

La Traverse



• **Camille Azaïs** est autrice et critique d'art. Elle a fait paraître son premier roman, *Minimale*, chez Rotolux Press en 2025. Elle enseigne la théorie des arts dans le master Édition de l'ésam Caen-Cherbourg. Elle est également coordinatrice éditoriale de *Tools Magazine*. Elle écrit actuellement un essai sur la notion de ruralité dans l'art contemporain, après l'obtention d'une bourse de recherche du Centre national des arts plastiques.

• **Romane Constant** vit et travaille à Paris. Elle explore dans l'écriture les questions relationnelles et d'intimité. Attachée aux Ardennes où elle a grandi, elle s'intéresse également à l'héritage familial et territorial. Son premier ouvrage, *Oraison funèbre pour Zeldà1990*, a été publié aux éditions Dépense défensive en février 2024.

• **Graham Hamilton** vit et travaille à Paris. Il est diplômé de la New York University et de la Städelschule de Francfort-sur-le-Main. Sa pratique multidisciplinaire englobe l'art floral, la sérigraphie, la photographie et la sculpture, et se concentre sur la tension entre la décomposition organique et la préservation. Ses dernières expositions personnelles incluent «Why do I fill a box with flowers for you» à Shmorevaz, Paris, et Forde, Genève (2025); «Memorabilia» au Turiner Kunstverein, Turin (2025); et «November or Bouvard and Pécuchet» au Cadre d'or (cur. Alienze), Paris (2024).

• **Saodat Ismailova** est une cinéaste et artiste visuelle originaire d'Ouzbékistan. Elle vit et travaille à Paris et à Tachkent. Formée à l'Uzbekistan State Institute of Arts and Culture, puis au Fresnoy – Studio national des arts contemporains (Tourcoing), elle développe une œuvre audiovisuelle à la croisée du cinéma narratif et de l'installation. En mêlant rituels, mythes et rêves au sein du tissu de la vie quotidienne, ses films explorent la culture ancienne, complexe et riche de l'Asie centrale. Souvent centrés sur des récits oraux où les femmes jouent un rôle principal, et explorant des systèmes de connaissance souvent réprimés parla modernité globalisée, ses œuvres oscillent entre mondes visibles et invisibles. En 2021, elle fonde à Tachkent le collectif de recherche Davra, dédié aux savoirs culturels d'Asie centrale. Parmi ses expositions personnelles récentes figurent «A Seed Under Our Tongue» au Pirelli HangarBicocca, Milan (2024), «18000 Worlds» à l'Eye Filmmuseum, Amsterdam (2023), et «Double Horizon» au Fresnoy, Tourcoing (2023). Son travail a été présenté à la Biennale de Venise (2013, 2022), à documenta fifteen, Cassel (2022), ainsi que dans de nombreux festivals internationaux de cinéma.

• **Alexandre Khondji** est un artiste qui vit et travaille à Paris. Il est diplômé du Bard College (New York) et du Royal College of Art (Londres). Ses expositions personnelles récentes incluent Sweetwater, Berlin (2025), et LUMA Arles (2021). Son travail a aussi été présenté dans des expositions collectives au Museum für Moderne Kunst, Francfort (2025), au Capc-musée d'Art contemporain, Bordeaux (2024), à la galerie Maureen Paley, Londres (2024), et à DOC, Paris (2023). En 2025, il participe à l'Okayama Art Summit, au Japon.

• Né en 1997 à Toulon, **Raphaël Massart** vit et travaille à Paris, où il développe une pratique ressemblant à de la fabrication d'images. Nourri par le consumérisme et la technique visuelle, son travail prend la forme d'installations, sculptures et photographies. Il envisage l'exposition comme lieu de performance, où le mimétisme est une stratégie d'existence. Il est diplômé des Beaux-Arts de Paris en 2024. Il a participé à plusieurs expositions seul et en groupe dont à DOC (Paris), Le Trou (Genève) et Pauline Perplexe (Arcueil).

• **Vérane Guillard**. Reconvertie depuis sept ans dans la cuisine après un parcours dans les bureaux d'une grande entreprise de tourisme, c'est suite à la rencontre avec l'équipe de La Pantruchoise (Franck Baranger & Co) il y a six ans qu'elle y pose ses couteaux, navigue à travers les différents postes des divers restaurants du groupe, pour prendre son envol et cuisiner au Mirette depuis janvier 2022.

• **Hélène Yamba-Guimbi** est une artiste et poète installée entre Paris et Los Angeles, dont le travail mêle texte, photographie et sculpture. Ses installations tracent des récits de manque, de peur, de désir et de fantaisie qui nous relient les un-es aux autres ainsi qu'à la société. Travaillant la lumière comme matériau principal, elle utilise des filtres, des tissus cousus ou pliés, et des circuits électriques comme motifs récurrents pour explorer les dynamiques de révélation et de dissimulation. Hélène Yamba-Guimbi a étudié à l'École Duperré à Paris, à l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy, ainsi qu'au California Institute of the Arts à Los Angeles. Elle a récemment bénéficié d'expositions personnelles à Tonus, Paris (2025) et Neuvitech, Paris (2023). Son travail a été présenté à Paris Internationale (2024), au Brooklyn Museum (2023) et à Ygrec, Aubervilliers (2022). Elle a également donné des lectures au Centre international de la poésie de Marseille et au Centre Wallonie-Bruxelles à Paris.

• **After 8 Books** est une librairie et une maison d'édition indépendante. La librairie s'engage aux côtés des artistes, théoricien·nes, designers graphiques, et auteur·rices actif·ves dans l'édition contemporaine. Alors que l'échange de données et la disponibilité sans limites de toute création semblent être devenues des évidences, avec son travail éditorial, After 8 Books prend le parti d'une forme de minutie et d'attention, en favorisant des projets qui répondent à une nécessité autant intellectuelle que sentimentale. Travaillent actuellement à la librairie : Antonia Carrara et Benjamin Thorel (fondateur·rices), Marco Caroti, Lou Ellingson, Théo Robine-Langlois.

Édito

par Antonia Scintilla

C'est sous le signe de la boîte, du *white cube* à la *black box* — héritiers des arts forains devenus dispositifs et motifs incontournables d'œuvres et de scénographies contemporaines — que se déploie ce dixième numéro de *La Traverse*. Pour cet agencement d'entretiens, de poèmes, d'images et de recettes dans l'espace des pages qui vont suivre, alimenté par celles et ceux qui façonnent le renouvellement constant de la Fondation Pernod Ricard, nous avons tenté de saisir quelques régimes d'apparition de la boîte/*box*, déconnectée de son environnement immédiat pour favoriser l'attention, tout en révélant les œuvres et en incitant le dialogue.

Notre saison 2025-2026 s'ouvre ainsi avec l'exposition «Sorry Sun», première édition du Nouveau Programme, pensé pour accompagner sur le long terme les artistes choisi·es par la ou le commissaire invité·e, et offrir un cadre ouvert à de nouvelles formes et perspectives. Pour cette première occurrence, Liberty Adrien convie les artistes Saodat Ismailova, Alexandre Khondji et Hélène Yamba-Guimbi à «tracer une cartographie du désajustement», dont *La Traverse* porte ici l'écho.

Deux textes viennent ensuite restituer leur voix à la boîte elle-même. Le récit intime de Romane Constant transforme les boîtes de marbre en refuges narratifs et sensibles, compagnons silencieux où se dépose une attention délicate aux gestes, aux objets, aux sensations et aux instants de vie.

De son côté Camille Azaïs, dans son essai sur les *Boîtes toxiques*, montre comment ces contenants peuvent tour à tour devenir abris, coffrets de mémoire ou surfaces de projection de nos blessures intérieures. La boîte y apparaît comme un espace traversé par nos désirs, nos dépendances et nos expériences, à la fois fragile et puissant, capable d'accueillir autant la beauté que le poison.

Au centre de cette édition, un poster conçu par l'artiste Raphaël Massart comme préambule à sa résidence de septembre à décembre 2025: en investissant les espaces d'Aperto, notre *project-space*, il posera les jalons de son label Aveycké Press, destiné aux non-musicien·nes.

L'artiste italienne Beatrice Bonino investira ensuite la totalité du *white cube* modulable de la Fondation, pour une exposition personnelle d'envergure conçue avec l'historienne de l'art Catherine David. De ses matériaux glanés fortuitement à ses formes émanées de l'arte povera, le répertoire de l'artiste défie la banalité tout en révélant un certain enchantement en filigrane d'un texte de Graham Hamilton.

C'est enfin avec joie que nous découvrons la sélection miroir de la librairie After 8 Books et toujours la recette de Vérane, cheffe de notre Café Mirette. Qui sait sous quelle(s) forme(s) l'esthétique du *white cube* rencontrera la création culinaire?

Visuel de couverture: Beatrice Bonino, *Untitled (Punny and Fun D)*, 2024, silicone, plastique, papier, tissu, caoutchouc, 122 x 22,5 x 9cm. Courtesy de l'artiste et de Ermes Ermes. Photo Piercarlo Quecchia – DSL Studio.

Nouveau Programme

Le Nouveau Programme

« Sorry Sun », dont le commissariat est assuré par Liberty Adrien — également directrice du département curatorial du KW Institute for Contemporary Art à Berlin — inaugure la première édition du Nouveau Programme. Conçu pour répondre de manière plus adaptée aux enjeux rencontrés par les artistes, à court et moyen termes, dans le développement de leur parcours, ce dispositif de soutien s'inscrit dans une logique de coopération : avec le Centre Pompidou, partenaire de longue date de la Fondation Pernod Ricard, qui accueillera pour la première fois dans ses collections les œuvres de l'ensemble des artistes accompagné-es dans le cadre de ce programme ; et avec le réseau DCA (Association française de développement des centres d'art contemporain), dont les membres organiseront des expositions monographiques des artistes du programme à l'horizon 2027.

Réaffirmant sa volonté de se tenir au plus près des pratiques artistiques à un moment charnière de leur évolution, la Fondation Pernod Ricard insuffle, avec le Nouveau Programme, un nouvel élan à son action en faveur de la scène artistique en France, tout en portant une attention accrue à l'écosystème dans lequel elle évolue.

Sorry Sun

Avec Saodat Ismailova, Alexandre Khondji
et Hélène Yamba-Guimbi

Entretiens menés par Franck Baland et Juliette Guiavarch

Réunissant trois artistes issues de générations et de parcours différents, « Sorry Sun » est une exposition collective qui, à l'image d'une boîte en renfermant trois autres, offre une occasion inédite de découvrir des pratiques variées et encore peu identifiées dans le paysage de l'art contemporain en France. Résolument ancrée dans son époque, elle aborde, à travers le prisme des œuvres, des problématiques économiques, écologiques et sociales actuelles. Des explorations contextuelles d'Alexandre Khondji à la symphonie mythologique de Saodat Ismailova, en passant par le minimalisme éclatant d'Hélène Yamba-Guimbi, « Sorry Sun » dessine un parcours à la croisée de récits personnels, d'héritages culturels et de visions singulières du monde contemporain. Pour ce journal, nous avons souhaité interroger les artistes sur la manière dont la boîte trouve une résonance dans leurs trajectoires personnelles et artistiques.

Tes films présentent un rapport à l'intime particulier. Au cours de ta vie, y a-t-il eu des boîtes avec lesquelles tu as eu un lien d'attachement spécial ?

S. I. Je crois que la boîte à laquelle je tiens renferme un souvenir qui n'est pas nécessairement le mien. C'est là que réside le véritable attachement : dans ce souvenir partagé qui dépasse le cadre personnel. Quand j'y pense, j'ai l'impression de multiplier ces boîtes à l'infini, comme des poupées russes, ou d'agrandir une seule boîte à l'infini, à la fois à l'intérieur et à l'extérieur. Pour moi, une boîte n'est jamais seulement un contenant, c'est un portail vers la mémoire collective, l'intimité et l'imagination. Elle aide à rassembler des fragments, à contenir ce qui, autrement, resterait dispersé.

Ton travail est très lié à ton rapport à l'archive et au *found footage*, cette pratique de récupération et de réutili-

S. I. Les archives cinématographiques, tout comme l'historiographie écrite, sont la plupart du temps une matière manipulée. Au début de l'indépendance de l'Ouzbékistan, nous nous sommes précipités vers les archives comme si elles étaient une source de vérité et de connaissance ; c'était l'un des moyens de trouver notre identité. Au début, c'était vraiment fascinant. Mais peu à peu, nous avons réalisé que ces images avaient été produites dans le cadre d'un programme plus large et qu'elles véhiculaient des significations réorchestrées. La réutilisation des archives dans mes films répond à plusieurs besoins : premièrement, contextualiser les récits ; deuxièmement, donner une nouvelle vie à des films qui ont été négligés ; et, surtout, essayer de réécrire l'histoire, d'offrir une nouvelle perspective. Les archives sont porteuses de connaissances, mais elles n'ont pas toujours été créées par des populations locales. Venant d'ici, je ressens l'urgence d'apporter une autre lecture à ces images, une lecture qui parle de l'intérieur.

18 000 Mondes s'achève sur la disparition du soleil dans ce qui pourrait être un tube kaléidoscopique. Le film se clôt sur cette ouverture d'images infinies. L'enjeu de multiplication des images à travers la forme du kaléidoscope te paraît-il entrer en résonance avec ta pratique ?

S. I. Je considère *18 000 Mondes* comme une sorte de kaléidoscope, suggérant la multiplicité et la transformation. Il est construit à partir de fragments de mes œuvres précédentes qui, une fois combinés, créent de nouvelles perspectives. À bien des égards, cela décrit également ma manière générale de travailler : tous mes films émergent les uns des autres, dans une continuité. Ils coulent et changent de forme, comme si je racontais une seule histoire, mais sous différents angles, avec différentes combinaisons de miroirs, de perles, de couleurs et de lumières. Elle se déroule au sein d'un temps circulaire, qui se rétrécit ou s'étend, permettant à la même histoire d'être perçue chaque fois comme nouvelle.

Saodat Ismailova, *18 000 Mondes*, 2023, vidéo full HD, 31'. Courtesy de l'artiste. Ce film a été réalisé avec le soutien de Eye Art & Film Prize.



Dans son essai *The Carrier Bag Theory of Fiction*, Ursula K.

S. I. De ce panier, je sortirais les silences et les pauses, les émotions indicibles et les expériences sacrées qui ne devraient jamais être pleinement racontées, mais seulement ressenties. J'en sortirais également les gestes routiniers, ces mouvements très simples et répétitifs de la vie quotidienne qui maintiennent tout ensemble, qu'ils soient effectués par un génie ou par un ouvrier. Et je chercherais dans ce panier des histoires qui brillent discrètement et qui ont besoin d'attention pour ne pas disparaître à mon époque.

Le Guin conçoit la narration comme une boîte, un panier ou un récipient. De ce panier, le rôle de l'artiste serait de sortir davantage des gens que des héros, des hésitations plutôt que des triomphes. Si tu disposais de ce panier, que souhaiterais-tu en sortir ?

HÉLÈNE YAMBA-GUIMBI

Ton travail se présente régulièrement sous la forme de boîtes, de différentes dimensions et matériaux, transparents ou opaques, accueillant des lampes, des photographies et d'autres objets plus ou moins précieux. Comment cette forme est-elle apparue dans ta pratique ?

H. Y.-G. Je source beaucoup en raison de mon expérience de designer textile, et c'est par cette voix que j'ai commencé à faire de la sculpture. Je passe beaucoup de temps dans les magasins d'outillage et dans les entrepôts, et c'est surtout en me promenant dans ce type d'endroits que les idées me viennent. J'y observe la qualité des matériaux de construction, leur structure et les associations possibles entre eux. Après une suite d'essais et d'explorations, j'ai choisi de travailler avec des boîtes Muji qui, malgré leur apparence simple, sont des objets complexes à produire et qui trouvent différentes évocations selon les contextes sociaux ou spatiaux où elles sont employées. Lorsque je les récupère, leur désœuvrement m'intéresse. Elles ont contenu les objets les plus précieux d'une personne, puis se sont retrouvées vides et privées de toute charge affective passée. Je les réinvestis et, associées à la lumière, ces boîtes deviennent des formes séculaires de reliquaires. Je m'intéresse également à des formes plus pauvres, comme les cartons de déménagement. La boîte de transport implique toujours la mobilité et l'échange, de biens comme d'idées, ce qui touche à un autre point biographique. Mon père travaillait sur des plateformes pétrolières en Afrique centrale, pour une compagnie basée à Marseille. Il travaillait dans le commerce mondialisé et la circulation des biens, et passait trois mois en mer entre différents hubs portuaires du monde. Il revenait au milieu de boîtes, de tissus, d'objets *shanzhai* et de valises, et j'allais y fouiller pour trouver ce qui m'intéressait. J'ai lu quelque part qu'il existe plusieurs types d'artistes, parmi lesquels les cartographes et les géologues. Je pense être du second type. Pour moi, la boîte, qu'il s'agisse d'un livre, d'un casier de rangement ou d'une valise, permet d'organiser facilement le chaos extérieur, d'établir des relations entre les objets, et, en fin de compte, de soutenir une permanence de soi à travers le temps et les différents déplacements.

La boîte n'est ici pas seulement considérée comme un contenant, c'est un élément structurant de l'œuvre, suscitant un rapport au corps et à l'œil particulier. Quelles fonctions en perçois-tu ?

H. Y.-G. La boîte force la mise en relation d'objets entre eux. Par l'association, la mise en opposition et la dissonance d'objets placés côte à côte, je tisse des liens ou je les détruis, et je fais de même avec les photos. Si on prend par exemple une image placée dans une sculpture à trois étages, l'image peut être prise pour elle-même, puis être pensée en relation avec l'espace de l'étage, de la boîte et même de l'espace d'exposition voire de la Fondation. La fabrication de mes propres pièces (*Hot Spot*, *Cecil Hotel*) m'a également permis de développer une autre forme de langage, car j'ai pu travailler avec la notion de rythme et de rupture dans le regard, comme lorsque je choisis d'assembler des plans opaques avec des plans transparents ou que je place une photo face puis une photo contre la personne qui regarde. J'aime travailler avec des idées et des objets qui m'échappent et qui ne peuvent être appréhendés que par l'écoute et la patience. Contraindre le corps et l'attention est devenu un élément de plus en plus récurrent dans mon travail.

D'un point de vue autant personnel qu'artistique, as-tu en

H.Y.-G. Mes grands-parents étaient bijoutiers. Il y avait partout chez moi des petites boîtes à leur nom qui présentaient alors plus d'importance pour ce qu'elles étaient que pour ce qu'elles contenaient réellement. Au printemps dernier, je suis allée voir l'exposition d'Hanna Rochereau à Shmorévaz. Elle avait assemblé de longs hauts-reliefs à partir de ce type de boîtes retrouvées et cela m'a fait prendre conscience de leur disparition de la circulation, ainsi que celle d'un monde de petits artisans d'art. D'autres boîtes qui me viennent à l'esprit sont celles de Fluxus. Il en existe beaucoup mais mes préférées sont celles de Geoffrey Hendricks (*Flux Reliquary*, *Flux Divorce Album*) et de Takako Saito (*Sound Chess*). Celles de Saito sont des variantes autour du jeu d'échecs, qui est une réduction abstraite du monde, comme la carte ou la miniature. Celles de Hendricks sont des objets collectés à partir de lieux et de relations. Il y a deux entrepôts à Los Angeles où je stocke mes outils et quelques œuvres. Comme cela ne coûte pas très cher là-bas, j'ai entendu dire que beaucoup de personnes stockent leurs affaires et ne reviennent jamais les reprendre. Chaque fois que je retourne prendre des affaires, je pense à ces boîtes juxtaposées, et à ce que cela ferait d'appréhender la vie de toutes ces personnes par leurs objets.

tête quelques boîtes qui ont eu, dans ton parcours, une importance particulière ?

Outre ces formes par lesquelles ton travail se développe, l'installation présentée à la Fondation Pernod Ricard à l'occasion du Nouveau Programme fait apparaître des assemblages lumineux qui attirent le regard autant qu'ils l'éblouissent et l'éloignent. Quel rôle attribues-tu à la lumière dans tes installations ?

H.Y.-G. La lumière est un phénomène transitoire que j'associe à la vie intérieure, aux flux d'énergie et à l'activité humaine. Dans la philosophie occidentale, elle renvoie également au savoir. J'aime la contradiction que la lumière apporte : en petite quantité, elle permet de guider, de voir et de comprendre ; en trop grande quantité, elle éblouit et brûle la compréhension. Je travaille toutes ces contradictions avec ce que je montre dans mes boîtes, mais aussi dans la manière dont je les montre – ce qui crée évidemment une friction, car mes boîtes donnent à voir sans pour autant montrer. Je m'avance peut-être trop, mais cela vient sans doute du fait que je suis particulièrement intéressée par les choses que je ne comprends pas tout à fait, et j'apprends à être à l'aise avec l'incertitude, autant lorsque je compose un travail que dans la vie des idées.



Hélène Yamba-Guimbi, *Coeil Hotel (consumo)*, 2025, plaques acryliques, câbles électriques, fixations, colle, dissipateurs thermiques, ampoules, panneau miroir, photographies, ampoules R7s, velours rouge, gaine thermique, pads thermiques, bornes Wago, bois, 150 x 68 x 38 cm. Vue de l'exposition « Sorry Sun » à la Fondation Pernod Ricard, Paris, 2025. Photo Nicolas Brasseur.

Alexandre Khondji, *Triple Insert*, 2025, caméras endoscopiques, consoles KVM, dimensions variables. Vue de l'exposition « Sorry Sun » à la Fondation Pernod Ricard, Paris, 2025. Photo Nicolas Brasseur.



ALEXANDRE KHONDJI

Ton travail entretient une relation ténue avec le contexte qui l'accueille, venant fréquemment lui révéler son histoire. Quelles sont les étapes préparatoires à la réalisation de tes pièces ?

A. K. Au début de chacun de mes projets, j'ai besoin de comprendre le lieu – à la fois sur place et à travers un long temps de recherche. Je commence donc toujours par repérer ce dernier, avant d'étudier son histoire, son contexte. Pour « Sorry Sun », il m'a semblé important de visiter le bâtiment dans son ensemble, des différents étages de bureaux et de salles de réunion jusqu'aux sous-sols et à tous ces espaces où le bâtiment rencontre et finit par se confondre avec la gare Saint-Lazare. J'ai également échangé à plusieurs reprises avec les architectes Jacques Ferrier et Pauline Marchetti ainsi qu'avec différentes personnes chargées de faire fonctionner ce bâtiment. Tout cela est une sorte d'investigation : il faut gratter jusqu'à trouver une faille, une brèche dans laquelle s'insérer. Il y a toujours un moment où quelque chose finit par apparaître.

A. K. Ce n'est pas une envie particulière par rapport à ce lieu mais cela a plutôt à voir avec ma manière de travailler. Lorsque j'ai rencontré Liberty Adrien, la commissaire du Nouveau Programme, nous avons échangé sur la façon dont mon travail se formule souvent à partir du lieu où il est exposé. Quand on parle de *white cube*, il y a effectivement l'idée qu'il s'agirait d'un espace neutre, mais dès que l'on s'y intéresse, et je pense que ma proposition le révèle en partie, on comprend que ce n'est jamais le cas, et qu'il s'agit plutôt d'un espace neutralisé. Aucun *white cube* n'en est véritablement un : chaque espace cache une histoire. En étudiant le projet initial des architectes, on apprend que l'espace qu'occupe la Fondation aujourd'hui avait d'abord été pensé, et donc construit, pour accueillir des commerces au rez-de-chaussée d'un large complexe immobilier de bureaux appelé « Grand Central ». Tout cela aide à comprendre l'architecture de ces espaces d'exposition et de leurs volumes si particuliers. J'aime beaucoup m'engouffrer dans ces histoires oubliées car cela permet au travail de littéralement devenir extatique, c'est-à-dire « hors de lui-même ».

Ton installation *Triple Insert* sonde les espaces résiduels, les marges et les endroits cachés du lieu. Tu montres le dedans, le dehors et l'à-côté tout à la fois. Que fait apparaître ce décroissement ?

A. K. Je crois que ce projet fait apparaître un mélange de quelque chose et de rien. Il me semble que tout ce système mis en place, notamment par le biais des trous qui sont rendus visibles dans les murs, révèle des choses que l'on imagine être là mais que l'on ne voit pas : de l'isolation, une prise électrique, une partie d'un montant, etc. Ce qui finit par apparaître, c'est ce qui soutient ou ce qui structure cet espace, ce qui lui permet d'exister, de tenir. Je pense qu'il y a un certain plaisir à rentrer en contact, même si ce n'est que très peu, avec cette forme d'invisible. Ce que ces caméras font apparaître, ce sont des détails finalement assez insignifiants – une sorte d'inframince. Elles magnifient les gaines et les câbles révélés, et ouvrent la possibilité d'un ailleurs, d'une poésie créée par cette trop grande proximité avec ce petit monde technique. Mon travail part du lieu et s'insère au sein de celui-ci, mais cherche aussi, je pense, à y échapper en produisant autre chose.

Pourrais-tu nous parler de boîtes qui auraient, pour toi et dans ton parcours d'artiste, une importance particulière ?

A. K. Une des boîtes qui a le plus compté pour moi est la boîte noire : la salle de projection, le cinéma. J'ai commencé par des études de cinéma, mais j'ai assez vite eu envie d'en sortir. Déconstruire le rapport au film et élargir ma pratique m'a permis de quitter cette boîte pour m'insérer à l'intérieur d'une autre : celle du *white cube*. La salle de projection ne m'offrait pas ce que je cherchais, trop peu de possibilités de spatialiser mes idées en dehors du cadre habituel du cinéma. L'espace d'exposition, au contraire, m'a donné la possibilité d'intervenir sur la manière même dont les choses viennent à apparaître. Cela a été pour moi une expérience libératrice mais également trompeuse car il s'agissait là simplement d'une autre boîte, avec ses propres règles, ses propres limites.

à la Fondation Pernod Ricard s'apparente à un *white cube*, c'est-à-dire un espace présenté comme neutre, hors de tout contexte. Qu'est-ce qui a suscité ton envie d'intervenir directement sur celui-ci ?

Romane Constant

Poésie

*Surely spring has been returned to me, this time
not as a lover but a messenger of death, yet
it is still spring, it is still meant tenderly*

Louise Glück

Le lendemain de mon arrivée à Porticcio, j'avais trouvé dans une brocante deux petites boîtes en marbre. La vendeuse, que ma famille d'accueil semblait bien connaître, me les avait vendues pour deux euros chacune. Il me restait une quinzaine de jours avant la fin des vacances, et d'ici là je m'étais promis d'écrire à propos d'elles.

Chaque jour, je m'installais au bureau qu'on avait improvisé pour moi dans la cave. Je disposais les boîtes à gauche ou à droite de mon ordinateur puis je commençais à écrire. Chaque jour, je finissais par raconter autre chose. Je m'amusaais alors à décrire les journées ensoleillées d'ici, le ton qui montait parfois à table et les siestes du début de soirée. L'été, qui m'avait semblé pendant si longtemps être une source d'inspiration, me paraissait maintenant n'être rien de plus qu'une chaleur paralysante. Parfois, je feuilletais quelques pages du livre *The Writing Life* d'Annie Dillard rangé dans la bibliothèque derrière moi. *The written word is weak. Many people prefer life to it. Life gets your blood going, and it smells good. Writing is mere writing, literature is mere.*

Un après-midi, nous avons retrouvé M. à la plage de Capo di Feno, « le chemin le plus court vers le paradis ». Sans prendre le temps d'échanger des banalités, et c'est ce que j'aimais chez elle, M. nous avait raconté sa jeunesse flamboyante à Paris dans les années 1980 et avait décrit avec précision une photo retrouvée par hasard – elle avait perdu la plupart des clichés de cette époque au fil des déménagements. M. était assise à la terrasse d'un bar, un café-calva devant elle. La photo, prise un matin, la montrait en compagnie d'un homme. Je crois que c'était lui. Celui qu'elle évoquait en riant, lorsqu'elle nous avait raconté avoir un jour volé une dizaine de cassettes audio, dissimulées dans les manches de sa veste. À la sortie du magasin, un agent de sécurité l'avait arrêtée. Son ami avait alors posé la main sur sa poche de jean, comme pour en sortir une arme, et lancé : « Si tu la lâches pas, je tire dans le tas ». M. avait joué le jeu, et l'agent, sans doute plus troublé par l'audace de cet homme que par l'idée d'un flingue, avait fini par les laisser partir.

Au même âge, certains soirs, elle franchissait les murs du cimetière du Père-Lachaise en talons aiguilles et rejoignait ses potes qui « posaient » du son là-bas. Parfois, au milieu de la nuit, il leur arrivait de tomber sur une messe noire clandestine ou sur des mecs qui « dormaient dans les tombes ». M. nous dit qu'elle avait peur mais ses yeux brillent quand elle le dit.

À cette époque, après avoir été chassée de son premier appartement, elle s'était installée avec une amie dans une chambre de bonne à gare de l'Est. Dans la cour de cet immeuble, vivaient deux mecs tellement cramés de l'intérieur qu'ils oubliaient des mots quand ils parlaient. Alors, pour finir leurs phrases, ils dessinaient dans le vide avec leurs doigts et tout le monde, par peur de les agacer, faisait semblant de les comprendre.

Récemment, M. s'était mariée avec son mec et elle avait dit qu'après ça, plus rien n'était pareil. Elle avait dit: « Je suis une empathie moi, si tu m'emprisonnes je m'envole. » À ce moment-là, je m'étais tournée pour mieux l'entendre et je l'avais observée: les genoux collés à sa poitrine bronzée, M. avait relevé ses cheveux longs laissant entrevoir plusieurs colliers et un tatouage *old school* délavé.

À notre retour, j'avais aperçu les deux boîtes posées sur mon bureau de fortune et j'avais pensé à ce qu'elles pourraient contenir une fois rentrée à Paris. Je ne peux pas dire que j'avais une obsession pour les boîtes mais j'aimais que rien ne traîne. Pour écrire, il fallait faire le vide, et si l'on n'était pas du genre à jeter alors il fallait avoir en sa possession un assez grand nombre de boîtes.

Parfois, j'avais pensé à toi. Ces vacances étaient les premières où tu ne m'avais donné aucune nouvelle, bonne ou mauvaise. C'était aussi le premier été depuis longtemps où je ne sentais pas le poids de ta colère peser sur mes épaules. Quelques fois, par curiosité et car j'étais principalement entourée de personnes ayant des enfants, on m'avait posé des questions à ton sujet. Je m'arrangeais pour ne pas y répondre.

Pendant cette période, je manquais de discipline et j'étais très nerveuse. Pour me reconforter et tenter d'écrire à nouveau quelque chose susceptible d'être exploité, je lisais et relisais avec beaucoup d'attention l'essai *Why I Write* de Joan Didion. *All I knew then was what I couldn't do. All I knew then was what I wasn't, and it took me some years to discover what I was. Which was a writer.*

À certains moments du séjour, trouver ma famille me paraissait être une urgence. À d'autres moments, la vie prenait toute la place.

Sur le bateau du retour, l'air avait une odeur de pétrole et de plastique qui brûle. Je m'étais assise sur la moquette bleue et j'avais croisé mes jambes en tailleur pour pouvoir y poser mon ordinateur. À ma gauche, les deux petites boîtes manufacturées, l'une ronde et l'autre rectangulaire. Et en face de moi, un père, une mère et leurs trois enfants dont un très jeune bébé. Je n'arrivais pas à détacher mon regard de ce nourrisson et je me demandais si devenir parent pouvait réellement être quelque chose de plaisant. À côté d'eux, un jeune garçon me regardait. Bien que sa présence m'empêchait de me détendre et d'écrire, je ne lui en voulais pas. J'étais heureuse que quelqu'un me regarde. Après quelques heures, fatiguée d'être restée allongée sur le sol, je m'étais levée pour aller commander un café au lait au bar le plus *cheap* du ferry. Le bateau tanguait et j'avais la nausée depuis 9 heures du matin. Derrière moi dans la file d'attente, une fille disait à son ami qu'elle n'arrivait plus à fonctionner. Cette conversation ne me regardait pas, mais j'avais écouté chaque mot comme s'il m'était adressé. Une fois la fille partie, je m'étais surprise à penser à la fin des vacances, pendant lesquelles je n'avais eu aucune nouvelle de toi. Pour chasser cette pensée, je m'étais assise devant mon pique-nique: trois œufs durs avec un peu de mayonnaise. Puis j'avais allumé une cigarette, que je n'avais pas réussi à finir.

J'étais ensuite retournée m'endormir sur la moquette du bateau, à plat ventre, un pull épais sous la tête. À mon réveil, la famille était toujours là, le garçon me regardait et le bébé avait vomi. C'est alors que je remarquai un bleu immense sur ma cuisse, dont la forme coïncidait parfaitement avec celle d'une des boîtes. Après l'avoir posé sur l'ecchymose, j'en avais tracé le contour au feutre pour suivre son évolution. Puis, j'avais de nouveau fermé les yeux avant d'être réveillée par un message de ma mère. Habituellement, elle dormait sans se réveiller deux jours par semaine, le vendredi et le samedi, après sa séance de chimiothérapie. Deux jours pendant lesquels, tant que je n'avais pas reçu de ses nouvelles, j'imaginais sa mort.

Le soir, après le bateau, j'avais prévu de passer la nuit dans un train-couchettes entre Toulon et Paris. Le bruit aigu des roues sur les rails me donnait à chaque seconde l'impres-sion que le train allait dérailler. Par réflexe, et parce que je n'avais emporté aucun de mes porte-bonheur, j'avais glissé sous mon oreiller l'une des deux boîtes, la ronde, que je serais quand je me réveillais. Elle était assez petite pour tenir dans le creux de ma main. Je me demandais alors de combien je pourrais être dédommagée si le train déraillait et que, par miracle, je survivais à l'accident.

En sortant du train le lendemain matin, j'avais manqué d'oublier la boîte. J'y étais retournée en courant et un contrôleur m'avait ouvert la cabine pour que je puisse la récupérer.

Sur le chemin vers la maison, je prends de petites résolutions: écrire une fois par jour, faire mes comptes régulièrement, ne pas toucher au peu d'argent que j'arrive à mettre de côté, aller plus souvent au cinéma, ne pas sauter de repas. Des choses assez simples finalement, comme mettre du vernis amer sur mes ongles. Avant de m'endormir, je pose mes deux boîtes sur ma table de nuit et je les observe longuement. Je pense à tout ce que je vais pouvoir écrire à propos d'elles, puis je t'appelle. Il est tard et l'appel me semble court: tu n'as pas prévu de me rendre visite et tu me demandes comment je vais gagner ma vie maintenant.

As Consciousness Is Harnessed to Flesh est le second volume des journaux de Susan Sontag, qu'elle a tenus de 1964 à 1980. Dans ces notes, elle s'interroge notamment sur sa capacité à créer. *A failure of nerve. About writing. (And about my life—but never mind.) I must write myself out of it. If I am not able to write because I'm afraid of being a bad writer, then I must be a bad writer. At least I'll be writing. Then something else will happen. It always does. [...]*

(7/19/79)

en 2020 j'on savait pas ce qu'était un label de musique

en 2030 les labelles seront des petites box en nylon dépliantes,
très compactes
sur lesquelles poser sa tête quand telle devient trop lourde à porter

des années de co-braining et
on n'en vient à créer une boîte
dans le box n'y a rien que
des outils pour faire prendre la valeur aux choses

l'oreille y est éclairée d'une manière spécifique
on dit qu'elle est scutturale
la bouche devient la forme de l'oreille

j'ai laissé la table pliée quelque part dans la ville
(on dit qu'elle est géocachée)
les sons qui y finissent chérissent
l'idée même d'exister plutôt que rien

en 2030 le lobby des labelles feront cesser
toutes solutions de contrôle du bruit
Car qui se dirait antibruit

°°

les sons s'échappera du nylon
la box s'esquamottera aussitôt derrière
; se tente Deuxsecondera sur elle-même

'a 'umière reste, éclaire
les différentes couleurs des bruits

respect aux trois doteurs
on fera aveycke

respect à la saceyme
on fera aveycke

aller au zara avec toi
sentir la musique prendre toute sa dimension
dans le magazin,e

les oreilles ouvertes
écartées par les demains
comme un livre

Exposition

L'œuvre de Beatrice Bonino est traversée de boîtes. Certaines sont vides, simples contenants dont l'origine incertaine peine à se laisser deviner ; d'autres accueillent des objets, souvent usés ou hors d'usage, retenant la mémoire de formes et de matériaux que l'on imagine prêts à disparaître. L'exposition que nous lui consacrons, visible à la Fondation Pernod Ricard du 18 novembre 2025 au 31 janvier 2026, rend compte de la disposition hors du commun qu'a cette artiste italienne — longtemps installée à Paris et active dans des champs périphériques à la seule création artistique — pour donner à voir les choses dans un cadre matériel qui en éclaire à la fois la fragilité, la densité historique et la puissance poétique. Au contact d'une constellation d'artistes (notamment Lutz Bacher, Gianni Colombo, Dieter Roth...) avec lesquelles son travail esquisse une sensibilité partagée, cette exposition — conçue avec la commissaire et historienne de l'art Catherine David — permet de découvrir pour la première fois en France dans un contexte institutionnel, la portée matérielle et sémantique de cette œuvre d'une rare complexité.

In the main in the more Exposition de Beatrice Bonino

Avec les œuvres de : Lutz Bacher, Jean-Pierre Bertrand, Matt Browning, Gianni Colombo, Giuseppe Desiato, Marisa Merz, Dieter Roth et Giorgos Tigkas.

par Graham Hamilton

« L'art peut se préoccuper du quotidien, nous donnant [...] des raisons de croire en ce monde. » – Jalal Toufic¹

Me voilà, apparemment, invité ici à écrire sur le *box art*. C'est-à-dire que mon thème, ou mon contenu, ce sont les contenants. Ce que je mets donc en boîte dans cet essai, c'est le travail de Beatrice Bonino : une œuvre faite d'emballages en tous genres. Formée comme traductrice et titulaire d'un doctorat en sanskrit, Bonino décrit la traduction comme un processus qui se joue autant dans ce qui se perd que dans ce qui reste dans le texte. Ses œuvres obéissent à une logique semblable de soustraction : quelque chose a disparu du cadre, et c'est précisément cette absence qui fait sens. Avant d'écrire ce texte, Bonino m'a transmis une lettre de l'artiste italien Gino De Dominicis.

1. Jalal Toufic, *What Was I Thinking?*, London, Sternberg Press, 2017, p. 135.

“Art can be concerned with the mundane, giving us [...] reasons to believe in this world.” (Jalal Toufic, *What Was I Thinking?* p 135)

I am enlisted here ostensibly to write about box art. That means my theme, my container, is containers. What's boxed up then in this essay is Beatrice Bonino's work, work made of packaging and wrapping. Trained as a translator, and holding a PHD in Sanskrit, Bonino describes how translation is accomplished as much by what is lost than what is left in the text. Her artwork works through a similar subtraction; something is gone from the frame, and its absence makes meaning. In preparation for my writing, Bonino shared a letter by the Italian artist Gino De Dominicis.

Elle en a réalisé elle-même la traduction en anglais, même si la *Lettera sull'immortalità del corpo* (Lettre sur l'immortalité du corps) existe déjà en anglais, citée et reprise sous divers titres. À travers sa traduction, Bonino nous propose une relecture de cette lettre. En ce sens, elle en devient aussi l'autrice. La lettre s'ouvre sur ces mots : « Très chère, vois-tu, je pense que les choses n'existent pas. » Elle poursuit en

expliquant que les choses ne sont pas vraiment des choses si elles ne sont pas éternelles ; les choses – et nous, simples mortels – ne sont que des vérifications de la possibilité d'exister. Comme De Dominicis, Bonino nourrit un scepticisme romantique à l'égard de la réalité. Ses sculptures sont des vérifications, des traductions d'une réalité possible puisée d'on ne sait où ; des choses fragiles aspirant à des sentiments immortels.

expliquant que les choses ne sont pas vraiment des choses si elles ne sont pas éternelles ; les choses – et nous, simples mortels – ne sont que des vérifications de la possibilité d'exister. Comme De Dominicis, Bonino nourrit un scepticisme romantique à l'égard de la réalité. Ses sculptures sont des vérifications, des traductions d'une réalité possible puisée d'on ne sait où ; des choses fragiles aspirant à des sentiments immortels.

La plupart des œuvres sont faites de matériaux récupérés et dégagent une sorte d'aura ambrée – il y a toutes sortes de plastiques jaunis. Dans l'une de ses œuvres, *Sans titre* (2024), on voit une petite boîte en carton dépliée et prise en sandwich entre du verre et du plastique, adossée au mur à l'aide d'un petit rebord tapissé de soie. Il n'y a en réalité souvent qu'un cadre dans les compositions de Bonino; ici, ce cadre est à peine rempli, accompagné de deux agrafes et d'un seul morceau de cristal. La liste des matériaux ressemble à un lexique de l'emballage de présentation – « plastique, verre, carton, papier, cristal » – mais elle omet les agrafes, qui font figure d'ellipse, signalant peut-être ce qui reste en dehors de cette traduction. Bonino qualifie ses matériaux de « vintage virginal » ou de « déchets précieux ». Ces descriptions sont oxymoriques, voire dialectiques. Le déchet représente la fin de vie d'un objet, tandis que le précieux n'est pas destiné à être jeté; le vintage se définit par son usage, alors que quelque chose de virginal n'a jamais été utilisé. Le déplacement de regard nécessaire pour trouver du déchet précieux et du vintage virginal, relève d'une forme d'imaginaire fictif. Bonino remarque que ses matériaux semblent souvent dégager une lueur diffuse, un éclat auratique. En les (ré)incorporant dans ses œuvres, elle leur confère une nouvelle fonction, elle leur assigne une nouvelle potentialité. Cette potentialité est celle de la « vérification » chez De Dominicis. Les objets vides de Bonino, simplement en captant notre attention, vérifient leur propre possibilité, leur propre réalité.

Most of the works are made of found material and have a certain amber halo—there is lots of yellowed plastic. In one piece, *Senza titolo* (2024), we see a flattened cardboard button box sandwiched between glass and plastic on a silk finger-ledge leaned against the wall. Often in Bonino's compositions there is really only a frame, and the frame here is accompanied, filled barely, with two staples and one single piece of crystal. The materials list reads like a lexicon of presentation packaging—"plastic, glass, cardboard, paper, crystal glass"—yet omits the staples, which register as an ellipsis, maybe marking what is left out of this translation. Bonino describes her materials as "virginal vintage" or "precious trash." These descriptions are oxymoronic, you could also say dialectical. Trash is something in its afterlife, but something precious is not thrown away; vintage is defined by its use and virginity is something that's never been used. The shift in perspective necessary to find trash precious, and vintage virginal is a kind of fictive imagining. Bonino says her materials often seem to have a dull light, an auratic shine. By (re) incorporating them into artworks, she gives them a new purpose, ascribes to them a new potentiality. This potential is the possibility of de Dominicis verification. Bonino's empty objects, simply by holding our attention, verify their own possibility, their own reality.

Une grande partie du travail de Bonino datée de 2024 reste sans titre. Une exception notable est la répétition du titre *Letto* (Lit), avec sa charge suggestive et romantique. Quelques rares titres comme *Telecomando* (Télécommande) et *Cocorita* (Perroquet) sont objectivants, conférant aux œuvres un caractère représentatif proche de celui du modernisme. Certaines expositions prennent la forme d'installations, comme *Funny and Fun* au MACRO [musée d'Art contemporain de Rome], si bien que les œuvres n'ont ni titre individuel, ni autonomie clairement définie. Dans cette dernière, on trouve une œuvre dans laquelle une boîte enveloppée de plastique est encastrée dans un cadre en plexiglas. Cette boîte emboîtée est une forme que l'on retrouve dans d'autres expositions de 2024 (« Gallerina » à la galerie Molitor [Berlin], et « Cosetta » au Bonner Kunstverein [Bonn] et à MMXX [Milan]), mais dans *Funny and Fun*, elle est enveloppée d'un papier plus ancien et plus souple et contient deux chocolats écrasés. Le chocolat suffit à évoquer Dieter Roth, artiste fétiche de Bonino, mais sa composition possède en réalité un quasi-jumeau – inconnu de Bonino – dans une édition de Roth datant de 1969. *Der Lauf der Welt* (Le Cours du monde) comporte également deux chocolats – le père Noël et le lapin de Pâques – écrasés sur des carrés de carton faisant office de socles, le tout sous plastique.

Much of Bonino's 2024 work is untitled. A notable exception is the repetition of the title *Letto* (bed), densely associative and romantic. Rare titles like *Telecomando* and *Cocorita* ("remote control" and "parakeet") are objectifying, making the works representational in a modernist way. Some of the shows are installations, like *Funny and Fun* at MACRO, so the works have neither individual titles nor clear autonomy. In *Funny and Fun* there is a work in which a box wrapped in plastic sits inside a plexiglass frame. This nested box is a repeated form from other 2024 shows (*Gallerina*, at Molitor, and *Cosetta*, at Bonner Kunstverien and MMXX) but the box in *Funny and Fun* is wrapped in older softer paper and displays two smushed chocolates. Chocolate is enough to bring to mind Dieter Roth, a favourite of Bonino, but her composition actually has its near twin, unbeknownst to Bonino, in an edition by Roth from 1969. *Der Lauf der Welt* [The way of the world] also features two chocolates, Santa and the Easter bunny, smashed onto pedestal-like-squares of cardboard all under plastic.



Beatrice Bonino, *Funny and Fun*, 2024, plastique, papier, chocolat, papier d'aluminium, 36,5 x 18 x 6 cm. Courtesy de l'artiste et de Ermes Ermes. Photo Piercarlo Queechia – DSL Studio.

Roth est présenté dans l'exposition que Bonino a conçue avec Catherine David à la Fondation Pernod Ricard. Le romantisme de Roth est très allemand, bien plus scatologique et gustatif que la veine métaphysique de Bonino, mais les deux partagent une obsession: décrire la sensualité du présent à travers une accumulation de passé. *Flacher Abfall* (Déchets plats, 1975-1992), de

Roth is included in the show at Foundation Pernod Ricard which Bonino co-curated with Catherine David. Roth's romanticism is very German, so much more scatological and gustatorial than Bonino's metaphysical strain, but they share an obsession with describing the lusty present via an accumulation of past tense. Roth's *Flacher Abfall* (Flat Waste, 1975 - 1992) is an exhausting catalogue of trash collected and put into plastic envelopes which fill over 600 binders. It is an impossible archive of semi-aesthetic junk, a totalized library of potential composition. For Roth only the moment of doing is important (or so he says) all his finished work is like so much accumulated garbage. The way in which his works mold and decay juxtapose the real fragility of things and the alleged immortality of art.

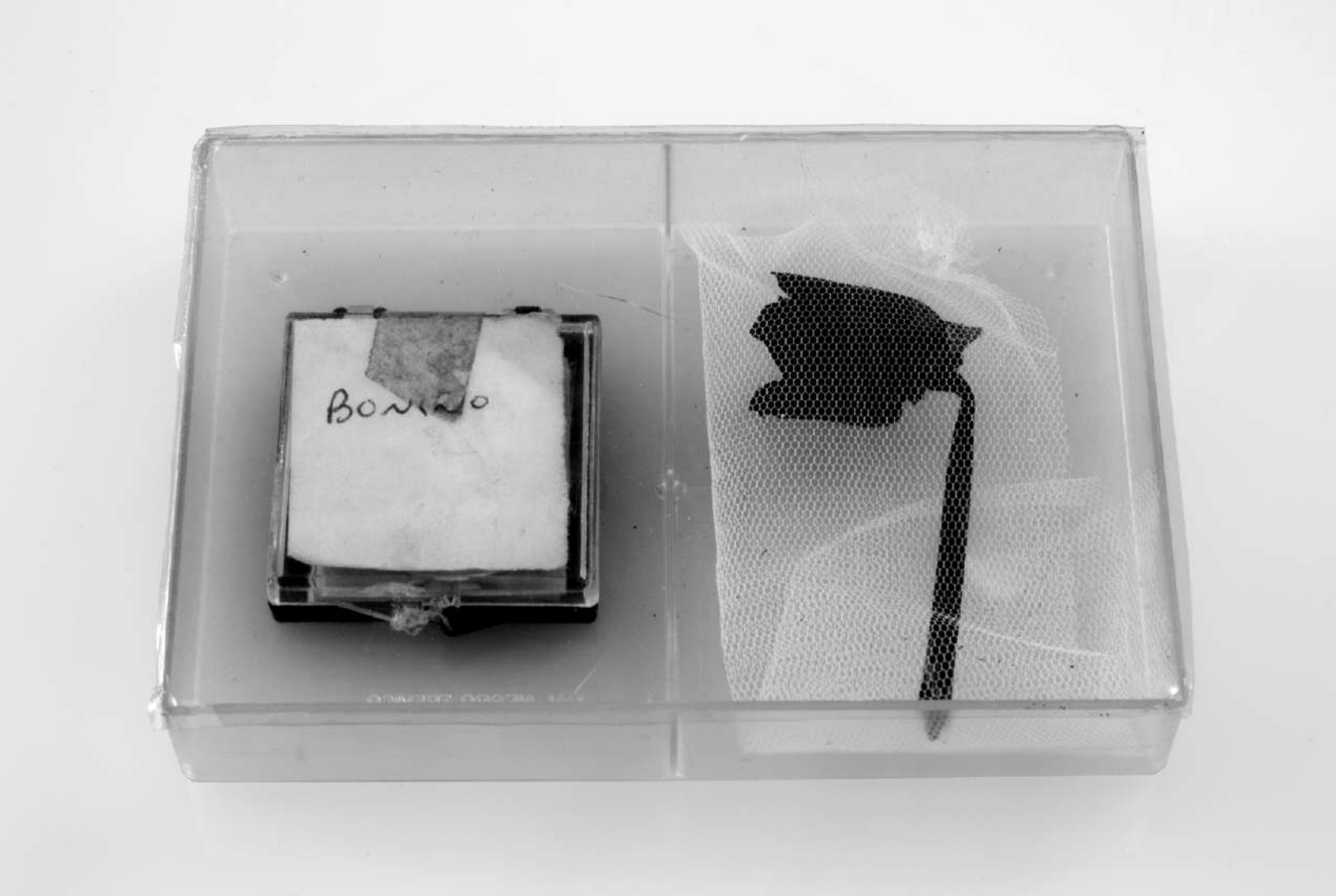
Roth, est un catalogue épuisant de déchets ramassés et placés dans des chemises en plastique, remplissant plus de 600 classeurs. C'est une archive impossible de détritrus plus ou moins esthétiques, une bibliothèque totale de compositions potentielles. Pour Roth, seul le moment de création a de la valeur (du moins le prétend-il); ses œuvres achevées ne sont qu'une accumulation de déchets. La façon dont elles pourrissent et se décomposent juxtaposent la fragilité réelle des choses et la prétendue immortalité de l'art.

Lors d’une conversation avec Roth, Richard Hamilton l’interroge sur l’apparente critique satirique présente dans certaines de ses œuvres (comme ses peintures à base de mayonnaise étalée et recouverte de plastique). Roth répond que le « fromage étalé, ou peu importe » n’avait rien d’ironique ou satirique, mais qu’il était « très sérieux, profondément sentimental et romantique. C’était de l’allemand véritable, dans toute sa pesanteur. » Bonino pourrait, de la même manière, insister sur la sincérité de ses œuvres, tout en reconnaissant probablement la présence d’une poétique comique et ironique. La plupart de ses œuvres récentes de 2025 sont titrées, et ces titres reflètent à la fois une dimension plus personnelle et un humour/romantisme fataliste. Mis bout à bout, ils pourraient passer pour une parodie d’un poème de Rilke, sérieusement ironique :

Sexedup, sexeddown²; comme être douché de cent roses; Nous sommes jeunes et les amis du temps; Mais y aurait-il autre chose à sanctifier? Le nombre d’heures que je passe simplement allongée sur le lit, sans lire ni penser, vous choquerait; (des moments pas géniaux, ou des moments intermédiaires); Elle n’est pas morte, elle sommeille.

2. Que l’on pourrait traduire en français par « Excité, désexcité ».

Beatrice Bonino, *She is not Dead but Sleepeth*, 2025, boîte à médailles, rose, taffetas, jeu de cartes, boîte, plastique, 14 × 9,5 × 2,5 cm. Courtesy de l’artiste et de Ermes Ermes. Photo Sebastiano Pellion di Personi.



Si les esthétiques romantiques de Roth et Bonino se font écho, c’est en raison de leur intérêt commun pour l’entropie. Le Romantisme, après tout, est affaire d’échec. Mais Bonino suit une trajectoire inverse : si la logique de Roth est celle d’une addition frénétique, la sienne est une soustraction précise – ce qui nous ramène à la logique de traduction. Quand Roth érige un rempart de déchets contre l’entropie, Bonino envoie un groupe d’émissaires précaires. Ces derniers finiront par s’effondrer, mais avant la chute, il y a l’opportunité d’une rencontre.

If Roth and Bonino’s romantic aesthetics dovetail, it is a result of their shared interest in entropy. Romanticism is after all about failure. But Bonino works in the opposite direction, if Roth’s logic is insane addition, hers is precise subtraction—again we have the logic of translation. Roth erects a bulwark of intoxicated debris against entropy, Bonino presents a fragilized set of emissaries. These things will fall apart but first there is this opportunity of an encounter.

Bonino et De Dominicis me font penser au philosophe éclectique Jalal Toufic. Selon lui, toute œuvre d’art (et toute création) est nécessairement la traduction imparfaite d’autres mondes. Toufic interdit toute paraphrase de son texte, mais précise qu’une partie de celui-ci a peut-être été créée par d’autres. Sa philosophie questionne la mortalité à travers une poétique performative, vécue, au point qu’il pourrait tout aussi bien avoir co-signé la lettre de De Dominicis. Toufic s’exprime à la troisième personne parce qu’il maintient qu’il est mortel (qu’il est mort ou le sera), et qu’il n’est qu’un collaborateur du véritable et éternel Jalal Toufic, qui nous écrit depuis le domaine des non-morts. Dans son essai « Creating Universes and/or Worlds That Don’t “Fall Apart ‘Two Days’ Later” » il explique qu’un monde (ou un livre, un film, une œuvre) sans faille est inconnaissable. Tout monde a besoin d’une faille pour se distinguer, se différencier de sa réalité d’origine ; sans faille, ce monde est indiscernable. Pour Toufic, la mortalité est cette faille qui nous rend présents, possibles. Le fait que cette possibilité soit elle-même faillible implique qu’elle s’effondrera nécessairement – mais peut-être pas tout de suite. Ce qui importe surtout, en lien avec le travail de Bonino, c’est l’insistance de Toufic sur le caractère partiel et fragile de toute création. Non seulement quelque chose doit se perdre dans l’acte créatif, mais l’existence elle-même est une chose lacunaire, dégradée, vouée à l’effondrement. Dans son essai, Toufic cite (ou plutôt réécrit par soustraction) un poème de Rainer Maria Rilke afin d’illustrer le caractère perpétuel de cet effondrement.

Bonino and De Dominicis make me think of the eclectic philosopher Jalal Toufic. Toufic believes all works of art (and creation) are necessarily flawed translations of other worlds. In the book *Distracted* (1991) Toufic says that it is forbidden to paraphrase his book but some of it may have been created by others. His philosophy problematizes mortality through such a lived-in performative poetics that he might have also co-authored De Dominici’s letter. Toufic speaks in the third person because he maintains he is mortal (has died or will), and is only a collaborator of the real eternal Jalal Toufic who writes to us from the realm of the undead. In the essay “Creating Universes and/or Worlds That Don’t ‘Fall Apart ‘Two Days’ Later”” he explains that a world (or a book, movie, artwork) without a flaw is unknowable. All worlds need a flaw to make them distinct, different from their native reality, and without a flaw that world is indistinguishable. For Toufic mortality is the flaw that makes us present, possible. That this possibility is flawed means it will necessarily collapse, just maybe not right now. What’s most relevant in relation to Bonino’s work is Toufic’s insistence on the partiality and fragility of creation. Not only must something be lost in creation, but existence is a lossy, degrading, collapsing thing. In his essay Toufic quotes (rewrites through subtraction) a Rainer Maria Rilke poem to illustrate the perpetuity of this collapse.

(Rilke : « Et nous ..., / tournés vers le monde des objets, ... / l’ordonnons. Il s’effondre. / Nous l’ordonnons à nouveau, puis c’est nous qui nous effondrons [...] Alors même que nous sommes en ruine, il nous reste peut-être l’intuition que la manière de retrouver foi en ce monde [...] consiste à créer un autre monde, capable d’intégrer les objets et les événements hors monde qui font irruption dans celui-ci³. »)

Pour nous convaincre à nouveau – et convaincre aussi De Dominicis – que les choses existent peut-être bel et bien, nous avons besoin des choses elles-mêmes, comme les œuvres d’art. Des choses incomplètes et précaires, *génériques et parfaites* ; faiblement auratiques, mais juste assez éclairées pour que nous puissions, par leur simple présence, entrevoir la possibilité de leur existence.

(Rilke : “And we ..., / turned toward the world of objects, ... / arrange it. It breaks down. / We re-arrange it, then break down ourselves [...] While broken down [we] may still intuit that the way to go about regaining belief in this world [...] is to create another world that integrates the out of the world objects and occurrences irrupting in this world”)

To convince us again—and De Dominicis too—that things might actually exist, we need things themselves, like artworks. Things partial and fragilized, *generic and perfect*; dimly illuminated to give us the feeling of things being possible.

3. Jalal Toufic, « Creating Universes and/or Worlds That Don’t “Fall Apart ‘Two Days’ Later” », *What Was I Thinking?*, Berlin, Sternberg Press, 2010, p. 138.

Transversales

Boîtes toxiques

Camille Azaïs

L'autre jour mon amie Florence me dit qu'elle adore fouiller les boîtes à livres.

Elle y trouve toujours des choses. Des choses comme des réponses, ou des questions.

Un jour elle a trouvé par exemple : *Transformez votre vie*.

C'est amusant parce qu'à la suite de cette conversation et dans le contexte où j'étais en train d'écrire sur l'objet « boîte », j'ai essayé moi aussi d'interroger la boîte à livres de ma rue. J'ai écarté les guides de voyages périmés, les titres problématiques, et je suis tombée sur celui-ci : *Personnalités toxiques – petit guide de survie face aux personnes qui empoisonnent notre existence*. Évidemment, j'ai rapporté le livre chez moi, où je l'ai dévoré en quelques heures. En le refermant, j'avais envie d'être plus forte, plus libre. De faire du sport. De commencer le jeûne intermittent.

Plus tard, après avoir traîné des heures sur mon document Pages, mangé du pain d'épices, tout ça sans faire de sport, je me suis demandé : est-ce que les boîtes peuvent nous rendre heureux-ses ?

Est-ce que les boîtes peuvent contenir des solutions ? Ou des problèmes ?

Y enferme-t-on les choses que l'on a envie de garder, ou celles qu'on ne veut plus voir ?



Mélody Lu, *Casper*, 2023, 8 x 10 x 7,6 cm, technique mixte. Courtesy de l'artiste.
Vue de l'exposition « Crumbling the Antiseptic Beauty » à la Fondation Pernod Ricard, Paris, 2024.
Photo Martin Argiroglio.

Bien sûr, je préfère *a priori* les boîtes quand elles sont fermées. Elles excitent plus mon imagination. Plastiquement, la boîte ouverte a de grandes qualités. Prenez Joseph Cornell : chez lui, elle ouvre tout un monde en réduction. Sur le mode du collage, la boîte fait tenir ensemble différents éléments, présente, enclôt, propose une continuité, sans parler de sa généreuse tendance à suggérer qu'elle nous est offerte comme un cadeau, même quand on n'a pas le droit d'y toucher. Mais la boîte fermée est encore plus intéressante ! Qu'y a-t-il dedans ? Pourquoi a-t-on pris soin de mettre quelque chose dans cette boîte, puis de couper cette chose du reste du monde en refermant le couvercle ? Cette chose est-elle vivante ou morte (comme le chat de Schrödinger) ? Est-ce un espace où les choses sont hors du temps, cousues de souvenirs, presque irréelles ? Ou est-ce que ce qui est enfermé dans la boîte continue à vivre malgré tout, voire, *à nous empoisonner l'existence* ?

Aldous Huxley disait : « Les faits ne cessent pas d'exister parce qu'on les ignore. » Si la boîte, comme celles de Cornell le suggèrent, est toujours un *espace habité*, alors, la boîte fermée devient encore plus l'objet d'une projection. *Qui* est dans la boîte ? Serait-ce moi ? Ai-je mis dans cette boîte, en la refermant, une partie de moi-même, qui ne demandera, comme les heures perdues de Proust renaissent lorsque nous rencontrons l'objet qui les contenait, qu'à s'échapper comme une âme prisonnière d'un sortilège ? Si c'est le cas, alors la question de savoir si une boîte peut me rendre heureuse se pose un peu différemment. Elle m'engage, naturellement, dans une relation avec moi-même. Quelle partie de moi ai-je enfermée, quelle partie demande à sortir ? Et dans quelle boîte intérieure trouve-t-on le guide de développement personnel défraîchi qui explique comment se remettre d'une relation toxique ?

Historiquement, la boîte a un lien à la beauté et au soin. Le mot, dérivé du latin *buxus*, « le buis », désigne à l'origine des petits coffrets utilisés pour le rangement des médicaments et des cosmétiques. Au Kerameikos Museum d'Athènes, on peut voir de charmantes petites boîtes vieilles de 2 500 ans contenant des pastilles de céruse : cette poudre de plomb était broyée et incorporée par les femmes grecques à leurs fards. Soumises à l'idée qu'un teint clair était esthétiquement voire moralement supérieur, les femmes appliquaient d'importantes couches de ce produit mortellement toxique sur leur peau, avant de dessiner leurs sourcils en noir, de se farder les yeux et les joues de couleur, de se rougir les lèvres, etc. Galien, le père de la pharmacie antique, décrit ainsi comment, lors d'un banquet et à la suite d'un jeu, des femmes fardées durent se laver le visage, révélant les lésions marquant leur peau. Pour dissimuler ces traces de réaction violente au plomb, les femmes n'avaient d'autre solution que de se farder davantage.

C'est le mécanisme classique de la relation toxique : plus tu m'attaques, plus je deviens dépendant-e de toi. Plus j'ai besoin, à nouveau, de ma dose de violence et d'humiliation.

Dans ce processus, je me perds. Je ne suis plus moi-même. Je vis pour répondre à tes exigences, je vis à travers toi. *Je suis entièrement toi.*

Natsuko Uchino, *Box Frigide*, 2020, fûences, contenu : sable et eau, 54,5 x 47 x 58,5 cm. Courtesy de l'artiste et de la galerie Allen. Photo Aurélien Mole.



Anne Bourse, *Cabinet*, 2025, verre acrylique miroir, ruban adhésif, verre adhésif, verre teinté, encre et crayon sur carton bois, 153 x 62 x 22,5 cm. Courtesy de l'artiste et de la galerie Crèvecoeur. Photo Alex Kostromin.



La phrase la plus célèbre de mon roman préféré, *Les Hauts de Hurlevent*, que Catherine prononce à propos de Heathcliff, est presque exactement la même : « Je suis Heathcliff. » Récemment, cette histoire d'amour et de mort – exprimée « mortellement, en quelque sorte divinement », selon Georges Bataille, par Emily Brontë – a été relue sous l'angle de la toxicité de son personnage masculin. Et il est vrai qu'Heathcliff accomplit la prouesse d'incarner quasiment toutes les typologies des personnalités toxiques à la fois (l'agressif, le dénigrant, le manipulateur, le paranoïaque, le pervers). Suivant cette piste, on peut considérer que Catherine est victime d'une forme de perte de soi. Elle s'est perdue. « Je suis Heathcliff » pourrait ainsi être entendu comme l'aveu de son désespoir, de son aliénation. Et Heathcliff qui ouvre son cercueil, 18 ans plus tard, pour y trouver son corps miraculeusement intact, accomplit en quelque sorte un ultime abus, une dernière transgression des limites que chacun-e se doit de respecter dans le couple.

Or, revenant à mon propos précédent, je voudrais proposer de comprendre cette scène mythique où Heathcliff profane le cercueil de Cathy depuis un autre point de vue, à savoir, non pas celui de Heathcliff lui-même (comme une image de son incapacité à faire le deuil) mais celui de Catherine. Quand Heathcliff soulève le couvercle de la boîte dans laquelle une partie d'elle est enfermée, Catherine n'apparaît pas *telle qu'elle est réellement* (un cadavre en décomposition depuis 18 ans) mais *telle qu'Heathcliff souhaite la voir*. C'est ça, le secret qu'elle abrite en elle : l'image d'une perfection, irréelle, et si infiniment fragile *qu'un souffle d'air peut la faire disparaître*.

Dans sa boîte à secrets, Catherine a sans doute mis sous clé une image d'elle-même immuable, toxique et désespérante : la femme qu'elle aurait dû être pour plaire à un homme qui la dévalorisait sans cesse. La femme qu'elle s'accusait peut-être depuis longtemps de ne pas être (rappelons la phrase qui lui adresse son père : « Pourquoi ne peux-tu pas toujours être une bonne fille, Cathy ? »)

Dans ma boîte à secrets, il y a sans doute, à côté d'une dent de lait, d'un vieux collier et d'une collection de cailloux, une petite personne qui habite là, et cette personne, souvent, me demande aussi, d'une voix mi-plaintive, mi-agressive, pourquoi je ne peux pas être, une fois pour toutes, une bonne fille. Comme le dit mon livre de développement personnel : « Le problème est toujours en nous, et non hors de nous, et il est urgent que nous le résolvions en nous. » Et à chercher notre bonheur au fond des boîtes, nous prenons le risque de faire sauter quelques couvercles, et de laisser s'échapper quelques génies, plus ou moins bienveillants.

Flora Bouteille, *CANNIBALES #2, I Ate You*, Fondation Pernod Ricard, Paris, 2024. Photo Marine Leleu.



Sélection chez After 8 Books

Brian O’Doherty

White Cube. L’espace de la galerie et son idéologie

Difficile de ne pas commencer cette *promenade autour de la boîte* par ce recueil de textes fondamental, publié à la fin des années 1970 par Brian O’Doherty, critique et artiste incontournable pour une histoire de l’art contemporain occidental. Dans *White Cube*, il aborde le sujet de l’espace d’exposition comme lieu crucial des échanges artistiques dans leur complexité : l’économie des galeries, la socialité de l’art, le contexte comme socle de toute activité artistique. Perception et expérience sont aussi en jeu lors du déplacement du spectateur dans l’espace naissant du *white cube*. Le chemin vers l’autonomie de l’œuvre – dans son analyse, le tableau moderniste *in primis* – est accompagné par l’évolution de son espace d’exposition vers un format à l’apparence neutre, aseptisée et

pourtant dense de signification. Ces essais continuent d’accompagner les travailleuses et travailleurs de l’art aujourd’hui.

JRP | Ringier / Maison Rouge, 2008

Ken Isaacs

How to Build your Own Living Structures

On sort du musée pour s’intéresser à des espaces d’usage quotidien, avec ce fac-similé d’une édition publiée en 1974 par l’architecte et designer Ken Isaacs, maître du *do it yourself*.

Travail emblématique par sa portée créative et sociale, cet ouvrage hybride entre traité, document, et manuel veut permettre à tout le monde de façonner des structures modulaires qui peuvent intégrer des lieux de vie et de travail en améliorant le quotidien. Dépasant le format du mode d’emploi, Isaacs offre une véritable philosophie des espaces habités qui combine l’intelligence de la main, le respect des spécificités des matériaux et la pratique du réemploi.

Pierre Hourquet et Christophe Daviet-Thery, 2025

Max Lamb

BOX

Changement d’échelle pour terminer avec un projet du designer anglais Max Lamb. Avec une attention de glaneur, qu’il soit dehors ou intra-muros dans son atelier, Lamb rencontre des matériaux et des formes sans y voir de hiérarchie, mais des qualités intrinsèques qui guident un travail créatif et joyeux. Dans ce très beau livre, justement titré *BOX*, il déploie un exercice de création/déconstruction à partir de cartons d’emballage qu’il transforme en mobilier. La boîte vide se redéploie, l’espace du contenant se densifie en matière tangible et formes utilitaires.

Dent-De-Leone, 2023

Mudam, 2024

Poulet au foin dans sa cocotte

La recette du Café Mirette est élaborée par la cheffe Vêrane Guillard.

Pour 4 personnes

1 poulet fermier
3 poignées de foin de qualité
Fleur de sel et poivre du moulin
Un peu de beurre ou d’huile pour masser la peau

Ustensile : une cocotte en fonte

Pour la pâte à luter :
350 g de farine
15 cl d’eau
1 blanc d’œuf
2 pincées de sel
1 jaune d’œuf (pour coller + dorer)

1.

Mélangez la farine, le blanc d’œuf, l’eau et le sel jusqu’à obtenir une pâte souple. Laissez reposer 30 minutes.

2.

Étalez la pâte en un long rectangle d’environ 5 mm d’épaisseur. Coupez 6 grandes bandes. Réunissez 3 bandes pour faire une première tresse, puis 3 autres pour la seconde. Réservez sur votre plan de travail fariné.

3.

Déposez une belle poignée de foin au fond de la cocotte. Ajoutez le poulet et massez légèrement la peau avec un peu de beurre ou d’huile. Salez et poivrez. Recouvrez avec la deuxième poignée de foin. Refermez la cocotte avec son couvercle.

4.

Scellez la cocotte. Badigeonnez le bord du couvercle avec du jaune d’œuf. Collez les deux tresses tout autour pour bien fermer. Dorez ensuite toute la pâte avec le reste du jaune d’œuf.

5.

Cuire au four à 180 °C pendant 1h30 environ. La pâte devient dorée et craquante, le poulet cuit à l’étouffée, bien tendre et parfumé. Sortez du four et laissez reposer environ 15 min avant d’ouvrir. Réchauffez à 220 °C. Cassez la pâte de la cocotte pour l’ouvrir.

Café Mirette

Dirigé par Franck Baranger, Pauline Labrousse, Nicolas Chatellain et Edouard Bobin (qui tiennent par ailleurs, dans le 9^e arrondissement de Paris, le Pantruche, Caillebotte, le savarin et le Coucou)

Rendez-vous

Du 16 septembre au 31 octobre 2025

« Sorry Sun »

Première exposition
du Nouveau Programme
Avec Saodat Ismailova,
Alexandre Khondji
et Hélène Yamba-Guimbi

Commissariat: Liberty Adrien

Du 18 novembre 2025 au 31 janvier 2026

« In the main in the more »

Exposition de Beatrice Bonino
avec les œuvres de Lutz Bacher,
Jean-Pierre Bertrand,
Matt Browning, Gianni Colombo,
Giuseppe Desiato, Marisa Merz,
Dieter Roth et Giorgos Tigkas

Commissariat: Catherine David

Du 16 février au 18 avril 2026

« Le rêve cette autre part »

avec Amie Barouh et Chloé Quenum
et la contribution de Mohamed Amer
Meziane, philosophe

Commissariat: Élodie Royer

À lire sur la plateforme TextWork

Anne Le Troter selon Sofia Lemos

Patricia Couvet, Lauréate de la 4^e édition
de la bourse d'écriture TextWork

Et prochainement

Thu-Van Tran selon Michelle Antoinette

Yto Barrada selon Yasmine Seale



Pauline Gherzi, *Le prix des choses*, 2025, cartons Pampers, bols, peinture à l'huile et vernis, 200 x 60 x 40 cm.
Vue de l'exposition « Le prix des choses » à Art-o-rama, Marseille, 2025. Courtesy de l'artiste.
Photo Jean-Christophe Lett.

Fondation d'entreprise Pernod Ricard
1, cours Paul-Ricard, 75008 Paris
www.fondation-pernod-ricard.com

Graphisme : Des Signes, Paris
Impression : Roto Champagne (Chaumont)
ISSN 2827-3338 (imprimé)
ISSN 2966-8719 (en ligne)

La Traverse est un journal semestriel édité
à 1500 exemplaires et distribué gratuitement
par la Fondation d'entreprise Pernod Ricard.

Ont contribué à ce numéro : After 8 Books,
Camille Azais, Romane Constant, Véroane
Guillard, Graham Hamilton, Saodat
Ismailova, Alexandre Khondji, Raphaël
Massart, Studio Des Signes et Hélène
Yamba-Guimbi

Directrice de la publication: Antonia Scintilla
Rédacteur en chef: Franck Bolland
Coordination: Vincent Duché et Juliette
Guivarch
Secrétariat de rédaction: Aline Carpentier
Traduction: Louise Darblay

Fondation
Pernod
Ricard