taste was too literal a reference to religion as “the opium of the people” (as phrased by Marx, who also said, and even more superbly: “the sigh of the oppressed creature”). This love, “opium of women,” is something that feminist movements have long stigmatised, and quite rightly, denouncing the new look Bovarysme at work women are often merely the ridiculous projection of a flat-bellied ideal in the service of a romantic vision of their social and amorous existence (Sex in the City). Nevertheless, bringing together the words “opium” and “women,” what comes into my mind is not the heroic battles of feminism but—excuse my poor taste—the recollection that Opium is a perfume by Yves Saint Laurent! That is because perfume,

whether this one or others, whether subtle or powerful, does not remind me of the hazy minds and feeble imagination of latter day Emma Bovarys so much as of the fatal attraction or even the nul- lification of the other engendered by mad desire. In other words, it evokes seduction. And passion. Evil, maybe. But with this particularity: as an olfactory reality, perfume sketches out a presence while simultaneously suggesting its absence, its evapo- ration, its disappearance. And conversely, as Pierre Dac would say: perfume reawakens sensual reality, as if by magic.⁶

In NathalieTalec’s work there is this same, rather singular double movement, of simultaneous presence and absence; of appearance and disappearance. There is also, as with the word “opium” linked totheword “women,” an ambiguity in the interpretation, the deciphering and therefore the formula of the frozen scenes she shows us: yet another reprise of the only theme of the human adventure— time’s flight—or mirroring metaphors of her artist’s soul? Nothing gentle, in any case. Deceptive white. Smooth. Pure? Not so sure.⁷ Optimistic? Pessimistic? Go figure… A mark of indifference à la Duchamp, who made it a virtue?⁸Not at all. On the contrary, the striking thing is the humanity, but without sentiment. Like cold that burns the skin.That pinches. That gnaws.The cold that some have strangely described as “unrepresentable.” Strangely, yes, for if it is indeed difficult to share a physical sensation, representing it is not impossible—far from it: a crucifixion dripping with cherry-red blood may not make us feel the atrocious pain endured by the crucified (any more than we can hear his cries), but it does represent it. Likewise with snow, ice, hail or condensation: these indications of cold may not make our teeth chatter, but they can certainly be represented. The sensation of cold is of course not the same thing as the image that evokes it, but it is in a way con- firmed in the physical experience of its perception. All this is self-evident and, if memory serves, must be found somewhere in Merleau-Ponty’s Phenom- enology of Perception (which, luckily, I do not have to hand, otherwise I’d have to be more precise!). Come to think of it, he’s a bit forgotten these days, Merleau- Ponty. Like Simmel. That’s not right. Take this precious notation (in Sens et non-sens)⁹: “Even normal subjects speak of warm, cold, loud or hard colours, of clear, sharp, brilliant, rough or tender sounds, of soft noises, of penetrating perfumes.” He added: “My perception is therefore not a sum of visual, tactile and auditory data; I perceive indivisibly with my whole being, I grasp a single structure of the thing, a single way of existing that speaks to all my senses at once.” In a word, the snowflake, the block of ice and the hailstorm are simultaneously what they are and are cold. And many other things besides.

As for Nathalie Talec, she points out that:“The snow flake is a mathematical form that corresponds to geometri- cal rigour. When it metamorphoses it takes a great diversity of forms in several states. Intrinsically, snow crystal contains disorder. I could compare my artistic language to these acts of dissipation, of apparent dispersion, of disorder.. and randomness.” I couldn’t put it better. For representation doesn’t end with the real that is represented, of which it is not the exact copy, or

 Notes :

^[1] Réunies sous le titre Philosophie de l'amour (Paris, Rivages, « Petite Bibliothèque », 1988), ces études s'échelonnent entre 1892 et 1915 environ

^[2] Dans Impressions fugitives. L'ombre, le reflet, l'écho, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004

^[3] Formule en effet employée par Rosset dans Le Philosophe et les Sortilèges (Paris, Les Éditions de Minuit, 1985) à propos de l'entreprise poétique de Mallarmé consistant, selon lui —je simplifie bien évidemment sa pensée—, à «faire ressentir comme présent ce qui est absent».

^[4] Rappelons au passage que le parfum a quelque chose de sacré, jusque dans son nom qu'il tient des fumigations rituelles (perfumare). Odor di femmina? Odeur de mort aussi.

^[5] Souvenez-vous d'Orange mécanique, de Stanley Kubrick, et du rôle ambigu du blanc laiteux omniprésent.

^[6] Marcel Duchamp, auquel nous pouvons songer à cause de la prétendue distance expressive dont ferait preuve NathalieTalec, disait, lui, précisément: «Il faut parvenir à quelque chose d'une indifférence telle que vous n'ayez pas d'émotion esthétique. Le choix des readymade est toujours basé sur l'indifférence visuelle en même temps que sur l'absence totale de bon ou de mauvais goût... en fait une anesthésie complète. »

^[7] Maurice Merleau-Ponty, Sens et non-sens, Paris, Nagel, 1966

^[8] Je ne parle pas des « sports d'hiver » et encore moins des «Jeux olympiques d'hiver», mais des jeux simples comme l'élaboration de bonshommes de neige, une carotte obscène en guise de nez, ou le lancer de boules de neige tel celui pratiqué par Bonaparte à Brienne, son premier fait d'armes dit-on. Car ces jeux ne sont pas, de même que tout ce qui touche à l'enfance, innocents. On se souvient que, dans Les Enfants terribles (1929) de Jean Cocteau, l'élève Dargelos blesse Paul avec une boule de neige dans laquelle est dissimulée une pierre. Cocteau indiquera que le geste de Dargelos est à comprendre comme le «premier symbole des forces sauvages qui nous habitent». On retrouvera cette image, telle une obsession, dans Le Sang d'un poète, qu'il tournera en 1930.

^[9] Roger Caillois, Le Mythe et l'Homme [1938], Paris, Gallimard, «Folio», 1987.

^[10] Terme dépréciatif, on s'en souvient, employé parYves Michaud pour qualifier un certain art contemporain jugé par lui sans consistance.

^[11] Après tout, Goethe ne proclamait-il pas : « La superstition appartient à l'essence même de l'homme et, lorsque nous cherchons à la chasser complètement, elle se cache dans les coins et dans les refuges les plus impensables; d'où elle sort précisément lorsque nous croyions y être le plus à l'abri ? Ce pourrait être signé André Breton !

^[12] Il faut faire évidemment la distinction entre «art de masse» et art populaire, comme le demandeTheodor Adorno, les sitcoms et la chansonnette «star- académisée» appartenant à la première catégorie (liée à la culture standardisée et à l'industrie des loisirs), les contes de fées à la seconde (un art qui émanerait véritablement du «peuple»), l'un et l'autre étant distincts de l'art «authentique», celui des artistes. C'est là qu'il faut introduire l'idée d'un «métalanguage», afin de ne pas confondre le socle de l'œuvre et l'œuvre même.

^[13] Nous pourrions rapprocher ce format de poche de l'épisode de sitcom, qui lui aussi est bref (vingt-cinq minutes).

with its perception: it pulls everything together into another reality, that of the work. And the reality of the work in turn invites us to enter—and there is nothing trivial about this, and nothing soppy, Santa and his frosty sledge and jin- gling bells notwithstanding—into the vertiginous world of myths, fables, legends, epics, stories and songs; into the vertiginous world of love.

Rosebund

It is the turn of the 1980s. Nathalie Talec is thus exploring that “state of cold” that she will work through in various forms (photos, videos, documents). This phase of her work, which she says she brought to a close in 1988 with her sejour in Greenland, then shifted into another exploration with para-scientific overtones: her subject was Météores (Meteors, 1989-96), which then led to experiences involving more demanding concepts, in what she described as her “domestic” experiments (observation and manipulation, 1996-2000). In reality, though, the cold was still there. And indeed, she herself continued to use the snowflake as a foundation alimage of cold. Foundation a land mysterious. It is, as Gilles Deleuze would have added, a “crystal image” that makes real and imaginary, present and past, real and virtual all inseparable. This snowflake does not talk. It does not reveal anything. It is a kind of primal scene that has remained unknown. To speak of the primal scene, obviously, is to speak of the unconscious. But we will scrupulously avoid a visit with Freud on this one: too dangerous! Too many snares! Nevertheless, to timidly lift the veil, we could, in the manner of Georges Didi-Huberman, invoke an “aesthetics of the symptom” and evoke, as he does in several of his books, the concept of the “reminiscent present” (Pierre Fédida), in other words, the past imprinting its mark on the present (that which is “at work” in it, as Freud would say). But in fact that is not my concern. And maybe it’s not Nathalie Talec’s either. “Where of one cannot speak, thereof one must be silent,” stated Wittgenstein, prudently (enough, I give in!). And that is no different from what she says, when talking about cold: “Cold is a theme whose origins I am still unable to explain.” Silence, then. Even if I can’t keep myself from seeing something there that resembles the imprint of what I call “love.” Must I justify? Let’s take the metaphor of snow, and make do with this explanation: snow- flakes are formed by water vapour condensing in the upper levels of the atmosphere and then fall to earth. Understand? Nevertheless, I find myself thinking of the first images of the film by Orson Welles, Citizen Kane, when the dying Charles Foster Kane loses his grip on the glass globe filled, precisely, with snow, with false snow, and murmurs “Rosebud.” And what bud would this be? The clitoris? (That, it is said, is the term used by Hearst, the press baron on whom Welles based Kane, for that private part of his mistress, actress Marion Davis.) Woman? The Origin of the World? Mummy? In the end we discover, via a magnificent camera movement, in the jumble of objects that belonged to the now deceased Kane,

the word “Rosebud” written on the side of a sledge that is being grabbed and then thrown on the fire by a servant. This is the sledge that the young boy Kane used to play with in the snow. Symbolising a paradise lost, it recalls his forced separation from his mother. But has this Wellesian excursus distanced me from Nathalie Talec? I don’t think so. For snow is nearly always a symbol of the unconscious. And of childhood. And not only because of tales. It is the wonder of its appearance, or of waiting for it in December, face pressed against the windowpane, the dreams that it inspires, the winter games,¹⁰ Christmas—all those things. Of course. But there is also the transience of the snowflake, its dissolution its disappearance, nothingness. A return to the void. And therefore an invitation to meditation. Life and death, again and forever. And love. I almost forgot love! Hence the natural displacement of Talec’s concerns towards “meteors,” to all those things that makes us marvel when we look up: clouds, rains, heavy fog, rainbows, etc. It is, certainly, a logical development, but not one that pointed to a rigorous, learned detour via Aristotle, Pliny or Kepler. You would have imagined a more cosmic set of authors. Wilder ones. Nature and inner life intertwined, as in the Romantics. That comes later. And unexpectedly in the recourse to the world of teen sitcoms with a fairy-tale background.

Snow Falling

Just as cold is real in snow, and can be represented by it, so love, jealousy, fear, suffering and power exist in those popular forms of expression that are today’s sitcoms and yesterday’s fairy tales (not all of which, note, were meant for children). The sitcom inspires fantasies, and so do fairy tales: love, happiness, wealth—those are the common motors. But they diverge on a host of other points. Thus, everything or almost everything in a sitcom takes place in spaces indoors: closed, with no sun or rain.

Thus, everything or almost everything in a sitcom takes place in spaces indoors: closed, with no sun or rain. No fresh air. But we are not, as with Des Esseintes, in a fin-de-siècle villa. Or in Xanadu. The interior is neither stifling nor overwrought. It does not smell musty. The decoration, which remains practically unchanged from one episode to the next, is even hygienic. It looks like the ones we see in interior decoration catalogues—pastel wallpaper in bonbon colours, light salmon pink or pistachio green carpet, Swedish furniture in varnished pine. There are fewer books on the shelves than there are soft drinks in the fridge. The tone is generally light- hearted, underscored, even, by recorded laughs, and while bad things may happen, there are hardly any negative characters. The girls wiggle and smile and the guys like sport. A recreation? No, an ersatz of the real world, rather than its idealisation. In fairy tales, too, everything seems ordinary, at least in the first lines of the stories, even if the story is set in an indefinite time, generally in the past (“once upon a time”) and in distant or imaginary countries.

Very soon, though, we find this world disturbing. That’s what the fairy tale is for: to disturb us. And it disturbs children, who, if they discover love there, also discover hatred, anguish, suffering, the fear of abandonment, and death. Nature is omnipres- ent, landscapes reassuring or doom-laden (forests, lakes, waterfalls), the elements (snow, wind, storms, thick fogs) essential, the presence of animals often central (wild, not necessarily ferocious animals such as wolves bears and deer, or scaly dragons bristling with prickles and spitting long flames). The “baddies” are very bad the “goodies” very good. Whatever is magical in fairy tales—spells, potions— is self-evident and, as Roger Caillois once noted (I am awful, I don’t know where I dug up this quota- tion!), “adds to the real world without impairing it or destroying its coherence.” Let us not forget that the world “fairy” originates in the goddess of destiny (Fatum), the Latin Parcae, the Fates in English. “Prophet” has the same origin: things are written. Fairy tales are fables (the root is the same!). But they also correspond to questions regarding what Caillois calls (and this time I know where: in *Le Mythe et l’Homme!*)¹¹ the “unquenchable curiosity” of man about “the mysteries at the limits of his clear consciousness.” Caillois goes on to add: “when the positivist spirit kept methodical inves- tigation outside these moving obstacles, these be- came the exclusive preserve of emotional and sen- timental forces that, incapable of controlling them, found it fruitful to divinise them.” No doubt. Which is very regrettable (divinising them, I mean). But that doesn’t apply to fairy tales, which are saved by childhood from religious speculation and abstruse spiritualism.

Nathalie Talec knows this, and by telescoping the anxiety-inducing world of fairy tales with the “gaseous”¹² world of teen sitcoms, reintroduces a form of enchantment that looks naïve but is less empty than it seems. Not so much because these TV sketches whose lightness she borrows express human worries (even when fed by supersti- tions that verge on the ridiculous)¹³, as because she in fact reintroduces what Caillois calls the “emotional and sentimental powers” that are so decried in art these days, doubly underscoring her point by using cheap love songs as a metalanguage:¹⁴ “Pop is a minor genre. Its melodies must be simple, the musical construction

not complex and the arrangements beguiling. The pop song defines a form of the real articulated elementary feelings or emotions. The everyday is always summed up in them. The relation to the other and the world is what grounds them: it needs to communicate around amorous metaphors. This connects with my work on experiences related to the body, to the everyday and to felt experience. Light music thus creates a zone of turbulence. For me it is a modern version of what rhymes for adults might be. It verges on the almost nothing and the elusive something, in a very short space of time, in which meaning is expected to be condensed. It has neither the complexity nor the duration nor the form of a symphony; it is a concen- tration of the relation to the other.” Nathalie Talec is right: sentimental ditties cannot be reduced to the apparent insignificance of their inspiration. They are, as she eloquently puts it, “concentrates of the relation to the other” (condensed in part because of their duration: a song lasts three to four minutes¹⁵), which speak, ultimately, to almost everyone (even to serious minds, who admit it only indirectly, by attributing the attraction to kitsch), through a representation reduced to a few concise formulae for happiness and for unhappiness (which can go all the way to dark pathos). Because they thus exceed judgementsoftaste, they produce a “state.” And it is in order to recapture that state that we hum the ones that have stuck in our memory.

*Let it snow / Tonight you won't be back /
Let it snow / And my heart be dressed in black / This
silky parade / Of all white tears /
The bird on the branch / Cry over the spell / Tonight
you won't be back / Cries out my despair / But let it
snow / Unmoving charade / Let it snow / Tonight you
won't be back /
Let it snow / All is white with despair /
Sad certitude / Cold and absence / This odious silence /
White solitude / Tonight you won't be back / Cries out
my despair / But let it snow / Unmoving charade
(Salvatore Adamo)
What is left of love?*

Notes :

1 It is a lock drawn / by the effects of modesty / that make the mind imagine / trembling and tears.”

2 The original French title was “Que reste-t-il de l’amour?”, and the Trenet song, “Que reste-t-il de nos amours?” (What remains of our love?)—Trans.

3 Collected under the title *Philosophie de l’amour* (Paris: Petite Bibliothèque Rivages, 1988). These studies span the years 1892 to about 1915.

4 In *Impressions fugitives*, *L’ombre, le reflet, l’écho*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2004.

5 Rosset uses this formula in *Le Philosophe et les Sortilèges* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1985) with regard to Mallarmé’s poetic enterprise which, according to him—and here of course I am simplifying his ideas—consists of “Making us feel as present that which is absent.”

6 We may recall in passing that there is something sacred about perfume, and even its name, which evokes ritual fumigations (perfumare). *Odor di femmina?* The odour of death, too.

7 Remember Stanley Kubrick’s *A Clockwork Orange* and the ambiguous role of the ubiquitous milky white.

8 J Duchamp, who might come to mind here because of the seeming expressive distance shown by Nathalie Talec, said: “One must achieve a kind of indifference so that you have aesthetic emotions. The choice of readymade is always based on visual indifference at the same time as on the total absence of good or bad taste... making for complete anaesthesia.”

9 Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Paris: Nagel, 1966.

10 I am not talking here of “winter sports,” let alone the “Winter Olympics,” but of simple games such as making snowmen with an obscene carrot for the nose, and throwing snowballs the way Bonaparte did in Brienne, which is said to be his first military exploit. Like everything connected with childhood, these games are not innocent. Readers may remember that in *Les Enfants-Terribles* (1929) by Jean Cocteau, the student Dargelos wounds Paul with a snowball wrapped around a stone. Cocteau argued that Dargelos’s action should be understood as the “first symbol of the wild forces at work within us.” This image will return as if it were an obsession in *The Blood of a Poet*, which he shot in 1930.

11 Roger Caillois, *Le Mythe et l’Homme*, Paris: Gallimard Folio, 1938.

12 This derogatory term was, as we may remember, used by Yves Michaud to describe a certain kind of contemporary art that he considered lacking in substance.

13 But then didn’t Goethe proclaim that “Superstition is part of man’s essence, and when you try to get rid of it completely, it hides in the most unlikely corners and refuges, and emerges from them just when we thought we were safe”? This could have been written by André Breton!

14 We must of course, distinguish, as Adorno insisted, between “mass art” and “popular art.” Sitcoms and pop songs à la “Star Academy” belong to the first category (linked to the standardised culture of the leisure industry), and fairy tales to the second (an art that arises genuinely from “the people”), both categories being different from “authentic” art, as made by artists. This is where we need to introduce the idea of a “metalanguage” so as not to confuse the base of the work with the actual work.

15 This pocket format could be likened to the brevity of the sitcom episode (25 minutes).

GIMME SHELTER COLLECTION

Esquisses 2019 - 2020

Les objets créés par Nathalie Talec sont à la des fois habits singuliers, des doudounes contre le froid, des sculptures praticables et même des lieux de performances. Ils reviennent à la fonction première de l'habit : celle de protéger. Ce sont des abris émotionnels, là où l'esprit peut se réfugier, survivre. Tout comme l'étaient, par exemple, les costumes rituels des indiens de la Terre de Feu.

Pratiques et praticables, ses sculptures-vêtements, aux formes variées et couleurs acidulées, sont destinées à tout le monde, sans distinction de taille, de couleur, de sexe : taille unique, « One size fits all », comme nous le rappelle l'album rock de 1975 de Frank Zappa. La morphologie du corps n'impose plus la forme du vêtement, c'est au vêtement-sculpture (pièce unique) de proposer une posture. La forme devient le refuge des sens. Ces doudounes géantes, du manteau-guête à la robe de mariée (« abri nuptial ») en passant par le monokini et le masque, sont avant tout des abris, ceux qui renferment nos émotions, permettent un repli stratégique sur soi avant d'entamer l'exploration du monde. Faisant le parallèle avec nos émotions, Nathalie Talec développe une série de vêtements « adaptables » : les fermetures-éclair rendent les manches et cuissardes détachables, on passe ainsi d'un habit d'hiver à un d'été, d'une émotion à une autre. Une jupe se transforme en sac de couchage, une robe de mariée en tente-igloo... Le vêtement devient une « scène » tout comme le proposaient le pilier du Bauhaus, Oscar Shlemmer, avec son *Ballet Triadique* ou Kasimir Malevich avec l'opéra futuriste *Victoire sur le Soleil*.

The objects created by Nathalie Talec are both singular clothes, down jackets against the cold, practicable sculptures and even places of performances. They return to the primary function of clothing: protecting. They are "emotional shelters", where the mind can seek refuge, survive. As were the ritualistic costumes of Tierra del Fuego insiders.

Practical and practicable, her clothing sculptures, with their varied shapes and tart colors, are intended for everyone, regardless of size, color or sex: «one size fits all», as Frank Zappa's 1975 rock album reminds us. The morphology of the body no longer imposes the shape of the garment. It is up to the clothing/sculpture (unique piece) to impose a posture. These giant down jackets, from the man-warmer to the wedding dress and the monokini, are above all "shelters", those that contain our emotions, allowing us to withdraw strategically into ourselves before beginning to explore the world. Drawing a parallel with our emotions, Nathalie Talec develops a series of «adaptable» clothes: zippers make the sleeves and waders detachable, so that we go from a winter to a summer dress, from one emotion to another. A skirt can be transformed into a sleeping bag, a wedding dress into an igloo... The garment becomes a «stage» just like with Bauhaus' founder, Oscar Shlemmer, and his Triadische Ballet or with Kasimir Malevich and his futuristic Opera Victory over the sun.



GIMME SHELTER Collection,
aquarelle et mine de plomb sur papier, 32 x 25 cm, 2020



GIMME SHELTER Collection, Basic 1
Photographie : Marc Damage ©, 2019





GIMME SHELTER Collection, Basic 2
Photographie : Marc Damage ©, 2019





GIMME SHELTER, Collection, Basic 5
Photographie : Marc Damage ©, 2019



Vue d'exposition *Coup de foudre*, HyberTalec, Fondation EDF, Paris 2019



Table à émotions, 2019
Vue d'exposition *Coup de foudre, HyberTalec, Fondation EDF, Paris 2019*



Le confident, 2019
Vue d'exposition *Coup de foudre, HyberTalec, Fondation EDF, Paris 2019*



Visite d'atelier, pour Connaissance des Arts,
Connaissance des Arts n°795, août 2020, dossier de 6 pages.



Vue d'exposition *Coup de foudre*, HyberTalec,
Fondation EDF, Paris 2019



GIMME SHELTER Collection, Basic 9, 2020



GIMME SHELTER Collection, Basic 7, Abri nuptial, 2020
Vue d'exposition *One size fits all*, Galerie maubert, 2020



ONE SIZE FITS ALL 080620,
aquarelle et mine de plomb sur papier, 42 x 30 cm, 2020



THE ONE WHO FEELS BREATHING 4,
aquarelle, mine de plomb sur papier, 42 x 30 cm, 2020



SHAMANIC APPARITION
dessin à la feuille d'or, 2019



SHAMANIC APPARITION
dessin à la feuille d'or, 2019

La stratégie de l’Araignée

Comment appréhender une carrière artistique, puisqu’il me faut bien utiliser ces deux mots pour parler d’une artiste, Nathalie Talec, que j’ai connue il y a plus de vingt ans et qui a sans relâche poursuivi cette activité, vaille que vaille ? Comment appréhen- der, donc, une carrière artistique qui n’a favorisé aucun médium et qui s’est développée de façon non linéaire, sous des formes hétérogènes ? Citons en quelques-unes. Le froid. La performance parlée. La citation de textes scientifiques. L’expédition. Le scénario de sitcom. Laquarelle. L’escalade. L’écriture de chansons. Le nez qui saigne. La performance. Le projet de mobilier urbain. La vidéo¹… Tous ces noms et d’autres, en effet, dénotent des registres différents d’activité et pourtant, ils sont tous sujets d’un travail que Nathalie Talec appréhende de façon non hiérarchisée. Ils sont d’égale importance. Le nom de Paul-Émile Victor tout autant que celui d’Éliane Victor résonnent ainsi dans le travail de Nathalie Talec. Paul-Émile, ethnologue, fut à l’origine des explorations polaires françaises, auquel- les Nathalie Talec a emprunté nombre de ses objets et dont elle a reconstitué le camp de base. Éliane Victor fut aussi une ethnologue, celle-là d’un genre plus audiovisuel sans doute, puisque, entre 1965 et 1974, sur la première chaîne de l’ORTE, elle produisit l’émission Les femmes aussi : pour la première fois, un programme télévisuel s’adressant aux femmes, à tout genre de femmes, sans hiérarchie entre riches et pauvres, belles et moches, autonomes ou dépendantes, en les observant et en leur proposant la parole, sans leur donner de leçons.Cette stratégie artistique, déployée en sortes de mandibules, je l’appelle, depuis que Louise Bourgeois l’a fait, la stratégie de l’Araignée. Façon, également, de revendiquer pour le travail de Nathalie Talec non seulement les influences de Johannes Kepler (pour la physique et l’astronomie), de Lawrence Weiner (pour la sculpture de langage) ou de Pier Paolo Calzolari (pour l’utilisation du froid), mais aussi la tutelle de fem- mes artistes, en l’occurrence d’abord celle de Louise Bourgeois et celle de théoriciennes; je pense à l’an- thropologue et historienne Donna Haraway², qui affec- tionne «le hall d’un musée d’histoire naturelle, l’ani- malerie d’un laboratoire, l’espace sidéral d’un roman de science-fiction, les entreprises high- tech du génie génétique³ » et en produit une œuvre protéiforme fai- sant voler en éclats les distinctions, supposément irré- ductibles, entre primate et cyberculture.

Le Roi Cerf

En 1918, pour Der König Hirsch [Le Roi cerf], adapté d’un ouvrage de Carlo Gozzi et commandité par le directeur de l’École d’arts appliqués de Zurich, Sophie Taeuber-Arp conçoit les premières marion- nettes abstraites, bientôt présentes dans toutes les expositions et les théâtres de marionnettes modernes. La pièce, dont l’unité de lieu et de temps est Zurich 1918, juxtapose l’ironie dada et la parodie des conflits psychanalytiques entre Freud et Jung, avec les per- sonnages du « Dr Œdipus complex », du « Freud analy- tikus » et de la « fée Uribido ». Il s’agit de « psychana- lyser la femme » et de « transmuter l’âme humaine⁴ » —toutes choses que ne peuvent représenter un théâtre d’acteurs, mais des corps suffisamment abstraits pour être manipulés par une main venue d’ailleurs. Dans la figure du cerf, que revêt parfois Nathalie Talec, munie d’un ciré noir, certes il y a le « modèle Courbet » et la référence, qui semble explicite, à L’Hallali du cerf, tableau

manifeste du deuil et de la mélancolie pour le peintre d’Ornans. Emprunter à Courbet, c’est, pour l’artiste, d’abord une « relation à la peinture, aux mythologies et à un être qui vient symboliser les questions de croyance et de pein- ture, cette figure du cerf, autant une victime qu’un héros⁵ ». L’une des performances de Nathalie Talec — qu’elle qualifie elle-même de «scène primitive» — s’est ainsi intitulée Solo intégral, la la li, transformation littérale de la curée de la chasse en ritournelle. J’aimerais penser que se tapit ici l’ombre plus discrète de Sophie Taeuber, dans ce dédoublement délégué et distancié. Le masque, en effet, dans les premières performances dada de cette artiste, ser- vait de cache afin qu’elle ne perde pas son poste de professeur à l’École d’arts appliqués de Zurich. Lorsqu’elle a pris le masque, Nathalie Talec n’a sans doute pas eu cette nécessité de « placardisation », même si se fourrer un bas sur la tête rappelle d’autres enlèvements, d’autres soustractions.

Haleine polaire

Il y eut d’abord le masque du froid. On a, très vite, vu l’artiste, à ses débuts, revêtue de son habit de coureuse de froid (Cinq minutes sur la route du pôle, 1983) ou munie de ses lunettes essuie-glace (dans son film Frigo Europa, 1984), ou encore présentant son autoportrait altéré par une double peau protectrice de gel antibrûlures. Le froid, sujet qui l’a d’abord happée comme motif à histoires et à récits scientifiques, est aussi une catégorie particulière dans l’ordre commun des sensations puisqu’il pro- pose un état de souffrance et d’anesthésie, qui va jusqu’à l’anesthésie de la souffrance. De sorte que le froid, comme objet du travail artistique, est tout de suite devenu un masque, une mise à l’écart et à l’épreuve. Le masque du froid a d’emblée été, pour Nathalie Talec, une façon d’entrer en performance et d’y inscrire un double artistique, d’autant que, comme elle l’expliquait à Pierre Wat : « Le froid reste une thématique dont je ne suis pas en mesure d’expliciter les origines, sinon qu’à la fois il exprime ce qui serait de l’ordre de la sensation et qu’il produit, comme l’exprime Kepler, l’état nécessaire à l’ap- parition d’un motif fugace: le flocon de neige, qui reste dans l’ordre de la nature le seul motif proche du rien. Il est donc bien question d’un moi qui s’efface et tenterait de se confronter au rien⁶ . » Ce moi littéralement anesthésié sous le masque de l’art, on le retrouvera bien plus tard, non plus confronté au « rien » du flocon, mais les mains dans la purée : Nathalie Talec tente, en 1996, d’appréhender la physique d’une goutte d’eau, par l’emprunt à l’évidence artistique de la goutte de lait, dont l’écrasement, en forme de corolle, donna lieu à une série de photographies célèbres d’Harold Edgerton, en 1931. J’ai envie d’insérer ici une autre femme, Laure Albin- Guillot, l’une de ces photographes pluridisciplinaires de l’entre-deux-guerres, qui publia, également en 1931, Micrographie décorative, livre d’images reproductibles des visions au microscope : un réservoir de formes visuelles invisibles à l’œil nu et cependant enregistrées par la photographie. C’est un peu le même genre de concrétion utile que formule Nathalie Talec en tentant de produire un moule pour une goutte d’eau. Elle adopte alors un autre masque, une autre tenue, d’autres codes de référence pour ses actions : ceux d’une laborantine et de sa cuisine empirique, passant ainsi du récit scientifique à l’es- pace domestique, des ouvrages de Johannes Kepler à La Science amusante d’Arthur Good (1853-1928), dit TomTit, lequel imaginait pour la presse écrite des expériences exécutées à l’aide d’objets usuels, des démonstrations de théorèmes géométriques à l’aide d’objets divers et tours de ficelle… Autant de

façons de réenchanter la vie quotidienne.

Le Petit Théâtre

L’équivalent de Tom Tit dans le monde de l’art pour- rait bien être Stuart Sherman (1945-2001); cet écrivain, artiste, cinéaste… fut l’un des plus intéressants, quoique parmi les plus discrets, diffuseurs de performances dans le champ artistique. Dans les années 1970, il se mit à élaborer des séries de très brefs «spectacles» issus d’une valise vite ouverte au coin d’une rue. C’étaient d’ultrarapides manipulations d’objets quotidiens et d’effets sonores « utilisés de façons inhabituelles », en « changeant le contexte et en les manipulant d’une manière qui altère leur iden- tité ordinaire », comme Stuart Sherman l’expliquait au journal du Massachusetts Institute of Technology, The Tech, en 1985. «Ce genre de performance était très ordinaire, poursuivait-il, comme passer l’aspirateur. Je ne devenais pas un personnage, je ne mettais l’emphase sur rien. C’était plutôt dans le style de la performance des tâches ménagères. » Retour à l’espace domestique et à son imaginaire. Jean Renoir, dans son PetitThéâtre (1970), mettait en scène une femme tombant amoureuse de sa cireuse électrique. Pendant ce temps, Martha Rosler répertoriait et démontrait l’usage des ustensiles de cuisine, faisant surgir tout ce qu’ils représentaient de rage, de violence et d’oppression pour les femmes, sujets «harnachés» par ces objets. Les performances, explique Nathalie Talec, tirent un trait d’union entre ses travaux gelés des années 1985-1986 et ceux, plus iconiques, des années 2000. Invitée pour une « Revue parlée » au Centre Pompidou sur le thème de «la grâce», Nathalie Talec s’intéresse à l’état d’apesanteur, organise sa mise en lévitation et fait disparaître son visage, par peur que l’expression de la peur, justement, s’y affiche: d’où l’utilisation d’un masque. Ces collants passés sur la figure avec un trou pour la bouche, ces per- ruques en silicone, ces blouses blanches ont réapparu de façon récurrente. La blouse de laboratoire et le masque altérant le visage constituent autant une neutralisation des émotions qu’un indice d’ac- tion à perpétrer, un travail à faire. Au cœur de la performance, il y a la citation, l’obligation que l’artiste s’intime de s’inscrire dans l’his- toire contemporaine en y incrustant les « noms » propres du temps. C’est un usage dont Nathalie Talec est coutumière, dans ses productions où elle nomme des lieux culturels communs aux artistes, comme à l’égard de ceux ou celles auxquels elle destine ses productions. Pour Sophie Taeuber, dans les années du Roi cerf, cela signifiait travailler avec l’actualité phi- losophique et clinique, avec les signifiants de Freud, de Jung, du complexe d’Œdipe, de la psychanalyse. Nathalie Talec fait un clin d’œil au monde de l’art contemporain, cite l’ampoule jaune de Joseph Beuys (dans Living together), revisite Paul McCarthy, Chris Burden et Stuart Sherman, mais, comme elle dit, « en version fille, en jus de fille, de façon à rejouer les postures masculines en les allégeant⁷ ». Cela signifie travailler avec le play-back, le doublage, le remake, la chanson, la télévision, la science- fiction. Cela signifie associer ses textes de chansons à la citation d’artistes ou de titres d’œuvres: «Avec Andy, c’est très celebrity; avec Marcel, le musée a des ailes ; avec Robert, mal, vite mais faire ; avec Vincent, ça remue dans les champs; avec Peter, le monde n’est qu’un leurre ; avec Janis, tous les chevaux hennissent ; […] avec Nancy, les chameaux sont soumis; […] avec Sylvie, c’est cosmétique comédie ; […] avec Gina, les plaies sont là; […] avec Jenny tout est là, déjà dit […]». Dans La Pensée est un muscle, citation d’un intitulé de la chorégraphe et cinéasteYvonne Rainer, Nathalie Talec effeuille à deux, avec une jeune actrice de sitcom, le livre constitué de ces titres et de ces phrases d’artistes. C’est un livre, parce que telle est l’écriture qu’elle

s’est forgée, qui «magnifie autant qu’elle appauvrit le travail des autres: il s’agit, dit-elle, de travailler la citation d’une manière active, de produire un désordre d’œuvres qui soit, en même temps, un texte parfaitement lisible ». Les intitulés d’œuvres devenus des paroles de chansons (Spirale Jetty, par exemple) disent à quel point d’autres ingrédients que les formes (dé)tiennent aujourd’hui l’espace et le temps de l’art.

La la lit dit la dada

Chez Nathalie Talec, on trouve cependant la volonté plastique de contrôler l’émotion et de problématiser le statut de l’humain en fabriquant des machines ou des masques. Il s’agit de déplacer les affects sur d’autres organismes, lesquels, en retour, cristallisent comme le flocon de neige toute intériorité, toute « naturalisation » des humeurs versatiles ou des valeurs généralement rattachées au «sexe faible »: celles de la sentimentalité par exemple, tradi- tionnellement liée au féminin. Le travail de Nathalie Talec peut alors se lire sous cette polarité d’une déshumanisation des affects et de leur réaffectation à des surfaces, des objets, des scénarios, des paroles ou des personnages, comme autant de doublures qui peuvent se manifester en brouillant les frontiè- res entre l’humain et l’animal, entre l’animal et la machine, entre la « science » et la « fiction ». N’est-ce pas le propre des expérimentations scientifiques que de manifester la vie sans prendre vie ? Il me semble que s’il existe un fil commun aux travaux de Nathalie Talec, ce serait celui-là, et ce, depuis le début, depuis Paroles gelées, 1986. Le réfrigérateur, objet lui-même atteint des effets qu’il produit (le froid), servait d’en- châssement à une vidéo où l’artiste chantait Cry Me a River, le «tube» torride de Julie London, renvoyant à une dilatation verbale ironique le débordement du chagrin amoureux. Si les tableaux s’humectent, si les aquarelles saignent du nez, si les dessins se vident, si ça mouille, ça coule, ça pleure dans les chansons et si le masque, à la fin, se jette pour que le visage se teigne à son tour d’une (mous)tache nasale, ce n’est point que les œuvres possèdent une âme, bien au contraire, sans doute. Mais ce qu’elles mettent en jeu, ce sont autant de débordements, autant de devenirs ou de programmes suscités par la machine de l’art, c’est-à-dire par l’amour de l’art.

Notes :

^[1] L’inventaire en a été fait par NathalieTalec en compagnie de Sylvie Zavatta, «Labécédaire de Nathalie Talec», dans Nathalie Talec « Solo intégral, My Way », Le Granit, Frac Franche-Comté, Belfort, 2006.

^[2] Donna Haraway, dont le Manifeste cyborg de 1985 a été republiéen français. Voir Donna Haraway Manifeste cyborg et autres essais. Sciences Fictions—Féminismes, éd. Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan, Paris, Exils, 2007.

^[3] Delphine Gardey, «Avant-propos», dans Donna Haraway, op. cit., pp.10-11.

^[4] Bruno Mikol, «Les marionnettes de Sophie Taeuber et Otto Morach», dans Puck, no1, «L’Avant-garde et la marionnette », L’Âge d’Homme, Lausanne, s.d. [1998].

^[5] Entretien avec l’artiste.

^[6] In Mouvement, no16, avril-juin 2002.

^[7] Cette citation et la suivante sont extraites d’entretiens avec l’artiste.

Spider's Stratagem

How does one go about grasping an “artistic career”, since ultimately those are the two words I have to use to talk about an artist, Nathalie Talec, whom I met over twenty years ago and who has tirelessly pursued this activity, come what may? So, how does one apprehend an artistic career that has privileged no particular medium and has developed in a non-linear way, through heterogeneous forms? Let me mention a few of these: cold, spoken performance, the quotation of scientific texts, expeditions, sitcom scenarios, watercolours; climbing, songwriting, a bleeding nose, performance, street furniture designs, video, etc.¹ For all these names and others denote different registers of activity, and yet they are all subjects of work that Nathalie Talec apprehends in a non-hierarchical way. All are equally important. The names of Paul-Émile Victor and Éliane Victor both have equal resonance in what she does. The ethnologist Paul-Émile initiated the French polar exhibitions, from which Talec has taken many of her objects, including the base camp, which she has recreated. Éliane Victor was also an ethnologist, of a more televisual kind, no doubt, for between 1965 and 1974 she produced the programme *Les femmes aussi* on France's first channel, the ORTF. This programme was made for all kinds of women, with no hierarchies between rich and poor, beautiful and ugly, independent and dependent. It observed them, let them express themselves, and never preached.

This artistic strategy, which is deployed by a kind of mandible, I call the spider's stratagem. Or at least I have done since Louise Bourgeois started doing it. It's also a way of asserting not only the influence on Talec of Johannes Kepler (for the physics and astronomy), Lawrence Weiner (for the language of sculpture) or Pier Paolo Calzolari (for the use of cold), but also the tutelage of women artists, beginning with Louise Bourgeois and the theoreticians: I am thinking here of the anthropologist and historian Donna Haraway,² whose interest in “the hall of the natural history museum, laboratory animals, the stellar space of a science fiction novel, [and] hi-tech genetic engineering businesses”³ is at the root of a protean body of work that shatters the supposedly irreducible distinctions between primate and cyberculture.

The Stag King

In 1918, for *Der König Hirsch* [The Stag King], adapted from a book by Carlo Gozzi and commissioned by the director at the School of Applied Arts in Zurich, Sophie Taeuber-Arp designed the first abstract puppets; soon they would be presented in all the modern puppet theatres and exhibitions. This piece, in which the unity of time and place are supplied by Zurich 1918, juxtaposes Dada irony and a parody of the psychoanalytical conflicts between Freud and Jung with the characters “Dr Oedipus complex,” “Freud analytiker” and the “Fairy Urlibido.” The aim is to “psychoanalyse woman” and to “transmute the human soul.”⁴ While neither of these can be represented by actors in a theatre, as bodies they are sufficiently abstract to be manipulated by an alien hand. The figure of the stag, sometimes embodied by Talec, as when she wears a black waterproof coat, certainly references “the Courbet model” and, it would seem, explicitly, *L'Hallali du cerf* (The Death of the Hunted Stag), a painting in which the painter from Ornans manifested his grieving and

melancholy. For this artist, borrowing from Courbet is primarily a matter of her “relation to painting, to mythologies and to a creature that symbolises questions of belief and painting—the figure of the stag, as much hero as victim.”⁵ One of Talec's performances—which she herself describes as a “primal scene”—is thus titled *Solo intégral*, *la la li*, literally transforming the hunter's tallyho into a ritornello. I would like to think that the shadow of Sophie Taeuber falls discreetly here in this delegated and distanced doubling. For in her Dada performances, she used the mask to literally hide her face so that she would not lose her position as a teacher at the School of Applied Arts in Zurich. When she began working with masks, Talec surely felt no such need to hide, although covering her head with a stocking did evoke other forms of abduction and subtraction.

Polar Breath

First there was the mask of cold. Soon, in mid-July the young artist dressed in her outfit as a trekker in cold climes (*Cinq minutes sur la route du pôle*, 1983) or outfitted with windscreen-wiper glasses (in her film *Frigo Europa*, 1984), or again, presenting her self-portrait altered by a protective double skin of anti-burn gel. Cold, a subject which initially attracted her as a source of scientific lore and narratives, is also a particular category in the common order of sensations, since it proposes a state of suffering and anaesthesia that goes all the way to the anaesthesia of suffering. And so cold, as an object of artistic work, immediately became a mask, a putting-aside and putting-to-the-test. For Talec, the mask of cold was at once a way of entering into a performance and inscribing there her own artistic double since, as she told Pierre Wat: “Cold is a theme whose origins I still cannot explain, except to say that it expresses something in the order of sensation and at the same time produces, as Kepler puts it, the state required for the appearance of a fleeting motif, the snowflake, which is the only motif in the natural order that is close to nothingness.

So it is indeed a question of a self that is self-effacing and attempts to confront nothingness.”⁶ This self which is literally anaesthetised under the mask of art recurs later, not confronted with the “nothing” of the snowflake, but with its hands in purée: in 1996 Talec attempted to apprehend the physics of a drop of water, clearly referring to the artistic qualities of the drop of milk, as captured in the famous photographs by Harold Edgerton from 1931 showing the coronet formed when it impacted with a surface. Here I would like to insert another woman, Laure Albin-Guillot, one of those multidisciplinary photographers of the interwar years who, also in 1931, published *Micrographie décorative*, a book of reproducible images of visions through a microscope, revealing a reservoir of visual forms invisible to the naked eye and yet recorded by photography. This was the kind of useful concretion that Nathalie Talec formulated by trying to produce a mould for a drop of water. Here she wore another mask, another outfit, based her action on other codes, those of a laboratory assistant and her empirical cuisine, thus going from the scientific narrative to domestic space, from the books of Johannes Kepler to *La Science amusante* (Magical Experiments or Science in Play) by Arthur Good (1853-1928), a.k.a. “TomTit,” who devised experiments for the French press that could be carried out at home using everyday objects, including demonstrating geometrical theorems using various objects and tricks with string. Ways of reenchanting everyday life.

The Little Theatre

The art-world equivalent of Tom Tit could well be Stuart Sherman (1945-2001). Writer, artist and filmmaker, Sherman was one of the most interesting but also discreet exponents of performance in the artistic field. In the 1970s he started developing series of very brief “spectacles” that he summoned from a suitcase hastily opened on a street corner. These, as he explained to the journal of the Massachusetts Institute of Technology, *The Tech*, in 1985, involved the ultra-fast “manipulation of everyday objects in unusual ways. I would change the context and manipulate them in a way that altered their ordinary identity.” As he pointed out: “That kind of performance was very casual: it was just like sweeping my apartment. I didn't become a character, I didn't emphasize anything. It was more in the style of the performance of household chores.” Back to domestic space and its imaginary. In his film *Le Petit Théâtre* (1970), Jean Renoir showed a woman falling in love with her electric polisher. At around the same time, Martha Rosler was listing and demonstrating the uses of kitchen appliances, bringing out all the rage, violence and oppression associated with these objects for the women who were “chained” to them. Talec explains that her performances forge a link between the frozen works of 1985-1986 and the more iconic ones since 2000. Invited to take part in the Pompidou Centre's *Revue parlée* on the theme of “grace,” Talec chose to consider the state of weightlessness; she organised her own levitation and made her face invisible, for fear that it would manifest—yes—fear. Hence the use of a mask. The stockings placed over her face with a hole for the mouth, the silicone wigs and the white lab coats all became recurring features once again. The lab coat and the face-changing mask served both to neutralise emotions and suggest an action to be carried out, work to be done. At the heart of the performances is quotation, the artist's self-given obligation to inscribe herself in contemporary history by incrusting the proper “names” of time. This is customary practice for Talec, who in her productions names cultural tropes shared by other artists, or by those for whom the productions are intended. For Sophie Taeuber, in the years when she made the *Stag King*, that meant working with philosophical and clinical realities, with signifiers from Freud, Jung, the Oedipus complex and other aspects of psychoanalysis. Talec gives a nod to the world of contemporary art, quotes the yellow light bulb from Joseph Beuys (in *Living together*), and revisits Paul McCarthy, Chris Burden and Stuart Sherman, but does so, as she says, “in a girl's version, with a girl's sauce, so as to lighten masculine postures when replaying them.”⁷ That means working with lip-synching, dubbing, remakes, pop songs, television and science fiction. That means combining her song lyrics with quotations from artists or the titles of artworks: “Avec Andy, c'est très celebrity; avec Marcel, le musée a des ailes; avec Robert, mal, vite mais faire; avec Vincent, ça remue dans les champs; avec Peter, le monde n'est qu'un leurre; avec Janis, tous les chevaux hennissent; [...] avec Nancy, les chameaux sont soumis; [...] avec Sylvie, c'est cosmétique comédie; [...] avec Gina, les plaies sont là; [...] avec Jenny tout est là, déjà dit [...]”⁸ In *La Pensée est un muscle*, whose titles quotes choreographer and filmmaker Yvonne Rainier's “Themindisamuscle,” Talec and a young sitcom actress together tear out the pages of the book constituted by these titles and artists' phrases. It is a book because such is the writing she has fashioned, one that “magnifies as much as it impoverishes the work of others. The point,” she says, “is to make active use of

quotations, to produce a disorder of works that is, at the same time, a perfectly legible text.” The titles of artworks converted into the titles of songs (*Spirale Jetty*, for example) show the degree to which ingredients other than forms now define the space of time and art.

La la lit dit la dada

However, in Talec's work we can observe the desire to visually and sculpturally control the emotion and problematise the status of the human by making machines or masks. The aim is to displace affect on to other organisms which, in return, crystallise, like the snowflake, all interiority, all “naturalisation” of the changeable humours or values generally associated with the “weaker sex”—such as sentimentality, for example, which is traditionally linked to the female gender. Talec's work can then be read in terms of a dehumanisation of affects and their reattribution to surfaces, objects, scenarios, words or figures, all of which are doubles that can manifest themselves by blurring the frontiers between the human and the animal, between the animal and the machine, between “science” and “fiction.” Are not scientific experiments characterised by the fact that they manifest life without coming to life? If there is a common denominator in Talec's works, then I think it is that, and that it has been since the beginning, since *Paroles gelées* in 1986. In that piece a refrigerator, an object that is itself affected by the effects it produces (cold) served as a frame for a video in which the artist sang *Cry Me a River*, Julie London's torrid hit whose title signifies the overflowing of amorous grief by an ironic verbal inflation. If the paintings grow damp, if the watercolours have nosebleed, if the drawings empty out, if things get wet, go runny and weep in the songs, and if, at the end, the mask is thrown off and the face in turn acquires a nasal stain (moustache), it is not because the works have a soul—on the contrary, no doubt. But what they bring into play are overflowings, becomings or programmes elicited by the machine of art, that is to say, by the love of art.

Notes :

1 *Nathalie Talec herself drew up this inventory with Sylvie Zavatta in “Labécédair de Nathalie Talec,” in Nathalie Talec “Solo intégral, My Way,” Le Granit, FRAC Franche-Comté, Belfort, 2006.*
2 See Donna Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, London: Routledge, 1991.

3 Delphine Gardey, “Avant-propos” in Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences — Fictions — Féminisme*, edited by Laurence Allard, Delphine Gardey and Nathalie Magnan, Paris: Exiles, 2007, 10-11.

4 Bruno Mikol, “Les marionnettes de Sophie Taeuber et Otto Morach,” in Puck 1, “L'Avant-garde et la marionnette,” Lausanne: L'Âge d'Homme, n.d. [1998].

5 Interview with the artist.

6 *In Mouvement*, no 16, avril-juin 2002.

7 *This and the quotation*

that follow are taken from conversations with the artist.

8 *With Andy, it's so celebrity; with Marcel, the museum has wings; with Robert, badly, quickly, but do it; with Vincent, the fields are alive; with Peter, the world is illusion; with Janis, all the horses whinny; [...] with Nancy, the camels are submissive; [...] with Sylvie, it's cosmetic comedy; [...] with Gina, feel the wounds; [...] with Jenny it's all there, already said [...].*





Heaven's Door 7, 2016
Acrylique sur toile, 200 x 300 cm



Heaven's Door 6, 2016
Acrylique sur toile — 210 x 230 cm
Collection particulière

Qilaq. Sky. Ciel. Himmel. Neriussaq. Rainbow. Arc-en-ciel. Regenbogen. Qaammarpoq. There is light. Il fait clair. Est is hell. Uttunngorpoq. There is daylight. Il fait jour. Es ist Tag. Uttuernitsaq. Daylight. Clarté. Helligkeit. Taarpoq. It is dark. Il fait sombre. Es ist Nacht. Taqqaq. Shadow. Ombre. Schatten. Silangik. Fine weather. Beau temps. Es ist schönes Wetter. Seriingippoq. The sun shines. Le soleil brille. Die Sonne scheint. Seriingikkaajuppoq. There is sunny weather. Il fait un beau soleil. Die Sonne scheint gut. Seriigitsimugarpoq. Goes out to see the comeback of the sun. Sort pour voir le retour du soleil. Geht hinaus um die Sonne zurückkommen sehen. Peqqitsivoq. It does not rain any longer. Il y a une éclaircie. Der Himmel wird heller Silartuk. Bad weather. Le mauvais temps. Diesiges Wetter. Silartulerpoq. Bad weather is coming. Le mauvais temps arrive. Das schlechte Wetter zieht auf. Aartiivoq. Is afraid of bad weather. Craint que le mauvais temps arrive. Fürchtet dass schlechtes Wetter kommt. Taarpoq. Sky is dark. Le temps est sombre. Das Wetter ist trübe. Taarsivoq. It is getting dark. Ça devient sombre. Es wird düster. Ittileq. The cold. Le froid. Die Kälte. Ittilerpoq. It is cold. Il fait froid. Es ist kalt. Kiak. Warmth. Chaleur. Wärme. Kiatsiattappoq. It is becoming warmer. Il fait un peu plus chaud. Es ist etwas wärmer. Qatserpoq. Weather is calm. Le temps est calme. Es ist windstille Wetter. Anerseq. Wind. Vent. Wind. Anerserpoq. It blows. Il y a du vent. Es ist windig. Anerserpiannigilaq. There is not so much wind. Il n'y a pas trop de vent. Es ist wenig Wind. Anersiarpoq. It is blown up. Le vent s'est levé. Es wird windig. Arsalaaq. Draught. Courant d'air. Zugluft. Arsalaaq. There is a draught. De l'air passe. Es ist zugluft. Kalanneq. Wind up the fjord. Brise du large. Seewind. Tingippaa. Wind carries it away. Le vent l'emporte. Der Wind nimmt es mit. Kalannerpoq. The wind blows from the South. Le vent du sud souffle. Der Südwind bläst. Ulutsaaq. Whirlwind. Tourbillon. Wirbelwind. Aningaasuarpoq. Whirlwind. Bourrasque. Windstoss. Aqqinaq. Storm. Tempête. Windsturm. Pilarnqarpoq. Begins to blow. Le vent souffle en tempête. Der Wind bläst stürmig. Nuviaq. Cloud. Nuage. Wolke. Nuialerpoq. Becomes cloudy. Le ciel se couvre. Der Himmel bedeckt sich. Nuiavoq. Is cloudy. Le ciel est couvert. Der Himmel ist bedeckt. Isijak. Haze. Brume. Nebel. Isersivoq. Becomes hazy. Cela devient brumeux. Es wird neblig. Isiiappoq. Is misty. Il y a du brouillard. Es ist Nebel. Sialik. Rain. Pluie. Regen. Siattepoq. It rains. Il pleut. Es regnet. Qannerpoq. It snows. Il neige. Es schneit. Nittaalavoq. Snow is falling. La neige tombe. Der Schnee fällt. Makkartarneq. Hail. Grêle. Hagel. Makkartarneq. It hails. Il grêle. Es hagelt. Katterpoq. There is thunder. Il tonne. Es tonne. Katterseq. Thunder. Tonnerre. Donner. Isigulak. Moisture. Buée. Dunst. Qortorneq. Drop. Goutte. Wassertropf. Qittaalluttoq. Reflected light on water. Reflet de lumière sur l'eau. Licht spiegelt sich auf dem Wasser. Masappoq. Is wet. Est mouillé. Ist nass. Masalaarpoq. Becomes damp. Devenit humide. Wird feucht. Ilaarnaq. Rime. Givre. Rauhreif. Qeersimaarpoq. Which becomes stiff because of the frost. Qui commence à être raidi par le gel. Wird im Frost erstarrt. Qiililat. Deepfrozen. Gelé. Gefroren. Qiitsiaq. Something frozen. Quelque chose de gelé dur. Etwas hartgefroren. Nilak. Freshwater ice. Glace d'eau douce. Glatteis. Sigeq. Ice. Glace. Eis. Sigiiilaq. Thin ice. Glace mince. Dünnes Eis. Sigiiilarpoq. Is covered with thin ice. Est couvert de glace mince. Ist von dünnem Eis bedeckt. Sigiverpoq. There is no ice. La glace a disparu. Das Eis ist geschmolzen. Sigiviiit. Pack ice. Glace du pack. Packeis. Sigivoq. Is frozen. Est gelé. Ist zugefroren. Maneragaq. Even stretch. Étendue uniforme de glace. Uniforme weite Eisfläche. Kinneq. Edge of the ice. Le bord de la glace. Eisgrenze. Itsineq. Ice on the shore. Glace sur le rivage. Eis auf dem Ufer. Qaanngoq. Solid ice attached to the shore. Glace solide soudée au rivage. Am Ufer angefrorenes Eis. Tuvaq. Lanfast ice. Banquise. Eisbank. Maniittat. Broken ice. Glaces brisées. Gebrochenes Eis. Katteq. Floating pan of ice. Glace flottante. Schwimmendes Eis. Ililaaq. Iceberg. Eisberg. Ililiaralpoq. Icebergs are in view. Des icebergs apparaissent. Einige Eisberge erscheinen. Aappoq. It melts. Ça fond. Das schmelzt. Quasarpoq. Is slippery. Est glissant. Ist glatt. Nilatsarpoq. Fetches fresh water ice. Cherche de la glace pour avoir de l'eau douce. Eis sucht um Süßwasser zu haben. Aput. Snow on the ground. Neige sur le sol. Schnee auf der Erde. Masak. Wet snow. Neige humide. Nasserschnee. Perserpoq. There is a blizzard. Il y a une tempête de neige. Es ist ein Schneesturm. Pugak. Snow crust. Neige croûteuse. Harschnee. Qineq. Slush snow. Neige fondue. Geschmolzener Schnee. Alittinneq. The steep side of the snow drift. Versant abrupt des congères. Schneeverwehungen am steiler Berghang. Ittippoq. Is snow-blind. Est aveuglé par le soleil sur la neige. Ist schneeblind. Qernertoq. Black. Noir. Schwarz. Agisittoq. White. Blanc. Weiss. Agisippoq. Is white. Est blanc. Ist weiss. Qilaq. Sky. Ciel. Himmel. Neriussaq. Rainbow. Arc-en-ciel. Regenbogen. Qaammarpoq. There is light. Il fait clair. Est is hell. Uttunngorpoq. There is daylight. Il fait jour. Es ist Tag. Uttuernitsaq. Daylight. Clarté. Helligkeit. Taarpoq. It is dark. Il fait sombre. Es ist Nacht. Taqqaq. Shadow. Ombre. Schatten. Silangik. Fine weather. Beau temps. Es ist schönes Wetter. Seriingippoq. The sun shines. Le soleil brille. Die Sonne scheint. Seriingikkaajuppoq. There is sunny weather. Il fait un beau soleil. Die Sonne scheint gut. Seriigitsimugarpoq. Goes out to see the comeback of the sun. Sort pour voir le retour du soleil. Geht hinaus um die Sonne zurückkommen sehen. Peqqitsivoq. It does not rain any longer. Il y a une éclaircie. Der Himmel wird heller Silartuk. Bad weather. Le mauvais temps. Diesiges Wetter. Silartulerpoq. Bad weather is coming. Le mauvais temps arrive. Das schlechte Wetter zieht auf. Aartiivoq. Is afraid of bad weather. Craint que le mauvais temps arrive. Fürchtet dass schlechtes Wetter kommt. Taarpoq. Sky is dark. Le temps est sombre. Das Wetter ist trübe. Taarsivoq. It is getting dark. Ça devient sombre. Es wird düster. Ittileq. The cold. Le froid. Die Kälte. Ittilerpoq. It is cold. Il fait froid. Es ist kalt. Kiak. Warmth. Chaleur. Wärme. Kiatsiattappoq. It is becoming warmer. Il fait un peu plus chaud. Es ist etwas wärmer. Qatserpoq. Weather is calm. Le temps est calme. Es ist windstille Wetter. Anerseq. Wind. Vent. Wind. Anerserpoq. It blows. Il y a du vent. Es ist windig. Anerserpiannigilaq. There is not so much wind. Il n'y a pas trop de vent. Es ist wenig Wind. Anersiarpoq. It is blown up. Le vent s'est levé. Es wird windig. Arsalaaq. Draught. Courant d'air. Zugluft. Arsalaaq. There is a draught. De l'air passe. Es ist zugluft. Kalanneq. Wind up the fjord. Brise du large. Seewind. Tingippaa. Wind carries it away. Le vent l'emporte. Der Wind nimmt es mit. Kalannerpoq. The wind blows from the South. Le vent du sud souffle. Der Südwind bläst. Ulutsaaq. Whirlwind. Tourbillon. Wirbelwind. Aningaasuarpoq. Whirlwind. Bourrasque. Windstoss. Aqqinaq. Storm. Tempête. Windsturm. Pilarnqarpoq. Begins to blow. Le vent souffle en tempête. Der Wind bläst stürmig. Nuviaq. Cloud. Nuage. Wolke. Nuialerpoq. Becomes cloudy. Le ciel se couvre. Der Himmel bedeckt sich. Nuiavoq. Is cloudy. Le ciel est couvert. Der Himmel ist bedeckt. Isijak. Haze. Brume. Nebel. Isersivoq. Becomes hazy. Cela devient brumeux. Es wird neblig. Isiiappoq. Is misty. Il y a du brouillard. Es ist Nebel. Sialik. Rain. Pluie. Regen. Siattepoq. It rains. Il pleut. Es regnet. Qannerpoq. It snows. Il neige. Es schneit. Nittaalavoq. Snow is falling. La neige tombe. Der Schnee fällt. Makkartarneq. Hail. Grêle. Hagel. Makkartarneq. It hails. Il grêle. Es hagelt. Katterpoq. There is thunder. Il tonne. Es tonne. Katterseq. Thunder. Tonnerre. Donner. Isigulak. Moisture. Buée. Dunst.



L'eau était obtenue en approchant la lampe
des surplombs d'icebergs exposés au soleil, 1984 - 2016
Texte — 145 x 116 cm

Cairn, 2016
Techniques mixtes — Dimensions variables



Deep Sleep, 2010
Techniques mixtes — 190 x 77 x 42 cm



Vue d'exposition, *Here is always somewhere else*,
Galerie Lily Robert, Paris, 2016
Techniques mixtes — Dimensions variables
Crédit photo © Rebecca Fanuele



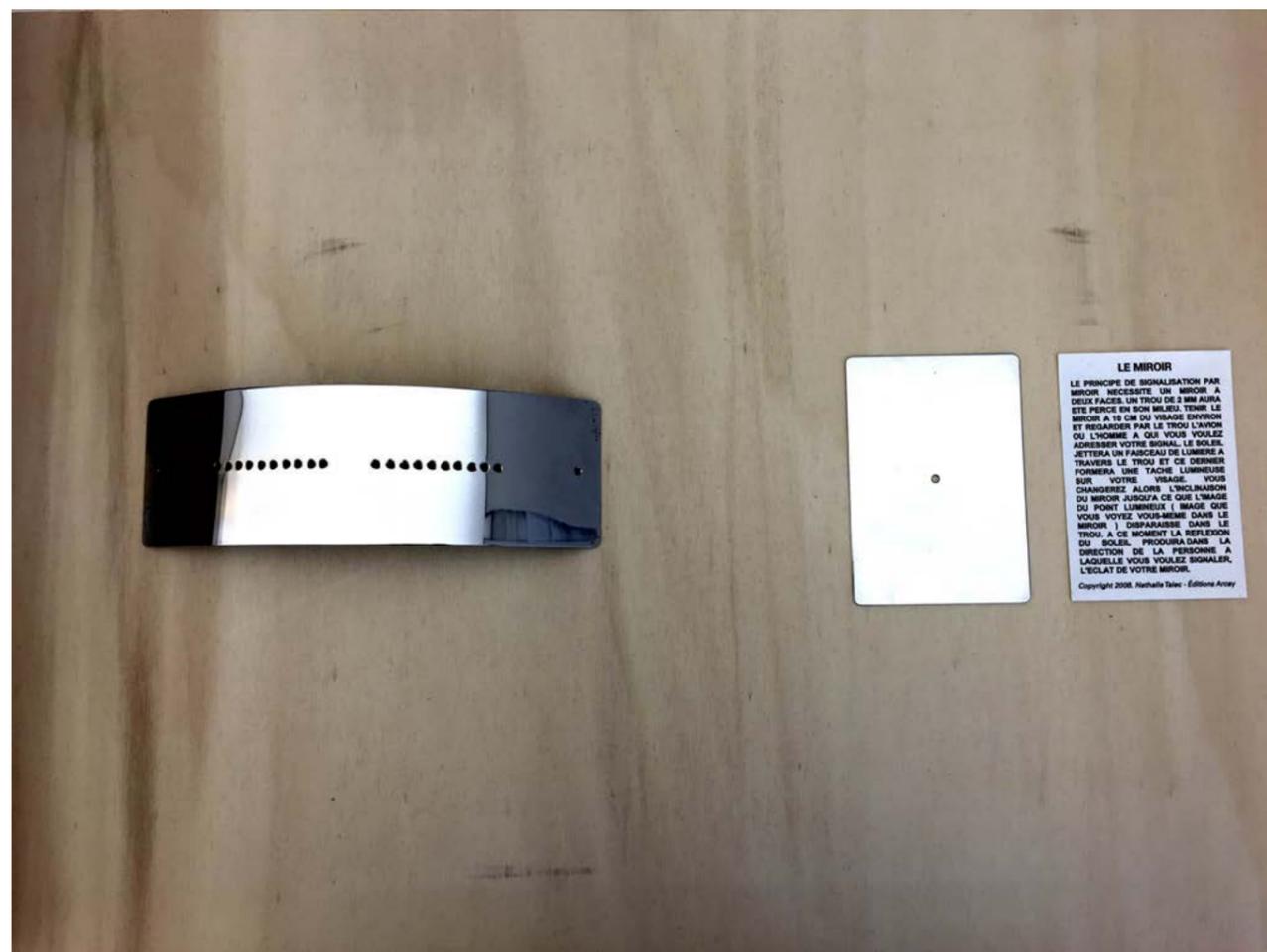
Hyperboréal 1 et 2, 1987 - 2016
Dyptique, tirage photographique jet d'encre
noir et blanc sur papier Arches 150g — 54,5 x 72 cm



Masque de glace, 1986 - 2016
Photographie — 145,5 x 107,5 cm



Untitled, 2016
Encre sur papier et calque — 26 x 15,5 cm



Lunettes et miroir, 2010
Techniques mixtes — 39,5 x 60,5 cm



Vue d'exposition, *Here is always somewhere else*
Galerie Lily Robert, Paris
Crédit photo © Rebecca Fanuele



Vanite, 2007
Aquarelle et impression sur papier—40 x 30 cm



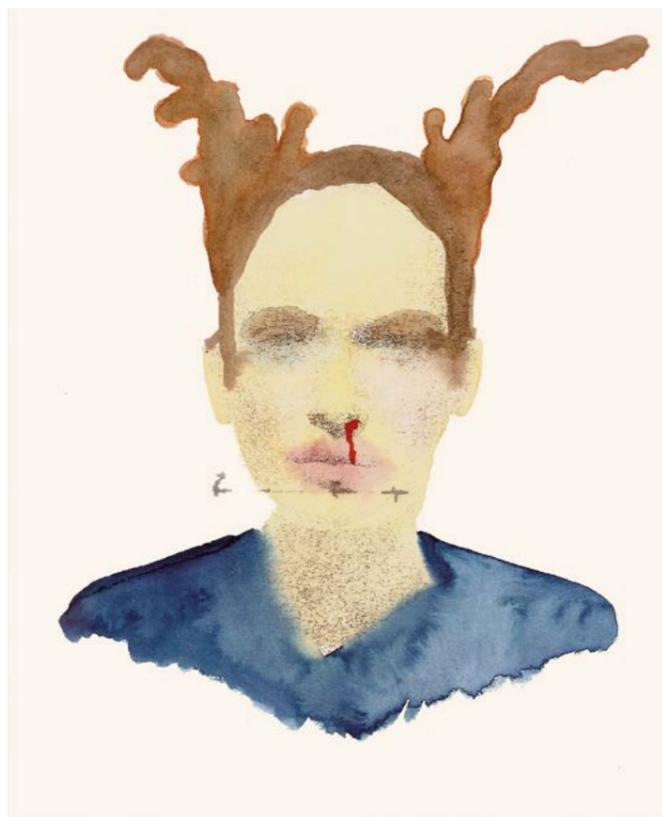
Soyez amoureuse et vous serez heureuse, 2007
Aquarelle et impression sur papier—40 x 30 cm



Food for love, 2007
Aquarelle et impression sur papier—40 x 30 cm



Protect me from what I see, 2007
Aquarelle et impression sur papier—40 x 30 cm



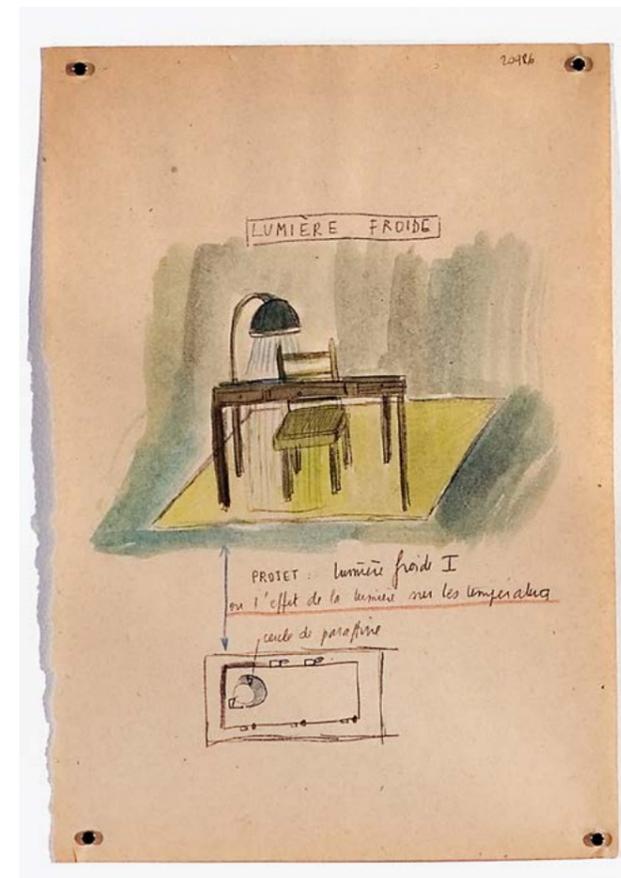
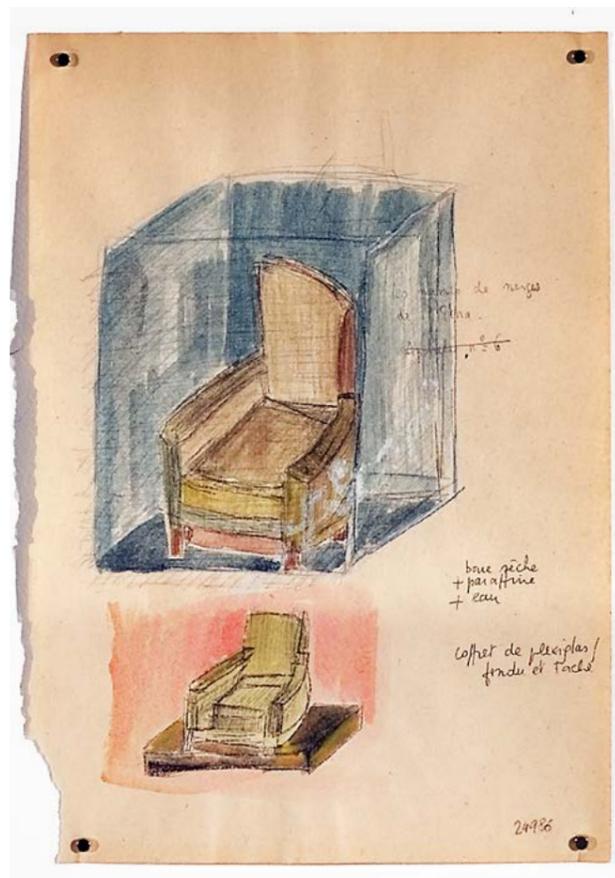
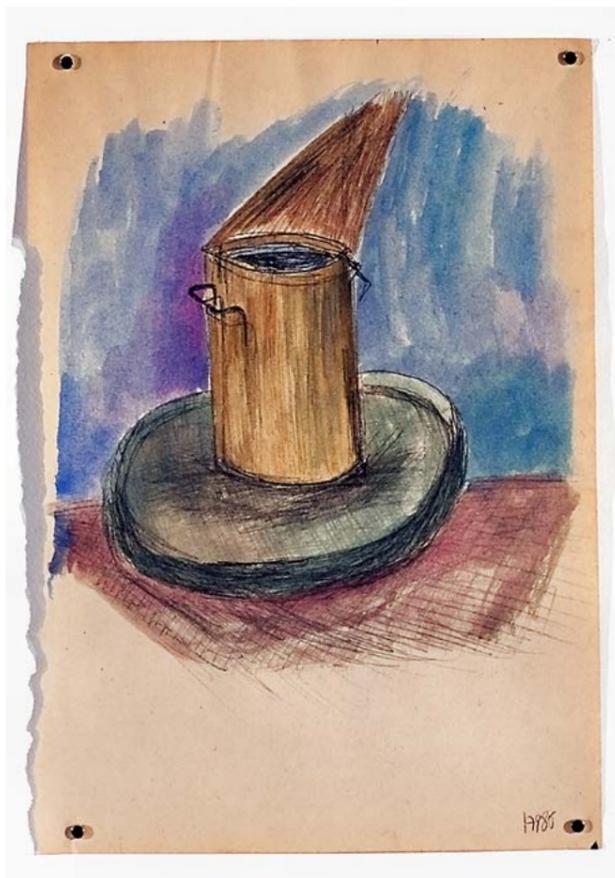
I love what I eat, 2007
Aquarelle et impression sur papier — 40 x 30 cm



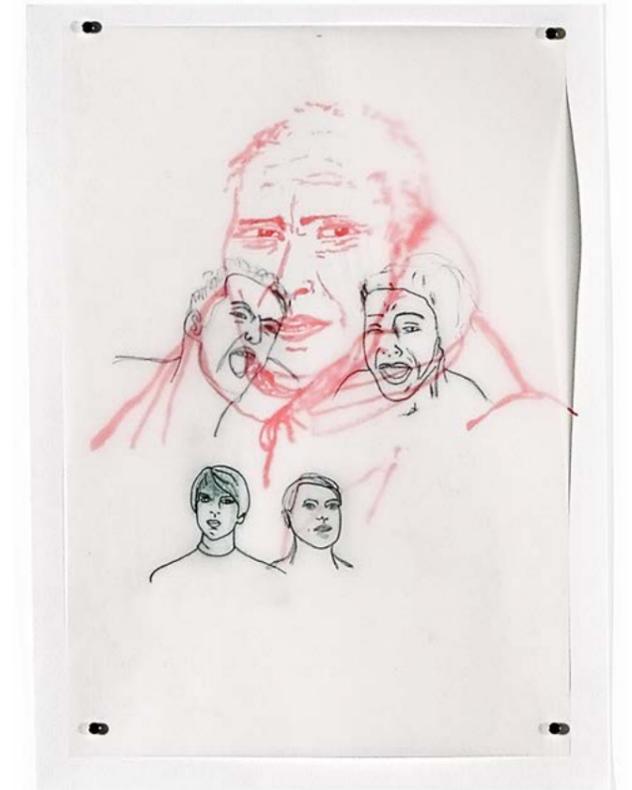
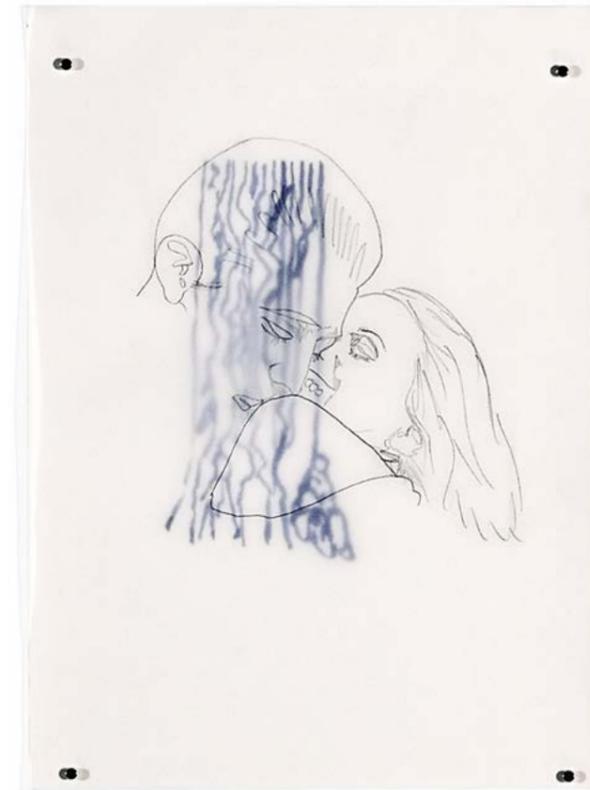
I love what I say, 2007
Aquarelle et impression sur papier — 40 x 30 cm



Homme à la bulle, 2007
Aquarelle et impression sur papier — 40 x 30 cm



Untitled, 1985 - 2016
Mine de plomb, encre et gouache (4 pièces) — 21 x 29,7 cm



Protect me from what I see, 2016
Mine de plomb sur calque et encre sur papier (4 pièces) — 32 x 24 cm



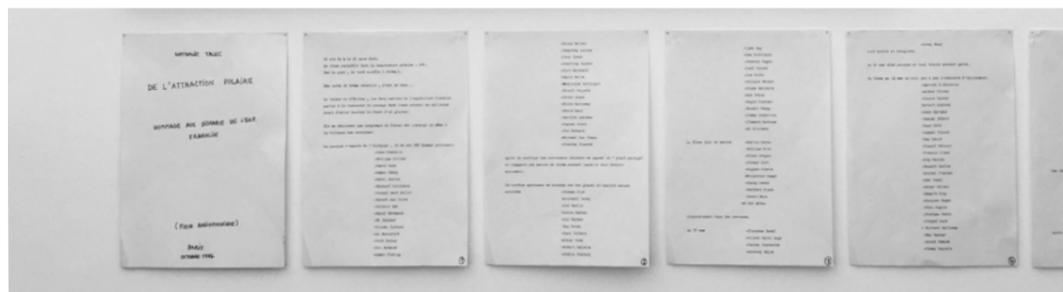
Traineau, 2008
Aquarelle sur papier et calque — 31 x 24 cm



Untitled, 2016
Aquarelle sur papier et calque — 31 x 24 cm



0°T, 2008
Néons — 150 x 100 cm
Crédit photo © Rebecca Fanuele



Hommage aux disparus de l'expédition franklin, 1984-2016
 Performance du 7 mars 1985 (Paris), texte et voix de Nathalie Talec,
 tirage photographique jet d'encre sur papier Arches 150g — 54,5 x 72 cm
 7 feuilles format A4 — 21 x 29,7 cm



Frigo Europa 1, 2, 3, 1983 - 2016
 Tryptique, photographies couleur
 tirages jet d'encre sur papier Arches 150g — 44 x 60 cm

[Lien vidéo](#)



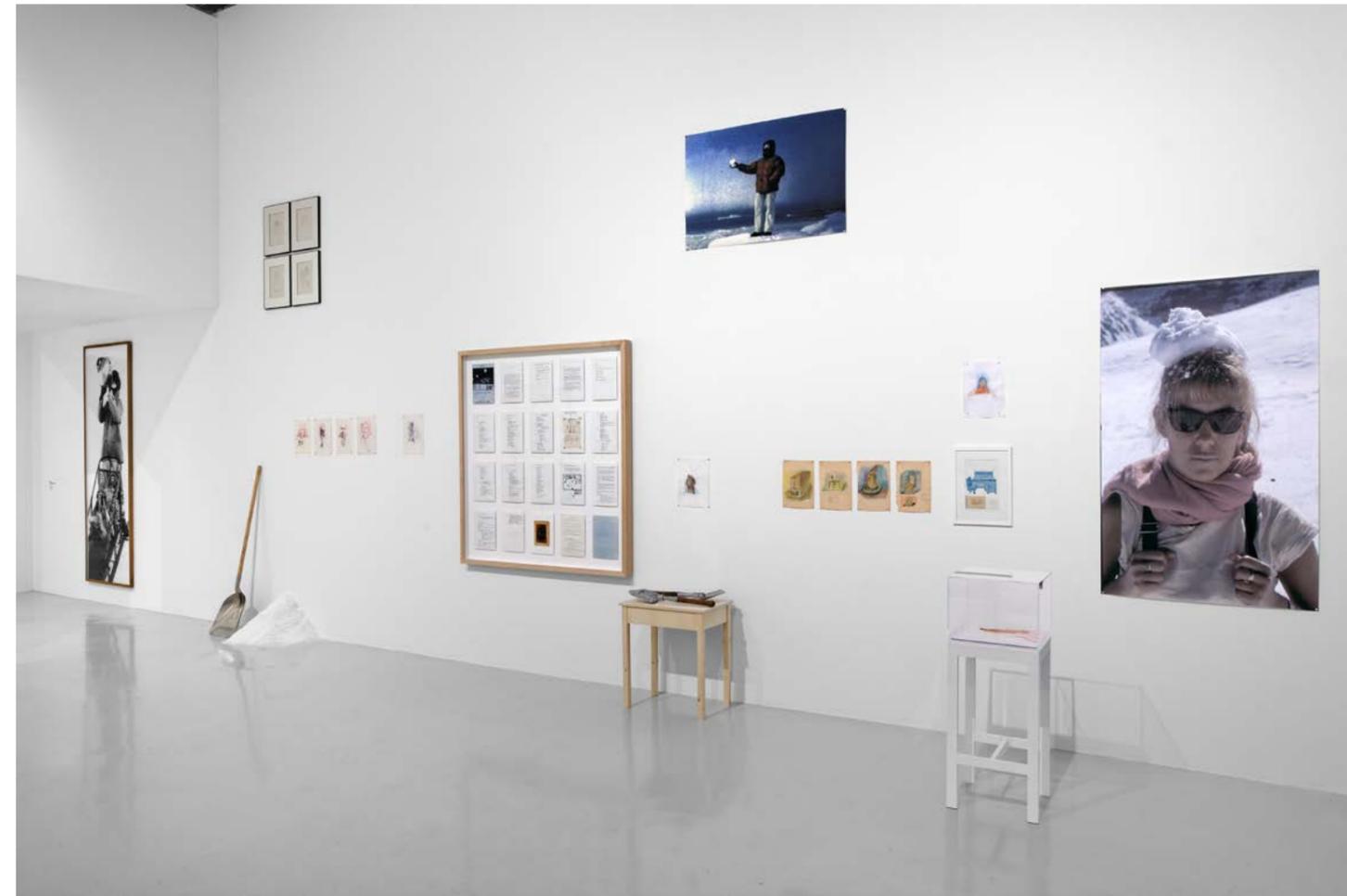
Vue d'exposition *Vingt mille jours sur terre*
FRAC Franche Comté, 2016



Vue d'exposition *Vingt mille jours sur terre*
FRAC Franche Comté, 2016



Snow tears, 2010 - 2016
Neige artificielle, pelle — Dimensions variables



Vue d'exposition monographique *Vingt mille jours sur terre*
FRAC Franche Comté, Besançon, 2016



Les Aveuglés, 2016
Techniques mixtes
Collage — 33,2 x 25,2 cm



Heaven's door, 2014
Collage sur papier — 70 x 50 cm





In search of the Miraculous, 2016
Co-production FNAGP / Musée d'Art d'Amiens
Techniques mixtes, néons



Vue de l'exposition *Vingt mille jours sur terre*, 2016
Techniques mixtes, néons

In Search of the Miraculous, la route de l'écho, est un monumental radeau de néon, commandé par le Musée des Beaux Arts d'Amiens, et posé dans le Grand Salon du Musée de Picardie (avec un nouvel accrochage autour de la navigation et des naufrages) et au FRAC Franche Comté en 2016. Son titre rend hommage à l'artiste conceptuel Bas Jan Ader et à sa dernière performance, éponyme, qui le vit quitter Cape Cod dans le Massachussets en 1975, à bord d'une petite voile, pour une traversée de l'Atlantique qui n'aura pas de fin, mais restera une œuvre toujours en suspens (le corps de l'artiste ne sera d'ailleurs jamais retrouvé, laissant l'histoire inachevée). *La route de l'écho* fait quant à elle référence au *Radeau de la Méduse** de Géricault, le plus fameux radeau de l'histoire de l'art, dont le Musée de Picardie conserve une copie conforme, à l'échelle, commandée précocement par le Louvre. Une autre histoire tragique, assurément, est à l'origine de ce chef d'œuvre du Romantisme. Mais c'est aussi d'un récit sur l'humain et sa puissance, donc, négative ou positive, qu'il s'agit : le cartouche sur le cadre du tableau présenté au Louvre dès son acquisition donnait d'ailleurs à lire le sous-titre suivant : « L'humanité est le seul héros de cette poignante histoire ».

Nathalie Talec s'empare ici d'une forme qui représente à la fois le refuge (une maison simple avec toiture double pente) et la progression (les longs rondins longitudinaux) ; un mouvement de rétractation qui est en même temps potentiellement, et malgré tout, l'amorce d'un départ ; mais aussi bien inversement. Il y a du risque dans toutes ces entreprises, de la solitude. Une mélancolie qui se rapporte peut-être moins à ce qui a été et qui n'est plus, qu'à tout ce qui aurait pu être et qui n'a pas été.

Nathalie Talec s'est également inspirée du radeau du Kontiki. Le Kon-Tiki du nom du dieu du Soleil chez les Incas, était un radeau construit sur le modèle des embarcations traditionnelles

précolombiennes (rondins de balsa, sans clou ni rivet, seulement avec des cordes) pour une expédition scientifique, la traversée de l'océan Pacifique en 1947.

Le danger, le risque, les limites, la peur, la survie, la précarité, l'isolement ou la mort sont autant de préoccupations au cœur du travail de l'artiste. « J'ai toujours abordé l'art comme un récit d'aventure, un scénario à adapter, une partition à écrire, une expérience héroïque d'insoumission radicale à partager. Il m'est très vite apparu une grande proximité entre la figure de l'explorateur et le personnage de l'artiste. L'une comme l'autre aborde des territoires inconnus, lance des défis au réel et expérimente les principes de survie et tente de trouver une issue, une forme, par un geste, un déplacement, un objet, un compte-rendu. Les mots de Knud Rasmussen selon lesquels « Il n'y a qu'un seul but à notre progression : définir notre position. Nous traversons une terre inconnue et ignorons à tous moments ce que chaque nouveau regard doit nous révéler d'abîmes, mais notre allure reste toujours la même » offrent la métaphore de l'acte artistique. L'œuvre et son expérience restent pour moi un acte dont chaque nouvelle étape est à réinventer, un piège à expériences et un site de passage et d'impermanence, un refuge ou un radeau. Ma relation affective au monde passe aussi par des expériences d'isolement et la mise en œuvre de dispositifs participatifs »

* La Méduse, la frégate française qui fera naufrage au large de la Mauritanie en 1816, était accompagnée de plusieurs autres navires, dont la corvette l'Echo, dont le capitaine, par ses choix de navigation plus judicieux, évitera à son équipage la même tragédie. Le tableau de Géricault, composé à partir de 1818, présenté au Salon de 1819, est acquis par le Louvre dès 1824. Le Musée commande en 1859-1860 une copie conforme, qui sera réalisée par les peintres Pierre-Désiré Guillemet et Étienne-Antoine-Eugène Ronjat.



There is plenty of room at the Bottom, 2012
1% artistique LEPUM / Ecole polytechnique universitaire de Marseille

Earth Drop, 2012
1% artistique pour le site du GIGN / Météo de Saint-Mandé





Vue d'exposition *Vingt mille jours sur terre*
FRAC Franche Comté, 2016



Série «Portraits stratégiques» 1986

Prises de vue: Philippe Rolle

Autoportrait avec lunette d'observation des distances en terre froide,
photographie noir et blanc contrecollée sur bois et encadrée
210x100cm

Édition 1/1, numérotée et signée au dos 1/1, + 1 épreuve d'artiste



Autoportrait avec microphone de tempête
Photographie noir et blanc contrecollée sur
bois et encadrée, 210 x 100cm
Édition 1/1, numérotée et signée au dos 1/1
Collection Fonds national d'art contemporain
Ministère de la Culture et de la Communication,
Paris, inv. 980413



Autoportrait avec appareil photographique isotherme,
Photographie noir et blanc contrecollée sur bois et encadrée, 210 x 100cm
Édition 1/1, numérotée et signée au dos 1/1



Autoportrait avec détecteur d'aurores boréales
Photographie noir et blanc, sur papier baryté
marouflée sur dibond et encadrée, 210 x 100cm
Édition 1/1, numérotée et signée au dos 1/1
Collection MAC/VAL, Vitry-sur-Seine



Appareil photographique isotherme 1986, Aluminium
30 x 15 x 25 cm. Collection particulière.



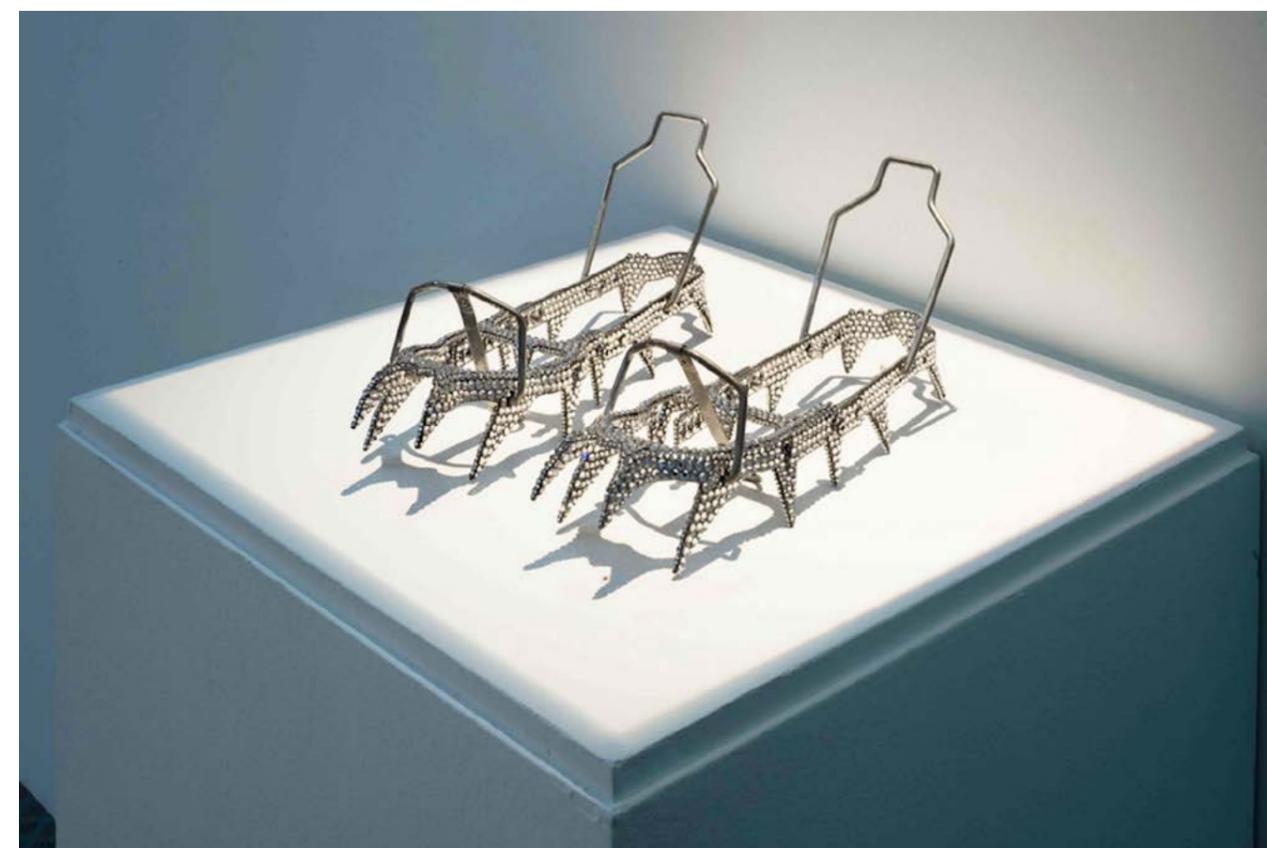
Autoportrait avec analyseur des dégagements électriques de la glace
Photographie noir et blanc contrecollée sur bois et encadrée, 210 x 100cm
Édition 1/1, numérotée et signée au dos 1/1, + 1 épreuve d'artiste



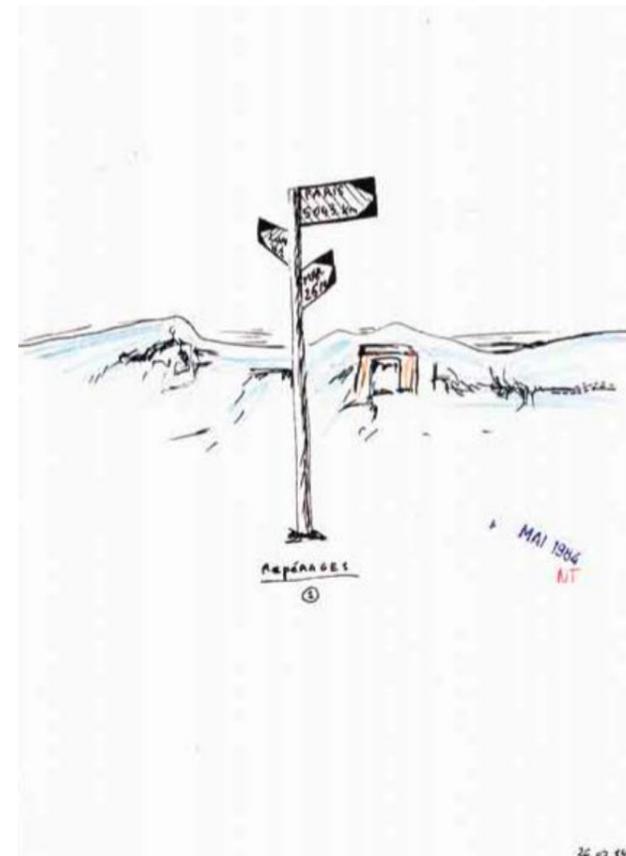
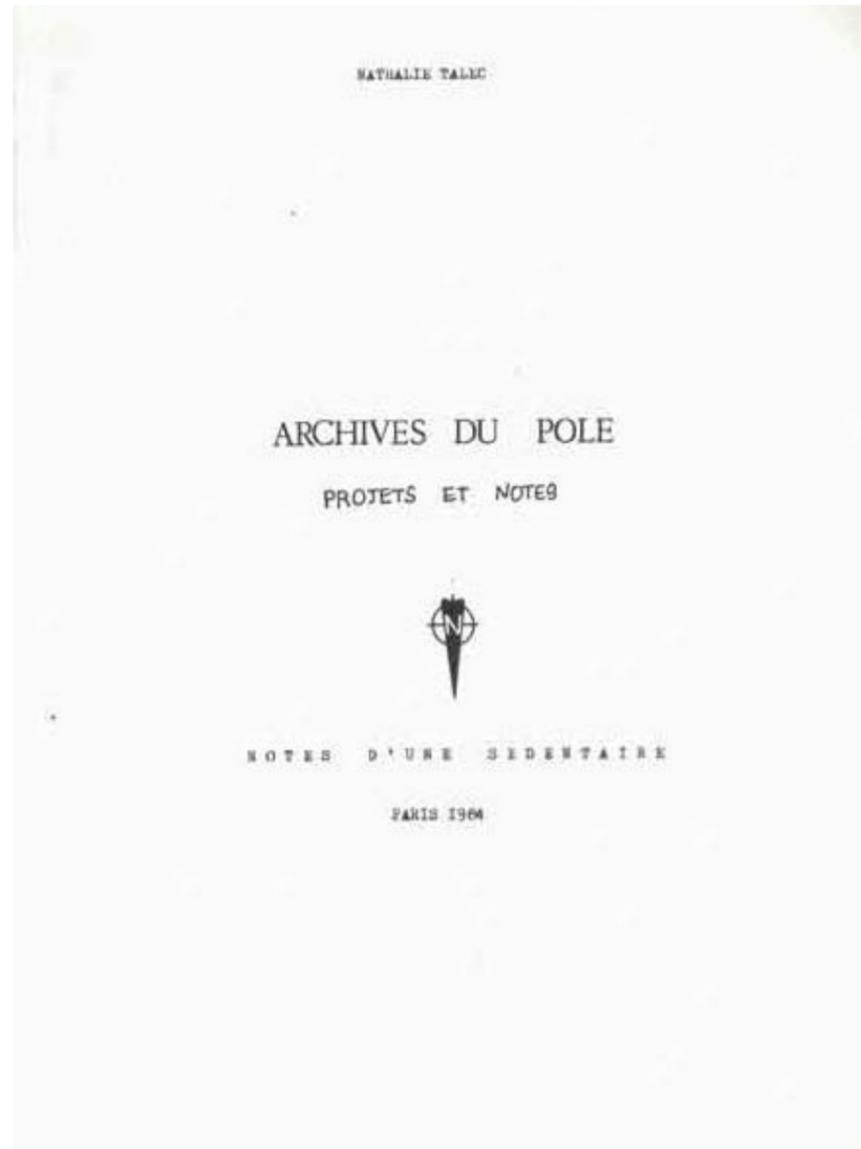
Survival case, 2010
30 exemplaires numérotés et signés,
Éditions Arcay



Rackets, 2010
Métal, acier, inox poli, cristal Swarovski— 53 x 23,5 x 3,5 cm



Crampons, 2008
Métal, cristal Swarovski— 32,5 x 9,5 x 14 cm



Archives du pôle/Projets 1984-1986
Texte dactylographié, feutres et crayons de couleur sur papier
29,7 × 21 cm

Spitzberg, le dimanche 14 avril 1983

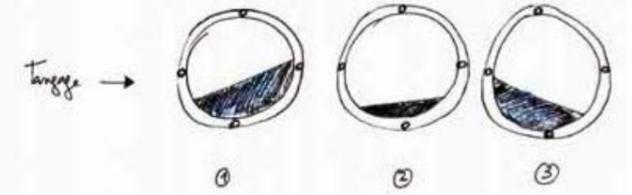
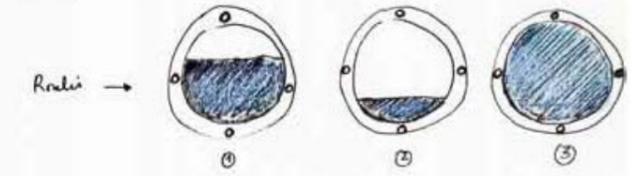
Levee 8h12
 nuit froide, sommeil agité
 Dejeuner avec P. Muris 9h03
 Pison fumé, galette, café
 Chargement du traîneau
 Départ vers Nekehitovak 10h50
 8 chiens avec moi →
 11 " " avec P. Muris →



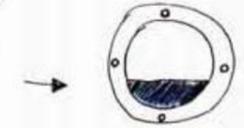
Station éolienne pour fosse polaire.
 Tomme, film - vu de l'intérieur d'un igloo.

SEPT. 1984
 NT

mer agitée



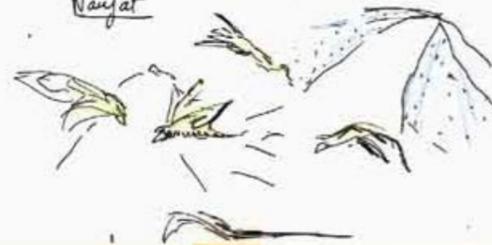
mer calme



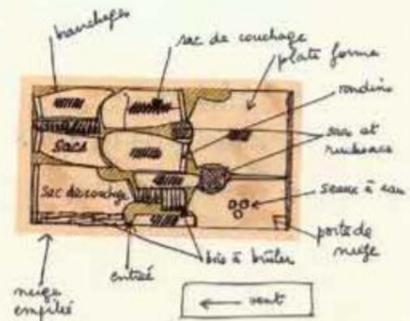
FEVR 1984
 NT

TECHNIQUE D'UN DESCRIPTIF POLAIRE N° 2

Description d'une île.
 Nauyat



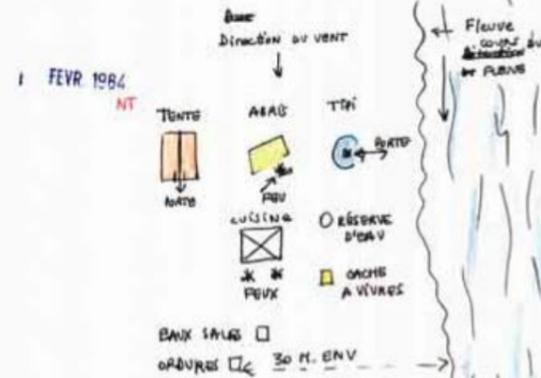
ABRIS .1.



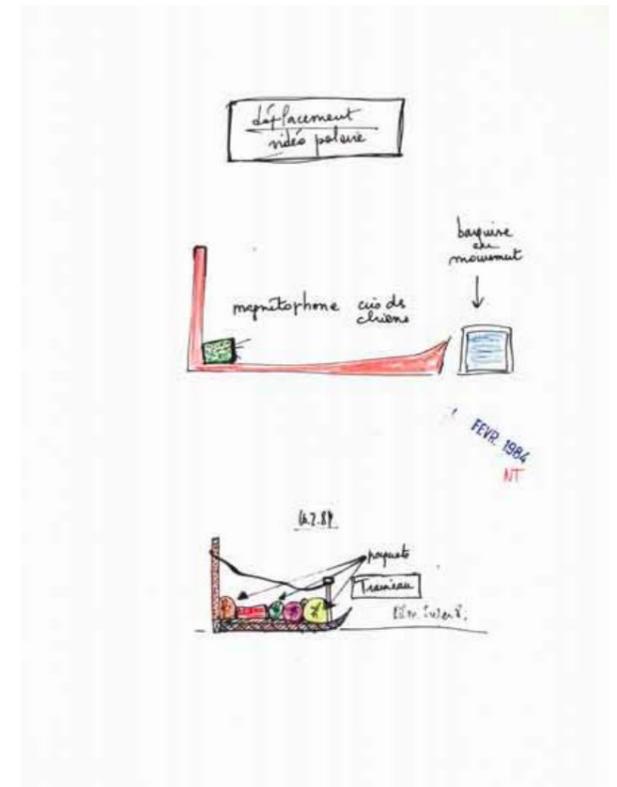
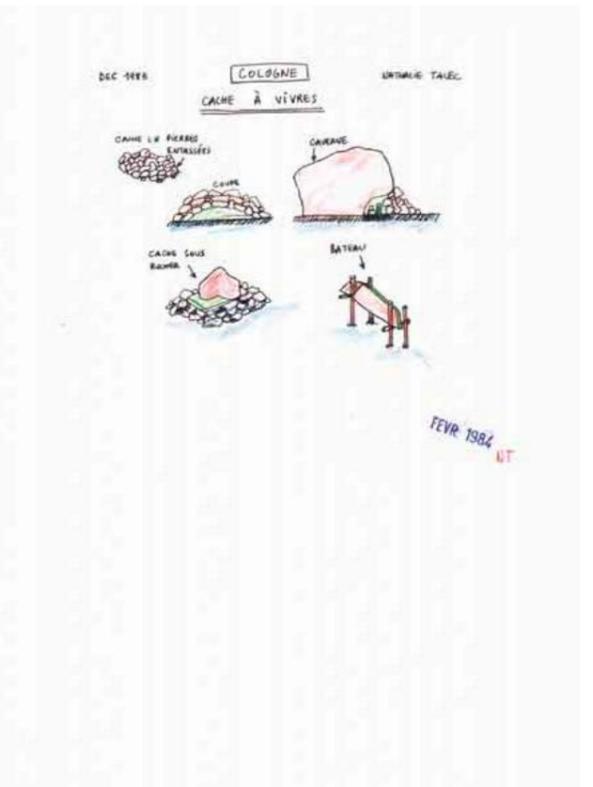
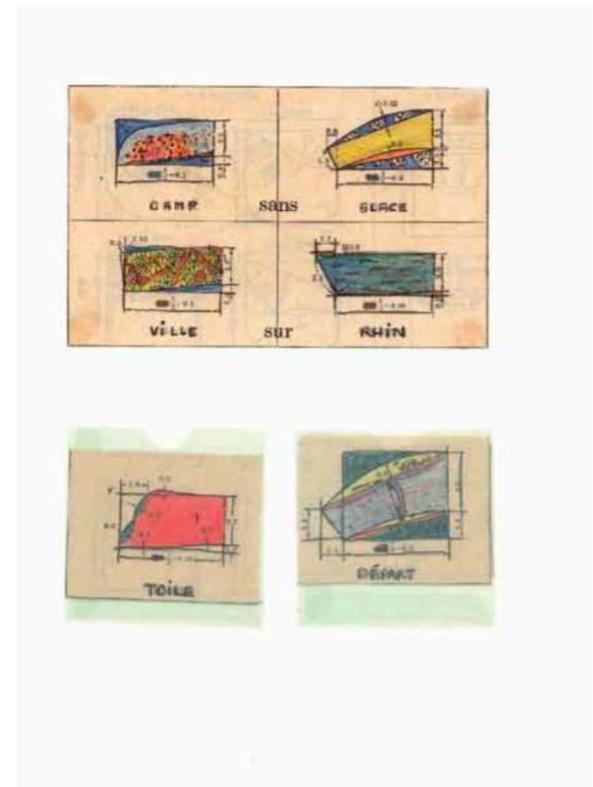
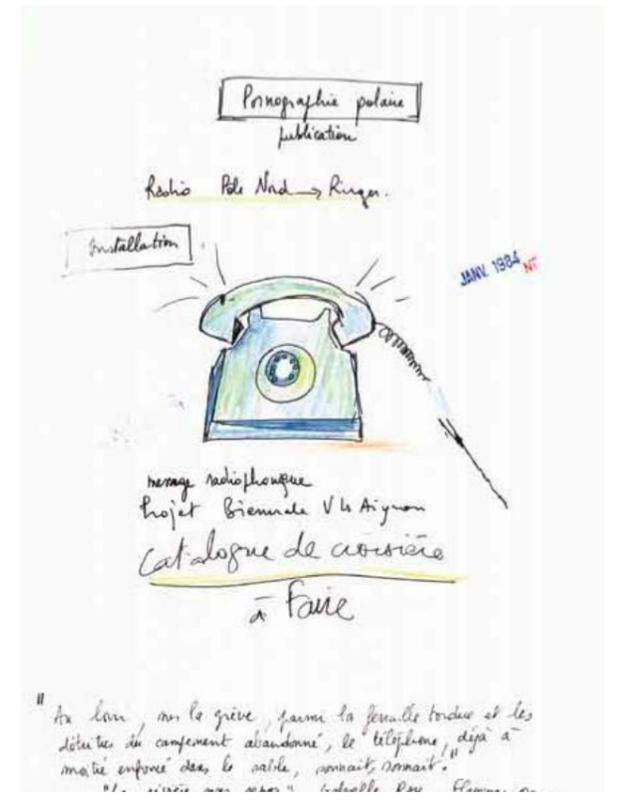
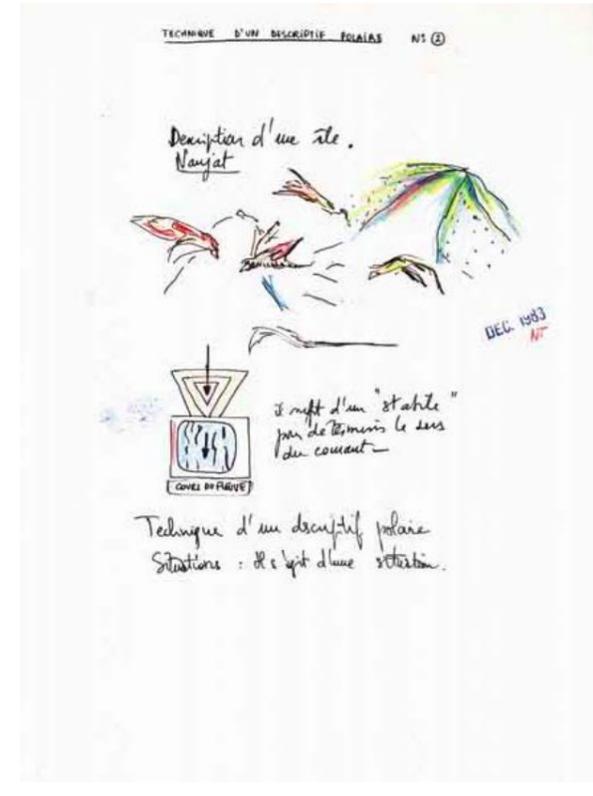
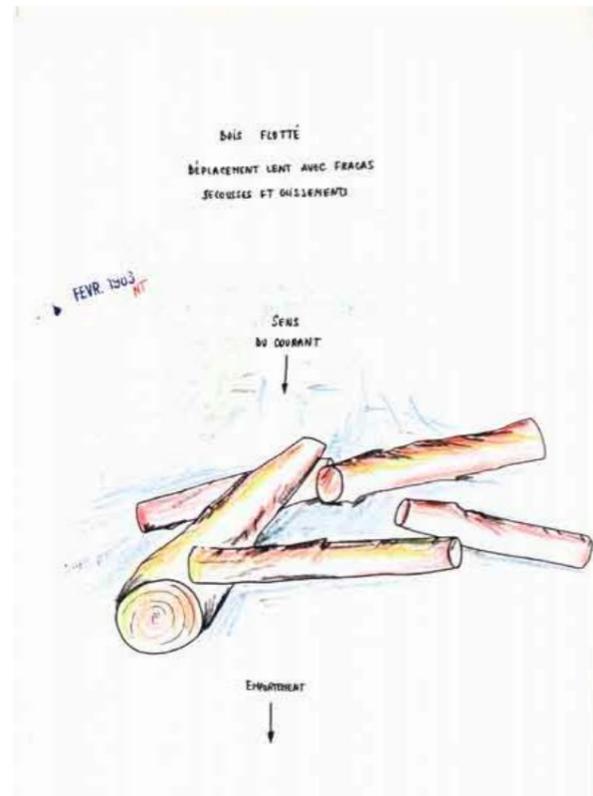
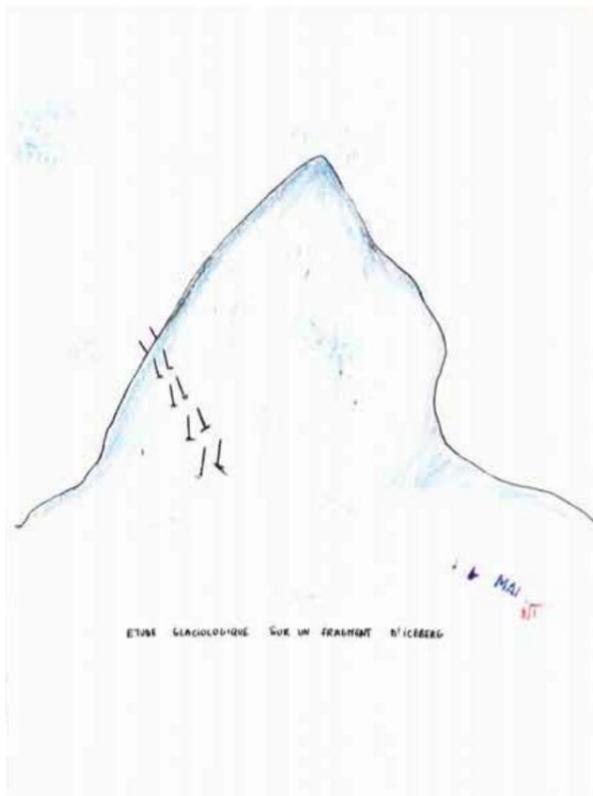
TECHNIQUE D'UN DESCRIPTIF POLAIRE

1

COLONNE INSTALLATION DE CAMP



une fois observé, la ville, lieu du camp -
 la ville trouvée, il suffit d'y mettre le camp.





Cinq minutes sur la route du pôle, 1983 - 2016
Série de polaroids (6 pièces) — 36,5 x 44 cm



Cinq Minutes sur la route du pôle, 1983 - 2008
Performance 14 décembre 1983 à Cologne,
Photographie Noir et blanc sur papier baryté maroufflé sur aluminim, 120 x 80 cm,
Édition 1/1 + 1 EA, Collection du MacVal.

Nathalie Talec

LE FROID :

CONFERENCE

Paris

PETITE NOTE A L'USAGE DES AMATEURS DE PHOTOGRAPHIE

"... Sur le terrain, les principales difficultés sont dues à la condensation qui recouvre objectifs et viseurs à chaque changement brusque de température, surtout pour les viseurs à hauteur d'oeil que la chaleur du visage suffit à embuer. De nombreuses photos ont été prises aux alentours de - 30° et en aucun cas il n'a été possible de constater une diminution de la rapidité de la pellicule. Le fonctionnement des cellules photographiques a été correct. Malgré l'altitude de 3.000 m et la réverbération de la neige, les temps de pose ont toujours été de l'ordre de 1/50 de seconde à F : 9 pour un film Kodachrome 66 ASA..."

Jean-Jacques LANGUEPIN (1951)



NATHALIE TALEC

LE FROID

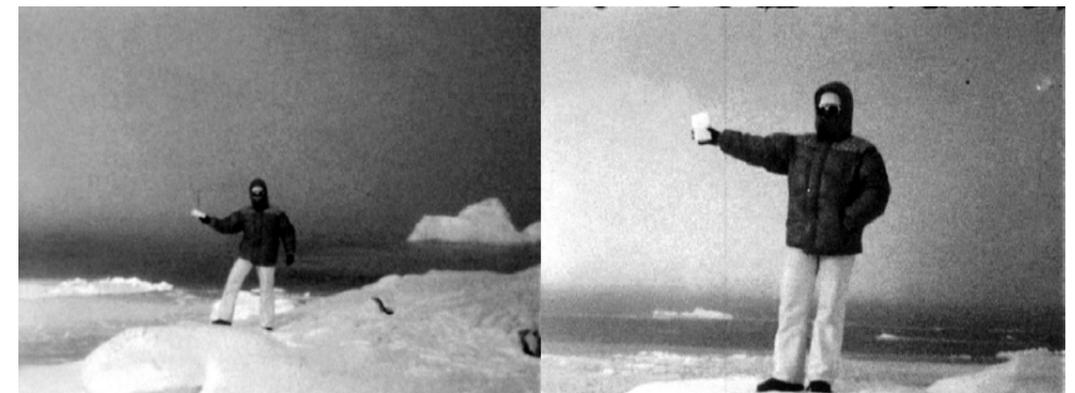
Conférence n° 2

2008

MARQUER LA PISTE DANS LA NEIGE

" ... La piste peut être marquée à l'aide de boules de neige. Ces marques peuvent bien entendu disparaître à la suite d'une chute de neige. Il peut être utile d'emporter des fanions de couleurs, au bout de longs piquets. Ces fanions seront plantés le long de la piste toutes les fois que cela sera nécessaire, c'est-à-dire partout où, au retour une hésitation pourrait se présenter. En cas de nécessité, et si rien d'autre n'est sous la main, du jus de tabac peut être utilisé. Sa marque colore la neige pendant longtemps... "

Paul-Emile Victor, *in coutumes et techniques de la piste blanche*, 1948.





Dispositif de projection de diapositives, diffusion sonore synchronisée son et voix
Version 1984 : Collection particulière.



Lampe à givrer 1986
Ancienne lampe à bronzer couverte de paraffine métal, éclairage intérieur, stroboscope
57 x 30 x 27cm
Collection Centre Pompidou, Paris

À égale distance du soleil 1987
Paraffine et cheminée
Pièce réalisée in situ pour l'exposition «14|16 Rue des petits hôtels», Paris



Surface de refroidissement 1987
Métal et paraffine
60 x 110 x 80cm
Collection particulière





Kilimanjaro 1987
Réfrigérateur en bois recouvert de feutrine
80 x 120 x 70cm
Photo ©Benoit Schaeffer



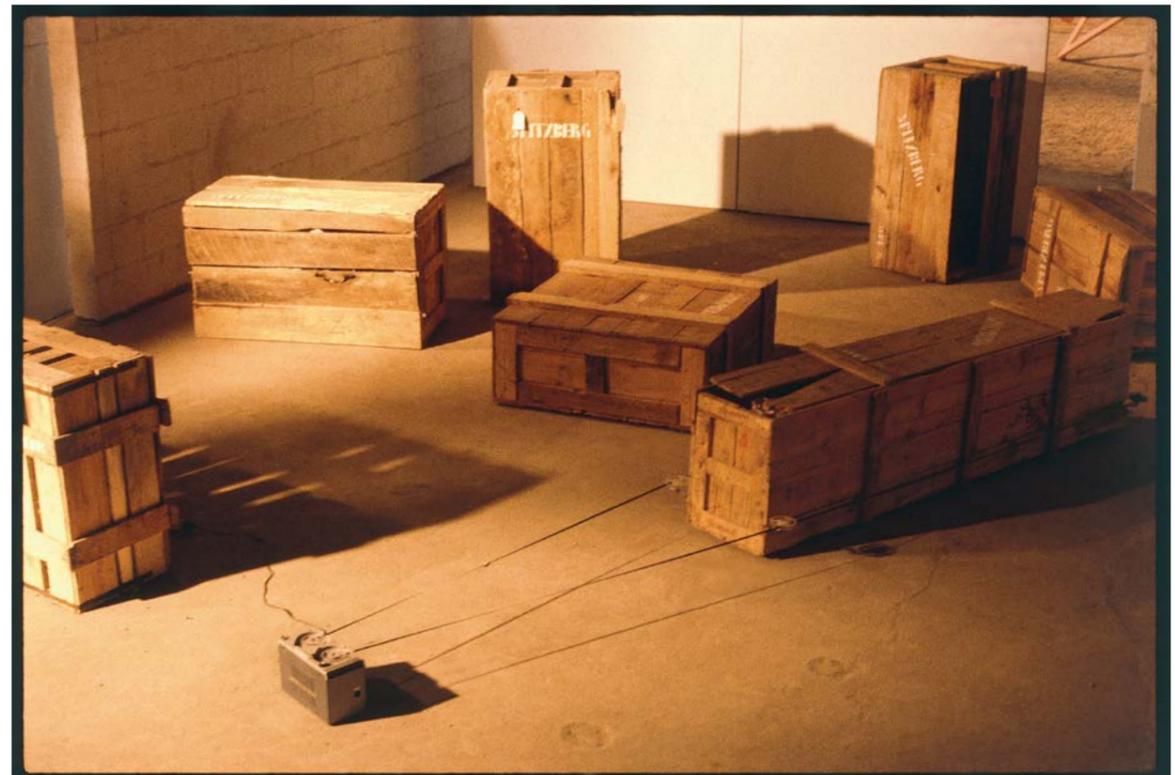
Dolomita 1987
Réfrigérateur, éclairage, laine de verre, paraffine, eau, système d'ébullition
60 x 120 x 80cm



L'été d'Alaska 1986
Métal, paraffine, laine de verre, éclairage
90 x 60 x 50cm
Collection Bob Calle



Paroles gelées 1986
 Réfrigérateur, moniteur et bande vidéo, bassine, eau, système goutte à goutte
 130x 120 x 80cm
 Collection Frac Aquitaine, Bordeaux



Spitzberg 1984
 Installation, Paris
 Techniques mixtes, caisses en bois, magnétophone préamplifié à bande



Angle de refroidissement 1988
 Goudron, angle de paraffine, graisse, eau
 volume de 300 x 250 x 220cm



Cristal de neige, arrangement en colonnes 1, 2, 3 1990
 Pâte de porcelaine plastique
 base hexagonale des volumes: 7,5cm de côté, hauteurs: 7, 12 et 21cm.
 Photo © Frédéric Delpech/Galerie Jean-François Dumont



Portraits gelés 1986
 Photographies couleur,
 120 x 80cm
 Prises de vue : Philippe Rolle
 Éditions 1/3
 Portrait gelé 1
 Portrait gelé 2



Les silences parlent entre eux, 2003
 Vidéo couleur, sonore, master dvd, montage en boucle, 3'10. Captation vidéo et montage: Nelly Maurel
 Édition 1/3
 Collection particulière

[Lien vidéo](#)



Notes groenlandaises, 1988

Diptyque, photographies couleur, tirages AG, marouflées sur aluminium et encadrées
80 x 120cm (chaque)

Édition 1/3, numérotée et signée au dos 1/3. Collection MAC/VAL, Vitry-sur-Seine

L'été d'Alaska, 1987

[Lien vidéo](#)



Cristal de neige, arrangement en étoile 1990

4000 hexagones de lave volcanique diamètre 15cm, dimensions variables
Collection Frac Poitou-Charentes

Vue de la 40^{ème} Biennale de Venise 1990, commissaire : Bernard Blistène

Solo intégral, Haute fidélité
10 novembre 2006. Performance, Belfort, Le Granit. Texte et voix: Nathalie Talec
et Reno Isaac; musique/composition arrangements: Reno Isaac
Photos ©Frac Franche-Comté



Solo intégral, la la II
Besançon, 13/12/2006
Performance, Besançon, musée des Beaux-Arts
Texte et voix: Nathalie Talec et Emmanuel Tugny; musique/ composition, arrangements: Emmanuel Tugny et Xavier Boussiron;
régie : Alexandre Polasek-Bourgougnon
Photos ©Frac Franche-Comté



Perlette la blonde, perlette la brune

Dptyque, vidéo couleur, sonore, master dvd, montage en boucle, 3'30 (chaque)
Tournage et post-production: Bruno Rousseaud et Pascal Laumonier
Édition 1/3

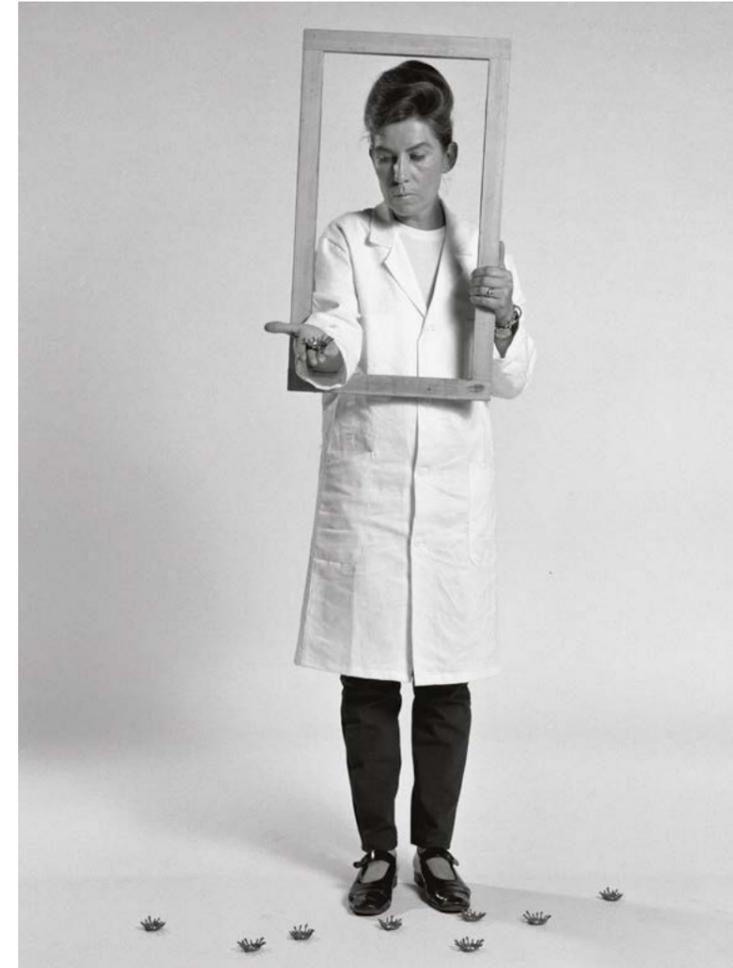


My name is true, not true 2002

Série «S'il te plait, ne me fais rien mais vite». Photographie couleur contrecollée sur aluminium,
100 x 100cm

Prise de vue: Tao

Édition 1/1. Collection Fonds national d'art contemporain, Ministère de la Culture et de la Communication, Paris,
inv. 02-438



La goutte d'eau 1996

Photographies noir et blanc sur papier baryté marouflées sur aluminium et encadrées

80 x 60cm (chaque)

Éditions 1/3, numérotées et signées au dos 1/3

Prises de vue : Bruno Rousseaud et Pascal Laumonier

Collection MAC/VAL, Vitry-sur-Seine

Le poids de l'eau.

La pluie.

L'inondation.

Haute fidélité Paris 13/01/2006

Parcours sentimental et musical, performance, Paris, Musée du Louvre. Texte: Nathalie Talec
musique/composition, arrangements: Reno Isaac; voix: chœurs des jeunes et jeunes adultes Shine et Gaudeamus
de l'église américaine de Paris, Nathalie Talec et Reno Isaac; figurants: écoles des beaux-arts de Cergy-Pontoise et Tours ;
régie : Alexandre Polasek-Bourgougnon et Ghislain Lauverjat.
Photos ©Mickaël Defois et Maud Vareillaud-Bouzine

[Lien vidéo](#)





Haute fidélité 2005
Photographie couleur 120 x 160cm
Prise de vue: Mickaël Defois
Édition 1/3
©Musée du Louvre, Paris



Haute fidélité 2005
©Musée du Louvre, Paris

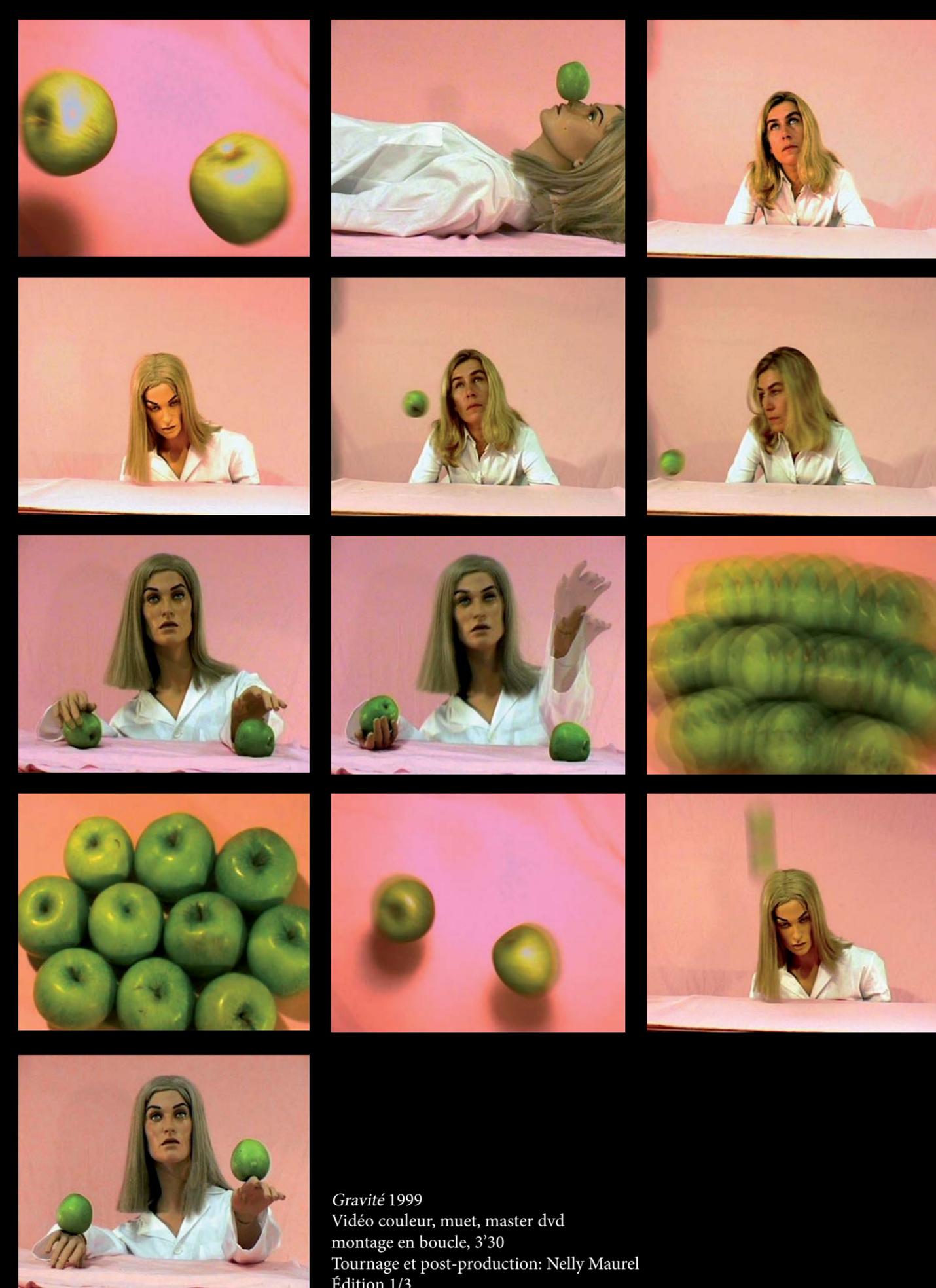
[Lien vidéo](#)





Shine a light, 2018
Verre, céramique et lumière, Fondation d'entreprise Martell





Gravité 1999
 Vidéo couleur, muet, master dvd
 montage en boucle, 3'30
 Tournage et post-production: Nelly Maurel
 Édition 1/3



La pesanteur/Variations 1999
 Vidéo couleur, son, master dvd, montage en boucle, 7'30, Tournage et post-production: Nelly Maurel, Édition 1/3.
 Collections Frac Île-de- France et Conseil général de Seine- Saint-Denis



GRAVITÉ, 1981, boucle vidéo
Courtesy Galerie Maubert et Nathalie Talec ©ADAGP 2020

[Lien vidéo](#)



Kayak 2008
Néon, 250 x 50 x 60cm
Prototype et réalisation: Jean-Pierre Menetret pour TLB
Édition 1/3. Production MAC/VAL



Vue de l'exposition *Nathalie Talec*
MAC VAL, Vitry-sur-Seine 2008-2009



Captation [vidéo sur ce lien](#)

The One Who Feels blushing, 2019,
Porcelaine, biscuit et or pur
110 x 40 x 20cm
coproduction CRAFT, Limoges



NATHALIE TALEC

Born in 1960. Lives and works in Paris.
Teacher at ENSBA (École Nationale Supérieure des
Beaux-Arts de Paris)

SOLO EXHIBITIONS

2020

One size fits all
— Galerie Maubert, Paris
Le voyage à Nantes
— Nantes

2019

Coup de foudre
— avec Fabrice Hyber, Fondation EDF, Paris

2017

Solo Show
— Galerie Aéroplastics, Bruxelles

2016

Here is Always Somewhere Else : Nathalie Talec
— Galerie Lily Robert, Paris
In search of the Miraculous
— Musée d'Amiens, Maison
de la culture d'Amiens
Vingt mille jours sur Terres
— FRAC Franche Comté, Besançon

2014

Solo Show
— Espace Buzanval, Beauvais
Solo Show
— Galerie Scrawitch, Paris

2012-2013

Yerba Buena
— Museum, San Francisco
The One who sees blindly
— Galerie Manufacture de Sèvres,
Paris
Septembre de la Céramique
— Marseille Provence 2013, Baux de Provence

2011

Hors Piste
— Coming Soon Galerie, Paris
Solo Show
— White Box, New York

2010

Solo Show
— De Facto Galerie, Paris

2008-2009

Nathalie Talec
— MAC/VAL, Vitry-sur-Seine

2006

Solo Intégral, My Way
— FRAC Franche-Comté, Le Granit, Belfort
Haute fidélité, parcours sentimental et musical
— Musée du Louvre, Paris

2004

Play back, le casting
— Soirée, CCC (Centre de création contemporaine), Tours

2003

Bande-annonce
— Galerie Les Filles du Calvaire, Bruxelles
Soirée de préfiguration de la sit-com musicale
Play Back, CCC, Tours

1999

Galerie Corinne Caminade, Paris

1998

Chez Jean-Louis Magnan, Paris

1995

Galerie du Commerce, Lauret (Hérault)

1991

Galerie Laage Salomon, Paris

1990

A.A.A., Association Art Action, Recologne-les-Ray Galerie
Jean-François Dumont, Bordeaux

1989

Galerie Dezeuze, Montpellier *
Galerie de la Villa, Villa Arson, Nice *

1986

Galerie Circé, Nîmes *

1981

Galerie Augenladen, Mannheim (Allemagne)

GROUP EXHIBITIONS

2019

Une étrange nature
— Exposition aux Docks Design, Bordeaux
Art-Bruxelles
— galerie Bernard Chauveau Editions, Paris
FIAC 2019
— galerie Bernard Chauveau Editions, Paris
Private Choice
— galerie Bernard Chauveau Editions, Paris
Une étrange nature
— Exposition aux Docks Design, Bordeaux
Art-Bruxelles
— galerie Bernard Chauveau Editions, Paris

2018
Phénomènes
— FRAC Alsace, Strasbourg
Résistance
— Centrale for contemporary art, Bruxelles,
Commissariat : Maïté Vissault
Phénomènes
— Frac Alsace, Sélestat, Commissariat : Felizitas Diering
Art-Bruxelles
— galerie Bernard Chauveau Editions, Paris
Résistance
— Centrale for contemporary art, Bruxelles, Commissariat :
Maïté Vissault
FIAC 2018
— galerie Bernard Chauveau Editions, Paris
Private Choice
— galerie Bernard Chauveau Editions, Paris
Zone Blanche
— Musée de la Roche sur Yon, Sèvres Cité de la Céramique,
PAD,
London Art + Design

2017
Le dernier Flocon
— Villa du Parc, Annemasse
Private Choice
— FIAC Paris

2016
L'Effet Vertigo
— MAC/VAL, Vitry-sur-Seine
Art Paris
— Bernard Chauveau Editions, Paris

2015
70/Art for Haïti
— Vente aux enchères solidaire, Paris
Brafa
— Art Bruxelles
Chimères et Merveilles
— Château du Rivau, Léméré
Sèvres Cité de la céramique/*Parcours Contemporain: un nouveau regard sur les collections*, Sèvres
Fusion
— Musée du fer de Reichshoffen/FRAC Alsace

2014
Les esthétiques du monde désenchanté
— Abbaye Saint-André, Centre d'art contemporain, Meymac
DDays
— Musée des Arts décoratifs, Paris
Salon du Dessin
—Galerie Scrawitch, mars 2014, Paris
Saint Etienne, Saint-Etienne
Si l'art de la parure m'était conté
— Château du Rivau, Léméré
Apparitions collectives
— Frac Poitou-Charentes, Poitiers
Histoire des formes de demain
— Collection du Musée d'art Moderne de Saint Etienne,
exposition Cité du design

Pièces de Sèvres
Galerie Manufacture de Sèvres, Paris

2012
Exploreurs
— Œuvres du Centre National des Arts Plastiques
Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne
L'extérieur à l'intérieur
— Frac Poitou-Charentes, Poitiers

2011
Élémentaires
— FRAC Poitou-Charentes, Collégiale Sainte-Croix, Lou-
dun
Nouvelles acquisitions du FMAC
— FIAC 2011, Paris

2010
Polar expéditions
— Fondation Verbekke, Anvers, Belgique
Dans la forêt
— Frac Aquitaine, Bordeaux
Défilé de sculptures
— Collection Frac Aquitaine, Marmande
Art Paris/Guests
— Fondation Frances, Paris
Survival Case
— GDM, Paris
Le carillon de Big Ben
— CREDAC, Vitry sur Seine
Sèvres, porcelaines contemporaines au Musée de l'Ermitage
Palais Menchikov, Saint-Petersbourg
Fantômes domestiques
— Le Parvis, Pau

2009
Le travail de rivière
— CREDAC, Vitry sur Seine
Chimères
— Centre Culturel Salvador Allende
Voyage avec Jean Dieuzaide, Oeuvres de sciences, instru-
ments d'art
Les arts au vert
— Le Maëtlé, Stosswhir— Museum d'histoire naturelle,
Toulouse
R/évolution de l'homme
— E.S.P.A.C.E Peiresc, Toulon
Are you with me
— Performance le 10 juillet 2009 avec Emilie Marc
Mas de la Chapelle/ ADAGP Rencontres photographiques
d'Arles, Arles
Feux continus
— Manufacture de Sèvres, Le Grand Hornu, Belgique

2007
Le vif et le furtif
— musée d'Art et d'Histoire, Saint-Denis
Le temps d'une chanson, face A
— Captures, Espace d'art contemporain, Royan (Char-
ente-Maritime)
2006

Notre histoire
— Palais de Tokyo, Paris
La force de l'art
— Grand Palais, Paris
Les invités s'installent au château...
— Château de Saint-Ouen (Seine-saint-Denis)

2005
Enfance-adolescence
— CDDP (Centre départemental de documentation
pédagogique) de Seine-et- Marne, Melun
Collection du Frac Île-de-France, IUFM, Paris
Popisme, épisode 4
— Galerie des beaux-arts, Tours
Jour de Loire
— Candes-Saint-Martin (Indre-et-Loire)
Contrées
— Frac Poitou-Charentes, Angoulême

2004
Occupations #1 Intérieur hall
— MAC/VAL, Vitry-sur-Seine

2003
Compilation
— Maison populaire, Montreuil (Seine-Saint-Denis)
Popisme
— Villa du Parc, Annemasse (Haute-Savoie)
Des voisinages
— Le Plateau/Frac Île-de-France, Paris

2002
FIAC, galerie Les Filles du Calvaire, Paris
La culture pour vivre
— Centre Pompidou, Paris *
La culture pour vivre
— Centre Pompidou, Paris *
In/ex-hibition
— galerie Les Filles du Calvaire, Paris
My Way
— Credac, Ivry-sur-Seine (Val-de-Marne) *
Living Together
— Maison populaire, Montreuil (Seine-Saint-Denis) *
La vie au fond se rit du vrai
— collection du Frac Aquitaine, CAPC-musée d'Art
contemporain, Bordeaux *
Objets de réflexion
— (in vidéothèque mobile de Fabrice Gygi)
Le Plateau/Frac Île-de-France, Paris
Oranges givrées et barbe à papa à volonté
— galerie Les Filles du Calvaire, Paris

2001
Face B
— Les soirées Cafés-Vidéo, La Garsouille Caen*
Vis-à-vis
— Scène nationale, Nancy
Remember camembert
— Frac Poitou-Charentes, Angoulême
Voisins, voisines
— Glassbox, Paris

Masques
— Les Rencontres internationales de la photographie, Arles*
Prétext
— programmation vidéo et mix musical, Nouveau Casino,
Paris

2000
Conserve
— université Bordeaux-III, Bordeaux
Action Replay (1)
— programmation vidéo, Scène nationale, Saint-Denis *
Action Replay (2)
— programmation vidéo, L'Échangeur, Aubervilliers*
Les non-anniversaires d'Alice
— programmation vidéo, Le Batofar, Paris

1999
Essence d'art
— collection du Frac Alsace, Schiltigheim (Bas-Rhin) Galeria
Mesta Bratislavy, Bratislava (Slovaquie)
La nuit de la mutation
— Agence By the Way, Paris

1998
Transit, 60 artistes nés après 60
— École nationale supérieure des beaux-arts, Paris *

1997
Chambres d'échos
— La Ferme du buisson, Marne-la-Vallée (Seine-et-Marne) *
Sous le manteau
— galerie Thaddaeus Ropac, Paris *
Les dix jours d'art contemporain
— Frac Poitou-Charentes, Angoulême
5 ans d'acquisitions 1991-1995
— Frac Alsace, Sélestat (Bas-Rhin) *

1996
Variations, op. 96
— collection du Frac Poitou-Charentes, Rouillé
(Vienne)
Les visiteurs du soir
— acquisitions du Frac Franche-Comté, Salins-les-Bains (Jura)
*
L'art qui ne rate personne
— acquisitions du Frac Franche-Comté, Besançon *
La tête dans les étoiles
— collection du Frac Rhône-Alpes, Oyonnax (Ain) *

1995
Dessine-moi une montagne
— Galerie de l'École des beaux-arts, Quimper*
Collection fin XXe
— Confort Moderne, Poitiers *
Murs du son
— Villa Arson, Nice *
FIAC, Galerie Jean-François Dumont, Paris
Hygrométries
— Les Bains Douches, Chauvigny (Vienne)
Constructions
— galerie Laage Salomon, Paris

1994
Galerie Jean-François Dumont chez Air de Paris, Paris*
Galerie Jean-François Dumont, Bordeaux

1993
Comme rien d'autre que des rencontres
— MuHKA, Anvers *
Acquisitions du Fonds national d’art contemporain, Paris
La Défense *

1992
Regard multiple
— Centre Pompidou, Paris

1991
Changement de direction
— Hôtel des arts, Fondation Rothschild, Paris *
Kunsteuropa
— Kunstverein, Stuttgart *

1990
Aperto
— 40e Biennale, Venise*
Transit
— présentation galerie Jean-François Dumont, Marseille *

1988
Salon de la jeune sculpture, Paris *
Galerie Jean-François Dumont, Bordeaux
Interarte
— Feria de Valencia, Valence, Espagne *

1987
Affected Machines/Machines affectées
— Nexus Contemporary Art Center, Atlanta (Géorgie)/Renaissance Society, Chicago (Illinois)/Musée de l’abbaye Sainte-Croix
Les Sables-d’Olonne (Vendée)*
14-16
— rue des Petits-Hôtels
(Aubry, Convert, Duprat, Talec), Paris *
Cadres en laire
— Centre d’histoire et d’art contemporain Rennes *

1986
Imagining Antartica
— Boston (Massachusetts) et Vienne *
Design Beyond Senses
— Kunstmuseum, Düsseldorf *

1985
État des lieux
— appartement privé, Paris

1984
À Pierre et Marie, une exposition en travaux, épisodes 8 et 9
— 36, rue d’Ulm, 5e arrondissement, Paris *
Dimensions 2/3
— 3/2, Salon de la jeune sculpture, Paris *

1983
Din 21 x 29,7
— Galerie des tanneurs, Tours
Köln/Genova/Paris
— Hôtel de Ville, Cologne *

1981
Livres d’artistes
— galerie NRA, Paris

1980
Model
— galerie Saint Petri, Lund (Suède)

1979
Une histoire simple
— Festival Vidéo, Paris

COMMANDES

2020
In a silent way
— 1% artistique, Université de Nantes, HALLES DE LA CRÉATION, Nantes
Une vision du ciel,
— 1% artistique, Université Fédérale Toulouse Mi-di-Pyrénées, Maison de la Formation Jacqueline Auriol

2019
Le Secret du monde
— CHU de Clermont-Ferrand, installation temporaire de la Commande Publique du Musée de la Céramique de Lezoux, région Auvergne et ministère de la Culture.

2018
Le secret du monde
— Musée de la Céramique de Lezoux, Région Auvergne, Ministère de la Culture et de la Communication
Etat de grâce
— Sous-Préfecture Aix en Provence, Région Paca, Agence Eva Albarran
Shine a Light
— Oeuvre lumineuse., Fondation Martell-Cognac

2013
Gimme Shelter
— Musée d’Art Moderne de Saint-Etienne (FR)

2012
Earth Drop
— pour le site IGN / MÉTÉO DE SAINT-MANDÉ Maître d’ouvrage / Ministère de l’Ecologie, de l’Energie, du Développement Durable et de la Mer
The Third Hemisphere

— pour le site scientifique INRIA / Talence Maîtrise d’ouvrage : Bordeaux Métropole Aménagement.
There is plenty of room at the Bottom

— pour Lèpum / Ecole polytechnique universitaire de Marseille. Maîtrise d’ouvrage : Ville de Marseille

2009
Les bois de l’incertitude
— Collège Simone Veil à Mandres les Roses
Maître d’ouvrage DDE du Val de Marne

PERFORMANCES

2016
Help (1985 - 2010)
— Francès Foundation booth,
Art-Paris art fair

2012
Play Back, Johnny and Me
in Notre histoire / Performance
avec Laurent Prexl, voix: Laurent Prexl et

2011
Frozen Words
—Radio, Épisode 3,
Fondation Louis Vuitton
Save my soul
— YBCA, San Francisco

2010
Nathalie Talec, musique
et composition: Laurent Prexl
— Palais de Tokyo, Paris (21 janvier)

2006
Play Back, Johnny and Me in « Notre histoire »
Performance avec Laurent Prexl. Voix : Laurent Prexl et Nathalie Talec ; musique/composition : Laurent Prexl
— Palais de Tokyo, Paris, 21 janvier
L’amour, ça fait du bruit in La force de l’art / Voix: Reno Isaac et Nathalie Talec, avec la participation du chœur d’enfants de l’Église américaine (sous la direction de Bonnie Wolley), musique et composition: Reno Isaac
— Grand Palais, Paris (9 mai)
Solo intégral, Haute fidélité / Texte et voix: Nathalie Talec et Reno Isaac, musique et composition: Reno Isaac
— Le Granit, Belfort (10 novembre)
Solo intégral, la la li / Texte et voix: Nathalie Talec et Emmanuel Tugny, musique et composition: Emmanuel Tugny et Xavier Boussiron
— Musée des Beaux-Arts, Besançon (13 décembre)

2005
Play Back, Mute Box
— MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, 22 octobre. 12 figurants pour un opus silencieux, sur le site du chantier de la future librairie du musée. Conception : Nathalie Talec ; costumes : Delphine Couradeau, Yannick Derrien, Olena Simon et Nathalie Talec
Play Back, On The Beach
— in « Jour de Loire », Candes-Saint-Martin (Indre-et-

Loire), 28 mai. Texte et voix : Nathalie Talec ; musique/composition, arrangements, mixage : Marc Collin, Xavier Boussiron et Lucien Zerrad

2004
Play Back, le générique
— FIAC, galerie Les Filles du Calvaire, 8-13 octobre. Performance « Boréale attitude, Lolita solitude ». Texte : Nathalie Talec ; voix : Nathalie Talec et Malaury Nataf ; musique/composition, arrangements, mixage : Xavier Boussiron
Play Back, la bande-annonce
— CCC, Tours, 18 octobre. Performance « Ice Movie ». Texte : Nathalie Talec ; voix : Nathalie Talec et Malaury Nataf ; musique/composition, arrangements, mixage : Xavier Boussiron
Play Back, le casting
— CCC, Tours, 10 novembre. Texte et voix : Nathalie Talec ; musique/composition, arrangements, mixage : Xavier Boussiron

2003
Les silences parlent entre eux, variation 3
— in « Un dimanche à Noisy-le-Sec », La Galerie, Noisy-le-Sec (Seine-Saint-Denis), 30 mars. Texte et voix : Nathalie Talec ; musique/composition, arrangements, mixage : Marc Collin
Les silences parlent entre eux, variation 4
— une invitation d’Arnaud Labelle-Rojoux, Le Podium moderne, Herzelle (Nord), 11 avril. Texte et voix : Nathalie Talec ; musique/composition, arrangements, mixage : Marc Collin
La pensée est un muscle, variation 2
— in « Des Voisinages », Le Plateau/Frac Île-de-France, Paris, 23 avril. Performance avec Malaury Nataf. Texte : Nathalie Talec ; musique/composition, arrangements, mixage : Marc Collin
Gravité
— galerie Les Filles du Calvaire, Bruxelles, 14 mai. Texte et voix : Nathalie Talec ; musique/composition, arrangements, mixage : Joël Grelier, Nelly Maurel, Julien Tardieu

2002
La pensée est un muscle
— Palais de Tokyo, Paris, 23 mars. Performance avec Malaury Nataf. Texte : Nathalie Talec ; musique/composition, arrangements, mixage : Marc Collin
Living Together
— Maison populaire, Montreuil (Seine-Saint-Denis), 28 mars et 13 juin. Texte et voix : Nathalie Talec ; musique/composition, arrangements, mixage : Marc Collin
Living Together, version 2
— in « Nono’s club », proposition d’Arnaud Labelle-Rojoux, Le Plateau/Frac Île-de-France/Palais de Tokyo, Paris, 15 mai. Texte et voix : Nathalie Talec ; musique/composition, arrangements, mixage : Marc Collin
Living Together, version 3
— in « La vie au fond se rit du vrai », Capc-musée d’Art contemporain, Bordeaux, 23 mai. Texte et voix : Nathalie Talec ; lumière : Katy Olive ; musique/composition, arrangements, mixage : Marc Collin

Living Together, version 4 — in « Oranges givrées et barbe à papa à volonté », galerie Les Filles du Calvaire, Paris, 19 octobre. Texte et voix : Nathalie Talec ; musique/composition, arrangements, mixage : Marc Collin

Doing (something/nothing) — in « Rencontres chorégraphiques internationales », Le Studio, MC93, Bobigny (Seine-Saint-Denis), 8 juin. Texte et voix : Nathalie Talec ; lumière : Katy Olive ; musique/composition, arrangements, mixage : Marc Collin

Doing (something/nothing), variation 1 — in « La vie au fond se rit du vrai », Capc-musée d’Art contemporain, Bordeaux, 3 juillet. Texte et voix : Nathalie Talec ; musique/composition, arrangements, mixage : Marc Collin

Doing (something/nothing), variation 3 — in « Chorégraphiques », Tours, 6 et 7 décembre. Texte et voix : Nathalie Talec ; musique/composition, arrangements, mixage : Marc Collin

2001

L'eau était obtenue en approchant la lampe des surplombs d'icebergs exposés au soleil — soirée « Sampling/Zéro G », Tapis Rouge, Paris, 7 avril. Opus silencieux sous miroir et chute de neige, performance avec Malaury Nataf. Durée : 240'. Conception, décor et costumes : Nathalie Talec

Soyez amoureuses et vous serez heureuses — École des beaux-arts, Nîmes, 30 avril. Durée : 90'. Texte et voix : Nathalie Talec

S’il te plaît, ne me fais rien mais vite — in « Voisins, voisines », Glassbox, Paris, 14 juin. Performance avec Malaury Nataf. Durée : 40'. Texte : Nathalie Talec ; voix : Malaury Nataf et Nathalie Talec

Heidi, spirale jetty — projet Connexe, Mouvement Skit, Paris, 15 décembre. Performance avec Malaury Nataf. Texte : Nathalie Talec ; voix : Malaury Nataf, Nathalie Talec et un chœur d'enfants ; musique/composition, arrangements, mixage : Patrick Eudeline

2000

La Grande Illusion — in « La Grâce », Revues parlées/Hors série, Centre Pompidou, Paris, 7 avril. Durée : 17'. Performance en duo avec le magicien Bernard Lebrun. Mix musical : Véronique Hubert

1997

Science par Fiction — in « Chambres d'échos », La Ferme du buisson, Marne-la-Vallée (Seine-et- Marne), 23 janvier. Durée : 20'. Texte et voix : Nathalie Talec**

1996

Étant donnée la goutte d'eau — lecture-performance, théâtre de Chauvigny (Vienne), 17 février. Durée : 33'. Texte et voix : Nathalie Talec**

1985

Hommage aux disparus de l'expédition Franklin

— bibliothèque municipale du 12e arrondissement, Paris, 7 mars. Durée : 23'. Texte et voix : Nathalie Talec

1983

Cinq minutes sur la route du pôle — différents lieux dans Cologne, 14 décembre. Conception, création, costume : Nathalie Talec*

INTERVIEWS

2003

Comment s'appelle la partie immergée de l'iceberg ? — Entretien avec Claire Le Restif

Montreuil

Multipistes — Entretien avec Arnaud Laporte

France-Culture

2002

Mouvement, n° 16 — Entretien avec Pierre Wat

Multipistes — Entretien avec Arnaud Laporte

France-Culture

1997

Chambres d'échos — “La tête au mur”

Marne-la-Vallée

Sous le manteau — “Sitôt qu'elle ôte sa blouse...” , Paris

1986

Nathalie Talec — Entretien avec Ramon Tio Bellido, Nîmes

Imagining Antartica — “Notes”, Boston

1985

À *Pierre et Marie, une exposition en travaux* — “Notes”, Paris

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

2012

DAP, Cent 1%, soixantième anniversaire du 1% artistique, Editions du Patrimoine

2011

Natacha Pugnet, « Je(ux) d'exposition »

2009

M. U., « Nathalie Talec : le chaud et le froid », in *L’Humanité*

Manou Farine, « Talec, carnet polaire », in *L'œil*, n°609

2008

Gérard Lefort, «Nathalie Talec, renne des neiges », in *Libération*

Sophie de Santis, in *Le Figaroscope*

Laeticia Cénac, in *Le Figaro Madame*

« l’agenda des événements », in *Télérama Sortir*

« Grand Nord », in *Le Journal des Arts*, n°288

Damien Sausset « l’art sentimental de Nathalie Talec », in *Connaissance des Arts*

Françoise Monin, « Le grand blanc », in *Air France Madame*

Céline Chevalier, « Autoportrait », Art Actuel

« Objectif Nord », in *Mouvement*, n°49

Orianne Charpentier, « Univers givré », in *Paris Mômes*

Laure de Régloix, « Expédition Polaire », in *Rosebuzz*

Guillaume Mansart, « Cold White Cube », in *Zéro Deux*, n°48

2007

Arnaud Labelle-Rojoux, in *L’Acte pour l’art*, Paris, Al Dante

2006

« Exporama » et « Calendrier », in *Art Press*, n° 329

Spectacles, n° 6

Magazine POLY, n° 102

« Briefs d’artistes », in *Stratégies*, n° 1431

Mélanie Cotton, in *Art Présence*, n° 59

Paul Ardenne, « Une autorité sans dogmatisme », in *Art Press 2*, « La scène française »

« Notre histoire », in *Beaux-Arts Magazine*, n° 259

Tupac Pointu, in *Le Parisien*, suppl. «Aujourd’hui»

Jeanne Dréan, in *20 minutes*

Pierre Vavasseur, in *Le Parisien*

Philippe Dagen, in *Le Monde*

Lætitia Cenac, in *Le Figaro Madame*

2005

Marie Dariussecq, in *Beaux-Arts Magazine*, n° 258

2004

Laurent Quintreau, in *Minotaure*, n° 8

2003

« L’image du mois », in *Beaux-Arts Magazine*, n° 229

Interview Frank Lamy et Patrice Joly, in *Zéro Deux*, n° 25

« Popisme, une exposition à entendre », in *Le Dauphiné libéré*

2002

Pierre Wat, in *Mouvement*, n° 16

Léa Gauthier, in *Mouvement*, n° 16

Frank Lamy, in *My Way*, cat. exp., Ivry-sur-Seine

2001

Gilles Verdiani, in *Elle*, n° 2885

2000

Philippe Dagen, in *Le Monde*

Didier Arnaudet, in *Art Press*, n° 254

1999

Frank Lamy, in *Tribeca*

Gabriel Leroux, in *Le Journal des expositions*

1997

Patricia Brignone, in *Art Press*, n° 223

« Exporama », in *Art Press*, n° 220

Pascale Cassagnau, in *Chambres d'échos*, cat. exp., Marne-la-Vallée

Christine Macel, in *Transit*, cat. exp., Paris

Anne Tronche, in *Frac Alsace, 5 ans d'acquisitions*, cat. exp., Strasbourg

1996

Françoise Chalouin, in *Collection*, fin xxe, cat. exp., Poitiers

1993

Edith Doove, in *Comme rien d'autre que des rencontres*, cat. exp., Anvers

1992

Anton Castro, in revue *Lapiz*

Nadine Pouillon, in *Regard multiple*, cat. exp., Paris

1991

Jean-Yves Jouannais, in *Art Press*, n° 163,

Françoise-Claire Prodhon, in *Flash Art International*

1990

Ramon Tio Bellido, in *Beaux-Arts Magazine*, n° 81

Maiten Bouisset et Bernard Blistène, in *Beaux-Arts Magazine*, n° 80

Didier Arnaudet, « Nathalie Talec : la géométrie des météores », in *New Art*, n° 8, Kunstforum, n° 109

1989

Didier Arnaudet, in *Art Press*, n° 132

Sylvie Couderc, in *Kanal Magazine*

Claire Bernstein, in *Art Press*, n° 139

Lise Ott, in *Midi Libre*

1988

Dominique Dussol, in *Sud-Ouest*

1987

Anne Dagbert, in *Art Press*, n° 115

Anne Langlais, in *Cadres en l'aire*, cat. exp., Rennes

1986

Élisabeth Lebovici, « Les preuves du froid », in *Machines affectées*, cat. exp., Les Sables-d’Olonne

1984

Public, Archives contemporaines internationales, n° 2

Jeune sculpture 2-3 / 3-2, cat. exp., Paris

* indique une publication/indicates a publication

** indique un document vidéo/indicates a video document

Par Jeanne Brun, janvier 2016

La philosophie d’Aristote – et bien d’autres après lui – fait la distinction entre ce qui, du monde matériel et immatériel, est *en acte*, et ce qui est *en puissance*. Deux exemples, souvent utilisés, illustrent et précisent ces deux modes d’être. Le bloc de marbre, brut, est ainsi en puissance une statue; mais c’est le sculpteur qui fait exister celle-ci en acte, en tirant la forme de la matière indéterminée. L’œuf, lui aussi, est en puissance; l’animal qui en éclot est en acte. Dans le premier cas la puissance est passive, nécessitant l’intervention d’un tiers agissant ; dans le second elle est active, contenue dans l’œuf même. La puissance quoiqu’il en soit n’ouvre pas à toutes les déterminations possibles: par un jeu de passe-passe qui garantit un certain ordre des choses, l’acte préexiste à la puissance. Un œuf peut ainsi s’actualiser en oiseau, mais pas en chèvre. Et dans l’acte seul, dans cette même logique, dans son achèvement et sa détermination totale, réside la perfection.

Par un audacieux court-circuit, et par la force d’évocation de leur blancheur et de leur forme, les *Snow Balls* de Nathalie Talec, mévoquent étrangement ces exemples du marbre et de l’œuf. C’est sans doute que l’artiste saisit en elles – dans le double sens où elle l’atteint et le préserve – un état de suspension et d’ouverture, tant dans la référence aux phénomènes physiques (la neige comme état d’équilibre instable de l’eau, cristallisé par le froid), que sur le plan formel (l’ovoidé imparfait contenant une multiplicité de formes potentielles) ou fictionnel (la boule de neige évoquant autant la douceur de l’enfance que la dureté de la bataille).

Il y a ainsi dans le travail de Nathalie Talec quelque chose qui se refuse obstinément à être, dans cette acception, en acte. Le sens de son œuvre se trouve au contraire dans ce qui se tient à la fois en réserve et en germe; à la fois comme latence, et comme capacité de mouvement et de transformation de la pensée ou de la matière. Mais c’est d’une capacité presque absolue de mouvement qu’il est question ici, d’une puissance qui ne serait pas limitée par une détermination préexistante. Revenu à un état élémentaire ¹, tout peut s’y « précipiter », pour reprendre un terme utilisé en climatologie, ou se métamorphoser ², en quelque chose *d’autre*. Les frontières ne sont plus imperméables, entre les genres (l’histoire de l’art et la chanson de variété, les contes de fée et les sitcoms), non plus qu’entre l’humain et l’animal, la science et le burlesque ou la fiction.

Chaque moment, chaque forme, chaque état est *critique*, au cœur de plusieurs résolutions possibles – il semble que l’œuvre elle-même se confond avec ces états limite, de basculement physique (le 0°C, point de fusion de l’eau en glace, devenant dans une œuvre de 2008, *0°T*), d’effusion physiologique (saignements de nez observés dans plusieurs performances et aquarelles) ou sentimentale, de retournement (de la vision – *Autoportrait avec paire de lunettes pour évaluation des distances en terre froide* ³, 1986, ou *The one who sees blindly*, 2011-2012, - et des apparences) ou de rupture (au sens où, dans certaines œuvres, comme la récente série de toiles intitulée *Heaven’s door*, la présence de plusieurs éléments hétéroclites dans une même composition rompt une chaîne de signification cohérente, et oblige la raison à un nouvel effort de compréhension).

La fascination durable de l’artiste pour l’exploration, comme pour l’expérimentation scientifique (réelles ou symboliques) peut se lire également comme une volonté de se maintenir, plutôt que dans le champ des réalisations et des certitudes, dans celui de la potentialité. C’est une entreprise singulière de recherche qu’elle poursuit alors elle-même, loin d’un quelconque positivisme ou de la démarche hypothético-déductive qu’elle pastiche pourtant dès ses premières œuvres, avec beaucoup de respect du reste: *Conférence sur le froid*, 1984, ou séries en laborantine, dont *Expériences*, de la deuxième moitié des années 1990. Au contraire sa méthode, plutôt que des déductions, génère des hypothèses, c’est-à-dire l’ouverture de possibles. Dans un entretien avec Claire Le Restif, qui éclaire en profondeur sa pensée, elle décrit (sans récuser l’idée d’un aboutissement nécessaire dans les entreprises d’exploration comme dans son propre travail) la difficulté, lors de son séjour effectif au Groenland en 1987, à être soumise au réel:

Je ne voulais pas partir physiquement en exploration. Ça ne m’intéressait pas. Ce qui me motivait alors (...) était de concevoir des projets, d’inventer des systèmes utopiques sans aboutir à leur réalisation. L’œuvre était un projet, sa finalité n’était pas du tout d’être réalisée. (...) J’ai donc défini une méthode de travail et l’ai appliquée à une vingtaine de projets qui restaient archivés. (...) Ils comportaient des textes, des avertissements, des dessins, jamais de conclusion, seulement des possibles. (Au Groenland) le travail était difficile parce que j’étais dans le réel et que le réel m’a glacée. (...) Me rendre sur place a annulé tous les effets possibles de l’imaginaire. ⁴

Loin d’être un constat d’échec, cet aveu précise ce qui est le cœur même de son œuvre: la recherche d’un état, d’une *position*, qui ne soit pas un enfermement (une forme, une identité, une pensée closes) mais au contraire un passage, une voie, sans finalité préétablie. Nathalie Talec fait sienne cette citation de Knud Rasmussen: « Il n’y a qu’un but à notre progression: définir notre position. Nous traversons une terre inconnue et ignorons à tous moments ce que chaque nouveau regard doit nous révéler d’abîmes, mais notre allure reste toujours la même ». ⁵

Après 2007, certaines œuvres deviennent plus que des signes de cette nécessaire motilité du regard, de l’esprit, et de l’être – elles s’en font le lieu métaphorique. Ainsi du traîneau en céramique et du kayak en néon, présentés à l’occasion de l’exposition monographique de Nathalie Talec au MACVAL ⁶, et de *Gimme Shelter* ⁷, abri de verre et de lumière qu’elle conçoit à Saint-Etienne quelques années plus tard pour l’espace public.

La pièce maîtresse de l’exposition, *In Search of the Miraculous*, la route de l’écho, monumental radeau de néon posé dans le Grand Salon du Musée de Picardie, s’inscrit dans cette série d’œuvres, ainsi que dans un jeu de références multiples. Son titre rend clairement hommage à l’artiste conceptuel Bas Jan Ader et à sa dernière performance, éponyme, qui le vit quitter Cape Cod dans le Massachussets en 1975, à bord d’une petite voile, pour une traversée de l’Atlantique qui n’aura pas de fin, mais restera une œuvre toujours en suspens (le corps de l’artiste ne sera d’ailleurs jamais retrouvé, laissant l’histoire inachevée).

La route de l’écho fait quant à elle référence au *Radeau de la Méduse* ⁸ de Géricault, le plus fameux radeau de l’histoire de l’art, dont le Musée de Picardie conserve une copie conforme, à l’échelle, commandée précocement par le Louvre. Une autre histoire tragique, assurément, est à l’origine de ce chef d’œuvre du Romantisme. Mais c’est aussi d’un récit sur l’humain et sa *puissance*, donc, négative ou positive, qu’il s’agit : le cartouche sur le cadre du tableau présenté au Louvre dès son acquisition donnait d’ailleurs à lire le sous-titre suivant: « L’humanité est le seul héros de cette poignante histoire ».

Nathalie Talec s’empare ici d’une forme qui représente à la fois le refuge et la progression; un mouvement de rétraction qui est en même temps potentiellement, et malgré tout, l’amorce d’un départ; mais aussi bien inversement. Il y a du risque dans toutes ces entreprises, de la solitude, et, comme le remarquait déjà Claire Le Restif, de la mélancolie. Une mélancolie qui se rapporte peut-être moins à ce qui a été et qui n’est plus, qu’à tout ce qui aurait pu être et qui n’a pas été.

^[1] Nathalie Talec parle ainsi d’un des motifs centraux dans son œuvre : « Le flocon de neige, reste dans l’ordre de la nature le seul motif proche du rien », Nathalie Talec citée par Anselm Jappe, in « La terreur blanche », Nathalie Talec, cat. d’exposition, Vitry, MACVAL, 2008, p. 72.

^[2] Encore sur la neige : « Le flocon de neige est une forme mathématique qui répond à une rigueur géométrique. Lors de sa métamorphose, il présente une grande diversité de formes et traverse plusieurs états… Intrinsèquement, le cristal de neige contient du désordre. Je pourrais assimiler mon langage artistique à ces actes de dissipation, de dispersion apparente, de désordre … et d’aléatoire. », Nathalie Talec citée par Arnaud Labelle-Rojoux, in « Que reste-t-il de l’amour », Nathalie Talec, cat. d’exposition, Vitry, MACVAL, 2008, p. 15.

^[3] « J’ai créé un objet qui me met dans un état de cécité. Je ne peux pas voir au-delà de cette surface d’aluminium. », Nathalie Talec à Claire Le Restif, in « La première fois que j’ai vu la neige c’était au Paramount », Nathalie Talec, cat. d’exposition, Vitry, MACVAL, 2008, p. 183.

^[4] Nathalie Talec à Claire Le Restif, in « La première fois que j’ai vu la neige c’était au Paramount », Nathalie Talec, cat. d’exposition, Vitry, MACVAL, 2008, p. 174.

^[5] Nathalie Talec, Hommage à Knud Rasmussen, 1983-2008.

^[6] « Le traîneau et le kayak sont des instruments de transport, de déplacement et de glissement au sens propre comme au sens figuré », Nathalie Talec à Claire Le Restif, in « La première fois que j’ai vu la neige c’était au Paramount », Nathalie Talec, cat. d’exposition, Vitry, MACVAL, 2008, p. 180.

^[7] Gimme Shelter, 2012, commande de la communauté d’agglomération de Saint-Etienne Métropole dans le cadre du projet Ideal Home.

^[8] La Méduse, la frégate française qui fera naufrage au large de la Mauritanie en 1816, était accompagnée de plusieurs autres navires, dont la corvette l’Echo, dont le capitaine, par ses choix de navigation plus judicieux, évitera à son équipage la même tragédie. Le tableau de Géricault, composé à partir de 1918, présenté au Salon de 1819, est acquis par le Louvre dès 1824. Le Musée commande en 1859-1860 une copie conforme, qui sera réalisée par les peintres Pierre-Désiré Guillemet et Étienne-Antoine-Eugène Ronjat.

