

Villa Arson Nice

HOLLY POLY
HOLLY GREY

Cette publication est réalisée à l'occasion de *Miles*, exposition personnelle de Julie Béna présentée dans la galerie carrée de la Villa Arson, du 12 juin au 19 septembre 2021, curatée par Marie de Bruggerolle.

Julie Béna tient à remercier

Éric Mangion et Marie de Bruggerolle pour leur invitation heureuse à exposer dans ce lieu mythique et à revenir sur un pan de vie qu'elle croyait passé. Cette exposition se serait sûrement pensée tout à fait différemment sans la présence et le regard de Marie de Bruggerolle de A à Z.

Les équipes de la Villa Arson pour l'accompagnement du projet en ces temps perturbés

Peter Demek et Demowork, sans qui *Les Aspirants*, comme bon nombre de présences, seraient restés simples dessins. La Jindrich Chalupský Society, et plus particulièrement sa directrice Karina Kottová et sa curatrice Tereza Jindrová, pour leur soutien et leur confiance dans la production de la trilogie *Lettres de Prague*.

L'équipe de tournage de *Lettres de Prague* et plus particulièrement Michal Blecha et Gabriela Prochaska pour leur enthousiasme et leur engagement lors de ces deux jours intenses, durant une obscure période de *lockdown*.

Sans oublier Zuzanna Walter, la fantastique monteuse à l'amitié sans faille.

Alice Gavin pour sa patience et son écoute, ainsi que Céline Chazalviel pour le suivi de cette publication.

Et les derniers arrivés sur notre *stage coach*, Serge Damon pour sa bienveillance et son professionnalisme et les relecteurs *last minute* mais de choc ! Post Brother et Joseph Tang.

Michal Novotny pour son amour et ses mots, sans qui tout serait différent, et surtout les orangers et les citronniers ; sa fille Gala, pour son assistance sur le montage et le tournage et sans qui ni le film (maternité oblige), ni les chevaux et la carriole (*playmobil effect*) n'auraient vu le jour.

Sa mère car sans elle rien ne serait.

Marie de Bruggerolle remercie

Éric Mangion, en souvenir de choses redevenues vivantes, Julie Béna pour sa tenace amitié, Serge Damon pour sa lumière et les équipes de la Villa Arson pour leur patience et leur implication, Nick Oberthaler pour le *Miles* des Who et Frank Underwood, pour son *Wild West* inspirant.

L'exposition a été réalisée en collaboration avec la Jindrich Chalupský Society (Prague, République Tchèque) – Karina Kottová, directrice – avec l'aide de Tereza Jindrová, consultante, et les directeurs de production, Sára Davidová et Jakub Lerch, pour les films *Lettres de Prague*, dans le cadre de la nouvelle installation de Julie Béna pour la Villa Arson.

La Villa Arson est un établissement public du ministère de la Culture, membre d'Université Côte d'Azur - UCA. Elle reçoit le soutien de la Région SUD - Provence-Alpes-Côte d'Azur, du Département des Alpes-Maritimes et de la Ville de Nice.

La Villa Arson est membre des réseaux L'École(s) du Sud des réseaux BOTOX[S] et Plein Sud.

[Textes] Julie Béna et Marie de Bruggerolle
[Dessins] Julie Béna
[Traduction] Bronwyn Mahoney
[Editing] Christelle Alin et Céline Chazalviel
[Design graphique] Alice Gavin Services™
[Impression] Yenoa, La Roque d'Anthéron
[Typographies] Cobra et Pradke
par Groupe CCC, DTL Fleischmann
[Tirage] 500 exemplaires
[Dépôt légal] juin 2021
[ISBN] 978-2-913689-40-4
[Prix de vente] 5€

M&S est une exposition de Julie Béna qui réunit une trilogie de films, *Lettres de Prague*, et un nouveau groupe de sculptures, *Les Aspirants*, en un environnement unique pour la galerie carrée de la Villa Arson. L'installation de sculptures et de films se déploie dans un espace particulier : une salle blanche, de 300 m², dont le plafond est très présent, structuré par une trame de skydômes. L'enjeu est double : déjouer l'autorité de l'architecture et proposer une forme ouverte. Celle-ci correspond à la polysémie d'une œuvre qui utilise les outils de plusieurs disciplines (la performance, la typographie, la sculpture, le film) et les combine, hors cadre.

Avant-scène / *proscenium* :

Tout commence avant l'exposition,
comme au générique d'un film.

Sur le mur à droite, un texte
d'où émerge le mot Miles.

1. MILES-SMILE- <Seuil Unité de mesure
marine et aéronautique, le *mile*
est un rapport entre l'axe de la Terre
et les pôles, formant un arc.

On parle de minute d'angle.

C'est un espace spatio-temporel
qui marque un écart, un déplacement,
une séquence... un interstice
entre deux tours de cadrans,
sur une boussole ou une montre.

De quel voyage s'agit-il ?

Vers le Wild West, un autre état,
a sentimental journey ?

2. OXYMORE Du grec ancien *oxumôros*, à la fois aigu (*oxu*) et spirituel (*oxy*), l'ingénieuse alliance des termes contradictoires est une réponse à un contexte, celui du *moros* : mou, inerte, stupide, qu'on peut rapprocher, par homophonie de *morose* et *morbide*. En italien *morbido* traduit bien cette notion de douceur molle. À l'inertie d'un présent continu qui dissout les singularités, répond le versus dynamique de la dialectique. À une époque post-industrielle dans laquelle les gestes de l'amour se confondent avec ceux du travail, tous *on line*, où l'espace intime se mêle à celui des plateformes d'échanges, l'horizon d'attente restreint prend le format d'une story d'instagram. Il est nécessaire parfois de redonner à l'ambivalence et la contradiction, leur efficacité : rejouer le monde à l'échelle 1, mais avec une légère torsion.

3. Le contexte : *white cube*/ *black box* : du seuil au {set}

Le mouvement de la scène construite en ellipse s'oppose à la rigidité de la grille moderniste.

Ce n'est plus le *white cube* ni la *black box*. Le *white cube* est le terme désignant l'espace idéal, aseptisé, qu'on prête aux galeries modernistes.

En 1976, Brian O'Doherty en fait la critique^[1] et pointe le fait que le contexte dévore les choses qui s'y trouvent, devenant l'objet du regard au détriment des œuvres et transformant le visiteur en spectateur. La primauté du regard désincarnerait le public devenu « carton-pâte ». La *black box* désigne l'espace scénique dans un type de théâtre qui émerge au vingtième siècle, dont Antonin Artaud fut un précurseur.

[1] Thomas McEvilly, en introduction à Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, The Lapis Press, San Francisco, 1976, p.9.

Il se développera dans les années soixante et devient le lieu d'incubation de formes éphémères : les *happenings*, *events* et performances.

Les structures sont simples, il y a souvent une grille suspendue afin d'accrocher des éléments techniques (lumières, câbles).

C'est un espace proche des lofts qui commencent à être utilisés à la même époque, et surtout des studios de télévision.

Julie Béné évoque parfois la zone grise^[2] dans laquelle on la place, cet entre-deux, de ce qui ne fait pas partie d'un tout.

C'est la question du {set} qui m'intéresse ici parce qu'elle ouvre à la structure logique et à des jonctions entre espaces.

[2] Bishop Claire, *Black Box White Cube Gray Zone, Dance Exhibitions and Audience Attention*, MIT, 2018

4. Le $\{\text{set}\}$ /dispositif'. Trois notions s'imbriquent dans le $\{\text{set}\}$: celle de l'ensemble mathématique ; du décor, le plateau de cinéma ou de théâtre ; du mobilier de réception télévisuel (moniteur, écran). Un ensemble sélectionne et regroupe des éléments qui ont des traits communs. Ce qui implique que d'autres sont laissés de côté. La spirale du campement forme une ellipse ouverte, dont certaines choses sont écartées. En l'occurrence des tiges solitaires, aux fleurs mortes : des *singletons* qui sont de fait des ensembles à un élément, solitaires satellites. La relation logique de base de la théorie des ensembles est binaire et intransitive. Elle est figurée par le signe $\in$. Une autre relation présente dans cette théorie est celle d'inclusion.

Celle-ci est réflexive et marquée par le signe $\subset$. Dans le cadre de l'exposition, l'ensemble des sculptures *Les Aspirants* $\subset$ dans *Miles* tandis que certains éléments, comme *Lettres de Prague* $\in$ au dispositif. Celui-ci relève à la fois d'un jeu sur les mécanismes de pouvoir et la forme du jugement. Une forme de rencontre s'opère par le déplacement de certains éléments qui peuvent appartenir à plusieurs ensembles, cela forme des intersections. *Offgrid / offcrit.*

5. *Gloomy/glow*: travailler l'espace par la lumière.
Gloomy: la première impression est celle du sfumato, ou de poussière blanche d'après une bataille ou un effet de brouillard.

La trame de carrés blancs concaves du plafond est formée par des alvéoles d'où fuse

une lumière froide, celle des néons. C'est un damier d'échiquier inversé, en creux, dont les cases font alterner l'ombre et la lumière. La pesanteur du béton en surplomb est contredite par la brillance du sol en travertin sur lequel se reflète *Les Aspirants*. Groupe de sculptures métalliques qui reprennent la structure des éléments grandeur nature. Deux squelettes de chevaux, un arbre mort et de faux rochers prolongent, par leurs reflets, l'espace sous nos pieds, faisant du sol le miroir des lourds caissons : un monde inversé.

Au fond se trouve une carriole et, isolées au centre, quelques flammes-fleurs se dressent sur des flaques noires, telles des résidus de pétrole après un incendie. La périphérie crée le centre : rien n'est donné d'un

seul regard. Au sublime d'un point de vue surplombant s'oppose le vernaculaire, le cru, la gravité d'un équilibre précaire avant la chute. Comme si le soldat de plomb du conte de fée avait révélé sa véritable échelle : petit bonhomme qui n'est qu'une figurine. Nous arrivons sur le théâtre des opérations après la bataille. Le campement est déserté, ne restent que les carcasses d'un monde où crépitent encore des images. Un premier cheval de dos est penché, buvant dans une flaque noire d'où émergent des tiges aux boutons fermés. Fleur de lotus ? Nénuphar ? Papyrus ? Un autre cheval au loin tourne la tête. L'échelle réaliste contraste avec la perspective cavalière fausse et atrophie sa cage thoracique. Quelque chose s'est vrillé dans

leur dessin. Si celui-ci conserve les lignes de force réelles des animaux, il semble sortir comme un pop-up d'une feuille de papier froissée. Raide, il est comme un robot à l'arrêt : angles aigus et chevrons structurent ses pattes en zigzags. Un autre équidé nous regarde, ou bien est-ce vers le palmier desséché que se tourne sa tête ? Dans la tradition du monument équestre, la position des pattes est signifiante. Ici le cavalier a disparu. Les quatre membres posés au sol indiquent une mort hors combat et naturelle. Le monumental ne réside pas dans la taille, échelle 1, réaliste, mais dans le rapport aux représentations de figures de pouvoir et au souvenir. Commémorer, c'est se rappeler ensemble.

Qui a tué le dernier *cowboy* ?

Glow : les films.

À l'impression première d'ambiance atone, vaporeuse, presque blafarde, se superpose une lueur. Le *glow* n'est pas le *shine* de la brillance, de l'éclat. Cette « sombre clarté », désigne l'*aura* d'un reflet qui peut être un « feu pâle », l'incandescence d'une cendre ou encore le rayonnement émergeant de l'aube. ^[3] Le halo bleuté des télévisions perçu à travers les fenêtres des maisons de l'enfance est remplacé aujourd'hui par la lumière bleue des écrans. C'est l'effet du point du jour ou du crépuscule,

[3] sur l'effet du petit matin, « Il était tôt ce matin quand je préparais ce petit discours pour vous. Je pouvais, par la fenêtre, voir Baltimore et c'était un instant très intéressant, pas encore le lever du jour. Une enseigne au néon m'indiquait à chaque minute le changement de l'heure [...]. En tout cas, le dit Dasein comme définition du sujet, était là dans ce spectateur plutôt intermittent ou évanescent. La meilleure image pour résumer l'inconscient c'est Baltimore au petit matin. »

Jacques Lacan in "Of Structure as the Inmixing of an Otherness Prerequisite to Any Subject Whatever" (De la structure en tant qu'immixtion d'un Autre préalable à tout sujet possible), *The Languages of Criticism and the Sciences of Man : The structuralist Controversy*, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins Press, 1970, p.186-195

ce moment d'entre-deux, à la limite de l'inconscient et du sentiment d'être-là. Il contient l'ambivalence de l'image. Les écrans plats qui cadrent un flux de *stimuli* colorés sont disposés au pieds de l'arbre (chapitre deux des *Lettres de Prague*) et accrochés sur le coffre de la calèche (*Welcome to Dick's Wings & Ribbs*).

6. Performer le film/filmer la performance.

Le chapitre trois des *Lettres de Prague* est une projection murale.

Comment filmer la performance ?

À quelle distance du corps en train d'agir ? La coprésence se traduit par la captation unique.

C'est aussi celle de la place de la caméra, de l'implication mobile du caméraman ou de la camérawoman dans le champ tout en restant invisible.

Dans le long plan-séquence,

la caméra performe littéralement l'action, suivant le corps de l'artiste en continu.

Les accessoires de théâtre composent les coulisses d'une scène dans laquelle l'artiste, vêtue d'un costume doré, chante des chansons populaires des années quatre-vingt *Quand la ville dort*, interprétée par le groupe français Niagara en 1987 ou *Toi toi mon toit* par Elli Medeiros en 1986.

Les éléments de théâtre symbolisent le pouvoir : un trône, la figure de l'aigle, le blason, agrandis. Là encore, l'échelle joue un rôle. Julie Béna performe en temps réel au milieu d'objets scéniques. Elle renverse l'usage de la coulisse qui devient scène. La caméra suit l'artiste-actrice dans une forme de ballet continu. Elle devient la *persona*. Le terme

vient du théâtre grec et désigne le masque. Le processus d'identification au personnage passe par l'acte de revêtir cet objet qui, à la fois, cache le visage, mais aussi porte la voix.

Personne, résonne avec *per-forme* et nous rappelle que le son passe à travers cette prothèse, la perce pour prendre forme. Ici les paroles des chansons et les citations *reenactées* par Julie Béna, nous permettent d'entendre mieux.

Incise dans le flot de la ritournelle, comme la lame d'une pensée, la citation est puissante lorsqu'elle transcende le lieu commun par sa singularité. Le cri, la harangue coupent la litanie du récit.

Ces adresses qui nous saisissent dans leur vérisme font surgir le réel de paroles de femmes.

Mère, grand-mère, fille, amante, figures altérées et alternées

qui s'inscrivent dans une boucle.
La forme filmée *one shot* accomplit
l'expérience de la durée, pour
la performeuse-actante et pour
le-la regardeur·euse/visiteur·euse
qui se tient debout devant l'image.
L'espace projectif et son reflet,
sur le sol dallé de travertin,
forment un halo qui prolonge
l'image dans l'espace. L'ouverture
du bord-cadre dans le hors-champ,
le mur, le sol de la galerie carrée,
concrétise le fait qu'une image
a plus de deux dimensions.
L'image-temps, l'image-
mouvement du film devient image-
volume.

7. Post-performance/ *performative impulse*

Les films sont disposés en contre-
point de l'ensemble monumental.
Le premier film est diffusé
sur un écran plat posé au pied
de l'arbre, le second inséré

dans le coffre de la calèche parmi d'autres moniteurs et le troisième est projeté. Les formats standards des écrans plats renvoient à la télévision, la projection au cinéma. L'échelle est alors un indice important d'une volonté de déjouer les attentes du public, afin de le rendre le-la regardeur·euse. Nous sommes invité·es à nous pencher, à lever la tête, à tourner autour du dispositif. La sculpture du cheval courbé puis les pointes des flammes-fleurs sur les flaques au sol s'interposent entre nous et la projection. Elles sont ce sur quoi bute le regard. Les racines de l'arbre mort sont des griffes de sorcières qui marquent au sol un trébuchet. Qu'elles proviennent des écrans ou qu'elles soient projetées au mur, les images réclament que nous prenions position.

Penché·es, torse en avant vers le bas, tête et buste levés ou encore contournant les structures au sol, nous devons être en mouvement pour voir. Littéralement, nous sommes invité·es à performer l'acte de regarder.

C'est le déplacement du·de la visiteur·euse qui crée le lien entre les éléments, donnant une impulsion performative.

8. Allégorie/motifs/métonymie. La carriole de l'arracheur de dents. **Quels types de formes ?** Contrairement à l'acceptation habituelle, le terme *performance* n'est pas un anglicisme lié aux arts de la scène, mais prend sa source dans le français médiéval *parfournir* qui vient du latin *per-furnire* et signifie : accomplir, donner forme. En anglais cela donne *per-furniture* : mobilier. Les sculptures d'objets mobiliers

ont plusieurs statuts.

Ce sont des figures délimitées par des lignes, en perspective cavalière, légèrement vrillée.

On retrouve une typologie de motifs récurrents de l'œuvre insérés, accrochés par des chaînettes ou posés en équilibre. Ils procèdent par métonymie : la partie pour le tout. On pense aux ex-votos symbolisant des zones de corps à soigner, déposés en remerciement auprès d'un lieu chargé.

Les bouches aux lèvres entrouvertes laissant voir deux dents, ou formant la courbe d'un B renversé, les paires de bas serpentes sont des attributs de la féminité dans l'imaginaire des magazines ou de la publicité. Suspendus par des crochets, leur signification est ambivalente, ainsi le pantin au dessin simplifié

ressemble tantôt à un Pinocchio ou à un pendu. Fétiches ?

Amulettes ? Breloques ? L'arbre mort comporte des têtes coupées d'oiseaux, avec sous le bec des pendeloques de chair comme celles des coqs ou des dindons.

Julie Béné les nomme *birds balls*.

En français, *arbre sec* est le terme ancien pour potence.

Dans l'imaginaire du film de *cowboys*, le gibier de potence et la mort par pendaison sont des motifs répétitifs.

Selon la légende, la pendaison provoque une érection finale.

9. *Proscenium/Profanum_postsценium*. Théâtralité vs Théâtre ***Proscenium*** : c'est l'avant-scène et la scène, dans le théâtre antique que Julie Béné a étudié.

Profanum : c'est ce qui se trouve en dehors du temple (*fanum*), tout ce qui ne serait pas l'espace sacré.

**Tout commence par des fleurs,
le langage des fleurs est celui
de l'amour.**

**La possession des corps par
les mots, l'amour, les regards
des autres, est un fil rouge
qui innerve le travail des films
et déborde sur l'environnement
par projection. Ici les nénuphars,
joncs ou arbre à palmes, sont
en train de faner ou ont perdu
leurs pétales. Les grandes tiges
aux boutons fermés pourraient
être porteuses d'un renouveau.**

**On peut y voir un sceptre,
une torche ou un trident, ou tout
simplement une tige morte :
une perche à sécher. Arme
ou cadeau, selon les points de vue,
le trait acéré des lignes dévoile
une âpreté.**

**Julie Bénéa emploie les subterfuges
du théâtre au service d'une critique
qui se joue dans l'oblicité,**

le pas de côté, l'humour sérieux.
Le subterfuge, c'est la ruse
du théâtre. La stratégie, c'est l'art
de la guerre. Dans les films *Lettres
de Prague*, la coulisse devient
scène. Les accessoires sont mis
en évidence en tant que tels.
C'est le paradoxe du menteur
qui dit qu'il ment, la fausse larme
mais la vraie arme. La mise
en doute de l'artifice appartient
à une histoire récente.
Elle se conjugue au développement
des expériences hors scène
notamment à la fin des années
soixante (*The Living Theater*,
Richard Foreman et *The Ontological
Hysteric Theater* et le *Wooster Group*,
le théâtre Zoo de Michelangelo
Pistoletto, etc.) qui coexiste avec
l'émergence de la performance
dans les arts visuels. Julie Bénéa
rapporte les éléments du théâtre
dans un autre champ (l'appartement,

le musée, le lieu d'exposition, de tournage).

10. INTIME EXTIME : *horse opera/soap opera*

Le théoricien des medias, Marshall McLuhan, nous rappelle dans *La Mariée mécanique : folklore de l'homme industriel*, comment le *horse opera* participait d'un mode de propagande pour diffuser la version du vainqueur^[4]. Conquérir l'Ouest signifiait repousser *the frontier* et étendre la superficie des territoires de l'homme blanc. Peu à peu la société du spectacle s'est organisée pour l'espace domestique, intime, au format du petit écran. Destinée à la ménagère-de-moins-de-cinquante-ans, les séries étaient tournées en partie en studio, selon un format permettant

[4] « Le *horse opera*, se passait à l'extérieur, rejouant des scènes de batailles principalement entre *cowboys* et indiens, natifs américains, d'avant la conquête de l'Ouest. C'était un théâtre de *reenactments*, où l'on reconstituait des scènes historiques », Marshall McLuhan, *La Mariée mécanique, Folklore de l'homme industriel*, (1951) éd. ERE, trad. Emilie Noteris, 2012 p.169

les interruptions publicitaires :
soap opera.

La série B ou le mauvais western, *Westworld*, sont des sources d'inspiration pour les sculptures de Julie Bénéa. Au début du générique de cette série, on voit la fabrication d'un cheval à partir de son squelette sur lequel une aiguille pose petit à petit les linéaments des muscles et tendons. Le noir et blanc renvoie au pré-cinéma et aux chronophotographies d'Etienne-Jules Marey et Edward Muybridge, et aussi aux lignes graphiques et à la trame des dessins. Le cheval, fidèle compagnon de l'homme, fière conquête animale avant la femme, est un symbole de domestication. Le sabot ferré, dressé à coup d'éperons fixés sur les bottes, il est ici devenu une icône de fer.

11. *Bad Taste/NO TASTE* « Ne pas être un goût » dirait-on. Une esthétique de seconde main, un cinéma *vu à la télé* constituent un acte de résistance à la mode, à la recherche de la satisfaction immédiate. Refus de brillance (*glow* plutôt que *shine*), renversement des repères : ce qui fait surface devient support, l'accessoire de théâtre devient le mobilier quotidien, le croquis fait sculpture, le mur devient l'écran de projection, autant de retournements qui participent de la volonté de remettre en jeu, de casser les codes. La lumière blanche du faux neutre participe du processus de désublimation, qui est au cœur de notre siècle. La mise à bas du glamour, c'est la destruction de la grammaire. Les deux termes ayant la même origine, liée au charme, au sens

de magie. Ils ont les mêmes racines, qui plongent dans le chant (*canere*, chanter) au sens d'incantation. Magie, c'est aussi l'anagramme d'image. Faire des « bonnes images », c'est faire des images qui produisent à leur tour des paroles.

Broken English, Broken Flowers...

12. *Miles and Smile : Tricks or Twist.*

La ritournelle et la vidéo ont en commun le principe de répétition, qui permet de reconsidérer l'ensemble, comme on rembobine un film. À chaque tour l'horizon s'élargit, si l'on pense.

Avec un humour incisif, Julie Béné opère une brèche dans notre réalité, un *twist* dans lequel le *miles* devient *smile*. Au début du chapitre un, le film projeté dans lequel elle entremêle des chansons populaires et des récits singuliers, Julie Béné

dit : « Je me souviens avoir voulu faire un film de tourbillons ; avoir trouvé cela tellement beau que je ne l'ai pas fait. »

En grec ancien, tourbillon d'eau se dit *ilinx*, qui a donné le nom de *vertige* (*ilingos*). Cette catégorie du jeu dérive de la rotation rapide, donne le plaisir du tournis^[5].

C'est ainsi qu'il qualifie ce type de transport, en même temps un désarroi tantôt organique, tantôt psychique... qui produit ce volte-face. *Miles* est une traversée « comme une mer mais sur la terre ferme »^[6] dans un imaginaire post-western qui met en doute l'épopée fondatrice.

C'est aussi le titre d'une chanson du groupe The Who.

[5] Caillois Roger, *Le jeu et les hommes*, édition Gallimard 1958, rééd. 1967.

[6] Céline Minard, lisant un passage de *Faillir être lingué*, Rivages, Paris, 2013, sur France Culture, interview d'Augustin Trapenard et Sandrine Treiner, le 20 mars 2013.

D'autres paroles de chanson répondent à leur tour :

I know you've deceived me, now here's a surprise
I know that you have 'cause there's magic in my eyes
I can see for miles and miles and miles and miles and miles
Oh yeah
If you think that I don't know about the little tricks
you've played
And never see you when deliberately you put things
in my way
Well, here's a poke at you
You're gonna choke on it too
You're gonna lose that smile
Because all the while
I can see for miles and miles
I can see for miles and miles
I can see for miles and miles and miles and miles and miles....
**The Who, *I Can See For Miles*,
1967.**

Marie de Brugerolle



*FLOWERS
ARE
ALWAYS
TOO DRY
OR
ALWAYS
TOO WET*

THESE ARE STRUCTURES
AND IT IS NOOBY

each flower has a different smell
each flower has a different spell
each flower has a different flavor
each flower has a different color

each flower has a reason to be
as each flower has a reason to flee
there is no one time for flowers
but times for flowers
when they close
when they die
when they open
when they turn to the sun
each flower on her own

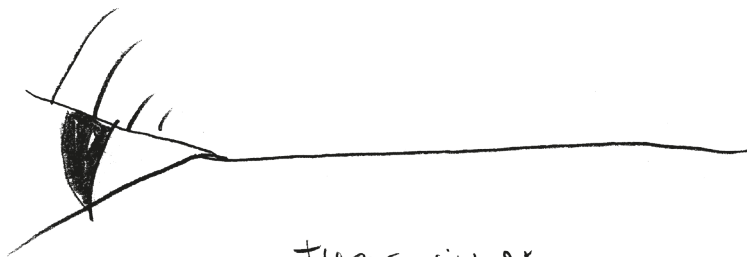




I wonder



IF
ONE
DAY



THERE WILL BE
A DIFFERENT STORY

I hear you will tell
flowers are always too dry or always too wet
flowers are always too closed or too open
There are always problems with flowers,
they are not so simple, they want always more
more water,
more sun,
more...

but I would stop you, and I would suggest
you listen to these flowers from seed to fade

then if you want flowers
find a gardener.



MOI/NOUS MOI.NOUS {MOI.NOUS}



Hommage à M.A. par M.d.B.

12 AWAY

Une dizaine d'années avant ma naissance, le théâtre itinérant dans lequel travaillait ma mère, Les Tréteaux de France, fait escale à Nice pour une semaine de représentations. Ma mère découvre cette ville et en tombe amoureuse, tout particulièrement du quartier du port. Nous sommes dans les années 70. Son rêve devient réalité quelques années plus tard quand elle achète une chambre de bonne, puis deux puis trois au dernier étage du Palais Astraudo, 11 place Ile de beauté. Deux ans avant ma naissance, ma mère peut enfin assurer

la rénovation et la connexion de ces différentes chambres pour en faire un appartement. Elle a besoin d'un architecte et d'un maître d'œuvre pour la reconstruction. Le premier s'avérera être, inintentionnellement, mon père, et le deuxième, le père de ma meilleure amie et de mon premier amour.

Je grandis en me rendant à Nice à chaque vacances, y vivant mes expériences de jeunesse les plus fortes. Nice resta longtemps, le seul lieu, qui en y pensant, me faisait sourire et me réchauffait le cœur.

En 2002, je commence à étudier à la Villa Arson. J'ai toujours pensé que je voulais être architecte mais confusément je sentais que quelque chose me manquait.

Sur les 3 écoles que j'ai tentées,
la Villa Arson fut celle qui
m'accepta. J'emménage à Nice,
dans l'appartement du Palais
Astraud. Dans le même temps,
pour payer mes études, je prends
un job de serveuse en boîte de nuit.
Dedans, dehors, nuit et jour,
du coucher au lever du soleil.

En 2011, nous vendons
l'appartement du port
à un de mes amis, qui après avoir
signé le contrat, réussit à garder
et voler tous nos biens, meubles,
lampes, etc., mais aussi jouets,
livres et dessins d'enfance.
J'ai commencé à créer des objets
et des sculptures en 2012.
Cela m'a pris des années
pour me remettre de cette perte
du passé, et je me demande
aujourd'hui si cela n'a pas été
si traumatique que nous avions

**vendu la seule chose que j'avais
de mon père.**

**J'ai quitté Nice en 2007,
pour Bruxelles puis Paris.
Je ne suis pas revenue pendant
quelques années.**

**Quand ma fille est née, nous avons
décidé d'y revenir, avec ma mère.
Et année après année, c'est ce que
l'on pourrait appeler un échec.
Je me dispute irrémédiablement
avec ma mère, puis avec mon mari,
et je m'énerve contre ma fille.**

**Plusieurs fois, j'ai déclaré qu'on
ne m'y reprendrait plus, que cette
année c'est la dernière !
Mais tous les étés, je reviens sur
ma promesse et nous retournons
à Nice. Cependant l'année dernière,
j'étais sûre que cette fois-ci, c'était
la bonne, tout était fini. Et puis en**

novembre, Éric me propose de faire une exposition à la Villa Arson, avec Marie comme commissaire. Donc, je suis invitée à faire une expo, dans la galerie carrée, un lieu pour le moins historique dans le contexte de l'art, qui a vu Kippenberger ou Armleder dans ses murs, entre autres.

Alors comment, moi, je vais dealer avec cet espace, avec cette histoire si imposante, aux multiples skydômes, à la face carrée, polie marbrée. J'étais étudiante ici et je ne me suis jamais imaginée que je serais là. Comment je peux me retrouver dans ce lieu qui m'a aidé à grandir en tant qu'artiste, et dire, hé, salut, c'est moi, je suis de retour, je suis là. Comment tous ces gens que j'ai rencontrés comme barmaid, serveuse en boîte de nuit, hot meuf avec des gros

seins et une langue percée,
comment ils vont me percevoir,
là, 15 ans après avec mes rides
et mes seins fatigués ? De quoi
j'ai l'air ? Et mon père, il va voir
le show ? Lui que je n'ai jamais
vraiment rencontré, comment
vous vous présenteriez vous,
à quelqu'un qui n'a jamais voulu
vous voir, celui qui est supposé
être une moitié mais qui a toujours
nié votre existence ?

Well, it's me.

It's me and I SCREW you.
It's me and I screw you, you and
you and everything you thought

of, about me, this value
judgement that scared me
for so long.

Well, it's me, here, in front
of you, at almost 40, with
a happy life because I know
what happiness is, because I had
it hard, so if happiness is here,
I am taking it and I savor it.
So take, take, take.

Take me.

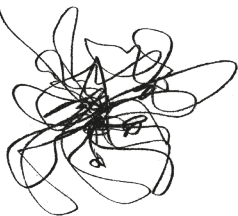
Not like in a Hollywood
western but more like in the one
of Minard, something cold but
hot, wet but dry, for you and

not for you. **Come.**
Come on.

Come with me in my stage
coach, with all my gewgaw,
everything I lost, everything
I invented. We will leave and
we will see. We will see what will
come out of you, out of me, out

of us, because we have a long
road ahead, to live with our
souvenirs, our ordeals, and all
this, we can only do it together.

So please come,
come with me and
we will see.



And as would say my
mother, « Qui vivra verra ».

Alors allons-y et nous verrons bien.
Et comme dirait ma mère,
qui vivra verra.

et on verra. On verra
ce qu'il adviendra, de vous,
de moi, de nous, car on a
du chemin à faire, à vivre
avec nos souvenirs, nos épreuves,
et tout ça on ne peut le faire
qu'ensemble.

Prenez moi
Pas comme dans un western
d'Hollywood, mais comme
dans celui de Minard un truc
froid dans le chaud, humide
dans l'aridité, pour toi
et pas pour toi
Alors viens
Monte dans ma carriole,
avec tous mes bibelots,
tout ce que j'ai perdu,
ce que je me suis
fabriqué. On va partir

C'est moi et je t'emmerde
C'est moi et je vous emmerde,
tout ce que vous avez pensé,
ce que vous pensez, ce jugement
qui m'a fait si peur

Et bah voilà, c'est moi,
là devant vous, à presque 40 ans
avec une vie heureuse car
je sais ce que c'est le bonheur
car j'en ai chie, alors si il est là,
je le prends et je le savoure
Alors prenez prenez prenez

be here, it was too close or too
inaccessible. How can I come back
to the place that helped me grow
as an artist and say, "hi, hello,
I am back, I am here, it's me" ?
How will all the people I met
working as barmaid in nightclubs,
a hot chick with big boobs and
tongue pierced, perceive me
15 years after, with wrinkles and
tired boobs? What do I look like ?
And will my father see the show ?
He whom I never really met ?
How would you present yourself
to the one who never wanted
to see you, the one you are supposed
to be half of, but who negated your
very existence ?

Et bah voilà, c'est moi.

it was a failure. I often argued
with my mother, then with
my husband, and, finally, I would
get upset at my daughter.
Several times I have declared that
we won't go to Nice anymore,
but I always broke that promise.
Last year, I thought it was really
the last time.

In November, Eric proposed
to me to do an exhibition

at Villa Arson curated by Marie.

So now I am invited to do a show
in the gallery carrée, a highly
known and historical place for art
which saw Kippenberger
or Armleder. How could I deal with
the space, with its heavy history,
with its numerous skydomes,
its square face of polished marble
I was a student at Villa Arson,
and I never imagined I would

the only thing I had left from
my father.

During all this time, I always
knew that he had a shop on Cours
Saleya, a street that we passed
at least a few times a week.
But I never met him. A common
situation for an illegitimate child.
I have this recollection that
sometimes, when we were
walking, my mother would say,
“Ah, it is your father,”
and I would turn my head, trying
to see, but I always missed him.

I left Nice in 2007 for Brussels,
then Paris. I didn't come back
for years.

When my daughter was born,
we decided to go back to Nice
every year as a family, also with
my mother. And year after year,

in a way. Out of the three schools I tried, Villa Arson was the only one that accepted me. I lived in Nice for 5 years, in the Palais Astraudo flat. During this time, to pay for my studies, I worked as a barmaid in night clubs. Being in and out, night and day, from dusk to dawn, and vice versa.

In 2011, we sold Palais Astraudo to one of my friends who, after the contract was signed, managed to not only keep, and steal almost all our belongings and our furniture, but also my children's toys, books, and drawings. I started to create objects and sculptures in my art practice the year after. It took me years to recover the loss of this past.

Now that it has become more clear, I often ask myself if this was also traumatic because we sold

In 2002, I started Villa Arson as a student. I always thought I wanted to be an architect, but I felt that something was missing, that I could be more

I grew up going for all vacations in Nice. Living my strongest youth experiences in this city. Nice stayed for a long time the only place, when thinking about it, that brought a warm smile to my heart and mouth.

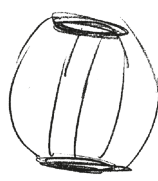
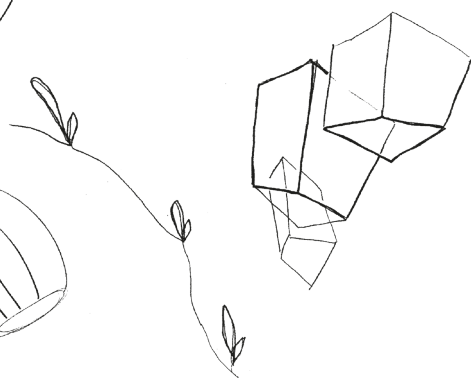
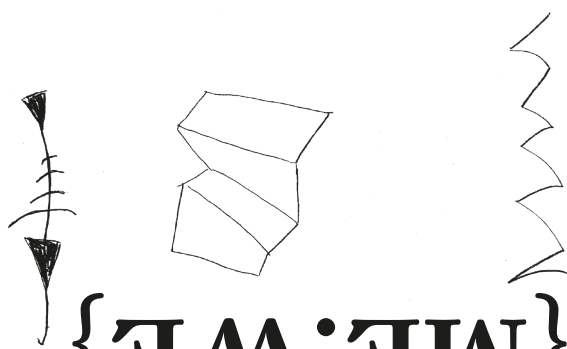
other rooms on that floor and could afford to start doing renovations and connecting these rooms into one apartment. She needed an architect and a project manager. The first one would become unintentionally my father, and the second one, the father of my best friend and my first lover.

Two years before my birth,
my mother had bought several

Ten years before I was born,
the travelling theatre where
my mother was working,
Les Tréteaux de France, stopped
by Nice for a week. My mother
discovered and fell in love with
the city and, more precisely, with
the harbour district. It was
the 70's. Her dream came true
a few years later when she bought
a small maid's room at the top
floor of Palais Astraud, 11 place
ile de beauté, one of the two
buildings that face the sea like
the foot of an old king.

AWAY

ME/WE
ME.WE
{ME.WE}



A tribute to M.A. by M.d.B.

Dick: Sage dick 3rd, I'd like to know if another world should/would/could be possible ?

Sage 3rd : Dick's Wings offers a variety of boldly-flavored menu items highlighted by its famous Buffalo, New York-style wings and Dick's Blingz "boneless..."

Dick : I am hungry
He entered and they grilled him.



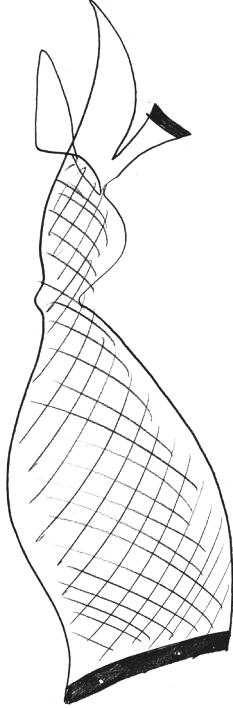
Dick (circumspect) : Hmmm

Sage 2nd : Another question ?

Dick continued his road
as a road dick on a dick road
as a silk dick on a silk road

Flying dick
Rising dick
Landing dick

Arriving on a
Dick met a third sage, the so-called third
sage dick.



Flying Dick
Flying Dick
Landing Dick
Arriving on a pinnacle, Dick met a second sage,
the so-called second dick sage

Dick : Sage dick 2nd, I'd like to know if
a another world should/would/could be
possible?

Sage dick 2nd :

Polly from Molly

Bob from Rob

Bill from Will

In every Tom, Jack or Francis there is a Dick.

the so-called first dick sage

Dick : Sage dick 1st, I'd like to know if
a another world should/would/could
be possible ?

Sage dick 1st : In every world there is a world
In every dick there is a dick

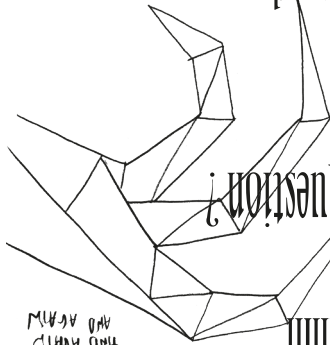
Dick (circumspect) : Hmmm

AND AGAIN
THAT AGAIN
AND AGAIN

Sage dick 1st : Another question ?

Dick continued his road
as a road dick on a dick road

as a naked dick on a dick launch

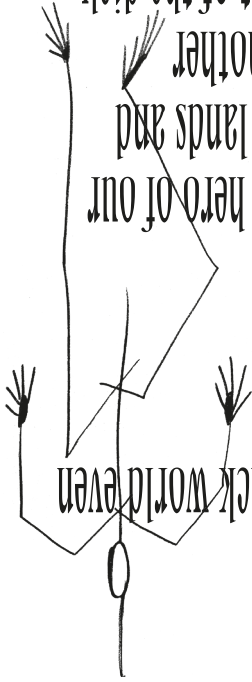


Arriving on a peak, Dick met a first sage,

Flying Dick
Flying Dick
Landing Dick

"Dicks to dicks!"
"Dicks matter"
"Since the world is born it's a dick world even
god know s!"
"God is a dick"

So, our dick, Dick, the dick, the hero of our
story, decided to travel, to cross lands and
scapes, to see if there could be another
thinkable universe than that of the dick.



Once upon a time there was a dick.
He was not only a dick thus he was one dick,
one among many others.

From his point of dick, this universe was
slightly too dicky and Dick wanted to see if
something else could be possible.
Unfortunately other dicks did not entirely
approve of this point of dick, even though it
was a dick point of view, so a general

perspective!
Voices rose :

IF THE UNIVERSE IS MADE OF DICKS
THAT'S HOW IT SHOULD BE

“History chose dicks, why would it change ?
“What could be brought to dicks to have
something else than dicks (and why) ?

**WELCOME
TO DICK'S
WINGS
& GRILL**







each flower has a reason to be as each flower has a reason to flee
There is no one true for flowers but this for flowers when they
when they fly when they open when they turn to the sun
each flower on her own -

each flower as it
 I mean you will tell me
 flowers are always too dry or always too wet
 flowers are always too closed or too open
 there is always problems with flowers, they are not
 more water please me, more
 But! I would stop you, and would ~~request~~ ^{ask} you to listen to these flowers ^{that}

Flowers are always too close or showy
there is always problems with flowers, they are not simple! they want always
more water, more sun, more -
But! I would stop now, and wait my life you to listen to those flowers, ~~then~~ ~~if~~ ~~you~~ ~~want~~ ~~flowers!~~ ~~END~~ ~~A~~



A CLAWN

A KAZH

that questions the founding epic.
It is also the title of a song by the
group The Who, *I Can See For
Miles*, 1967.
And the song lyrics respond
in turn:

I know you've deceived me, now here's a surprise
I know that you have 'cause there's magic in my eyes
I can see for miles and miles and miles and miles
Oh yeah
If you think that I don't know about the little tricks
If you've played
And never see you when deliberately you put things
in my way
Well, here's a poke at you
You're gonna choke on it too
You're gonna lose that smile
Because all the while
I can see for miles and miles
I can see for miles and miles
I can see for miles and miles ...

Marie de Brugerolle

a smile. At the beginning of chapter one, in the projected film, in which she interweaves popular songs and singular stories, Julie Bénéa says :
 “I remember wanting to make a film of whirlpools; I thought it was so beautiful that I couldn’t do it.” In ancient Greek, the whirlpool of water is said to be *ilinx*, which gave its name to *vertigo* (*ilingos*). This category of paly derives from rapid rotation, giving the pleasure of dizziness.^[5]
 This is how this type of movement is described, at once a disarray that is sometimes organic, sometimes psychological, which produces this about face. *Miles* is a crossing, “like a sea but on dry land”,^[6] in a post-Western imaginary

[5] Roger Callois, « Play and Games », trans. Meyer Barash (Urbana: University of Illinois Press, 1961). Originally published as *Les jeux et les hommes. Le Masque et le vertige* (Gallimard: Paris, 1958).
 [6] Céline Minard, reading from her novel « Faut-il être flingue » (Paris: Rivages, 2013), France Culture. Interview with Augustin Trapenard, Sandrine Treiner, 20 March 2013.

The demolition of glamour
is the destruction of grammar.
The two terms have the same
origin, linked to charm,
in the sense of magic. They have
the same roots, which go back
to song (canere, sing) in the sense
of incantation. Magie, French
for magic, is the anagram
of image. To make “good images”
is to make images that in turn
produce words. *Broken English,*
Broken Flowers ...

12. *Miles and Smile: Tricks of Twist.*

The ritornello and the video share
the principle of repetition, which
allows the whole to be
reconsidered, like rewinding
a film. With each turn the horizon
expands, if you think about it.
With incisive humour, Julie Bénéa
opens a breach in our reality,
a twist in which the miles become

is a symbol of domestication.
Shod hooves, trained with spurs
affixed to boots, it has become
an iron icon.

11. *Bad Taste/NO TASTE* "Not to taste"

we might say. A second-hand
aesthetic, cinema seen on TV,
constituting an act of resistance
to fashion, in search of immediate
satisfaction. Refusing brilliance
(*glow* rather than *shine*), inverting
the points of reference :
the surface becomes the support,
the theatrical prop becomes
everyday furniture, the sketch
becomes sculpture, the wall
becomes the projection screen ;
all these turnarounds are part
of the desire to return to the game,
to break the codes. The white light
of the false neutral is part of the
process of desublimation, which
is at the core of our century.

of the small screen.
 Aimed at housewives under fifty,
 the series were shot in part
 in the studio, in a format that
 allowed for commercial breaks :
 soap opera. The B series or
 the bad western and *Westworld*
 are sources of inspiration
 for Julie Bena's sculptures.
 At the beginning of the opening
 credits of *Westworld's* first series,
 we see a horse being made, its
 skeleton produced with a needle
 gradually laying down
 the lineaments of muscles
 and tendons. The black and white
 refers to pre-cinema
 and the chronophotographs
 of Étienne-Jules Marey
 and Eadweard Muybridge, as well
 as graphic lines and drawing grids.
 The horse, man's faithful
 companion, proud animal
 of conquest, ahead of woman,

and so on), which exist alongside the emergence of performance in the visual arts. Julie Bénéa takes the elements of the theatre into another field, the apartment, the museum, the exhibition space, the shoot.

10. INTIME EXTIME : *horse opera/soap opera*
In *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*, media theorist Marshall McLuhan states that it was also part of a propaganda strategy to spread the version of the winner.^[4]

Conquering the west meant pushing back the frontier and expanding the white man's territories. Little by little, the society of the spectacle was instituted for the domestic space, intimated to the format

[4] Marshall McLuhan, « The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man » (Berkeley, CA: Ginko Press, 1951) ; the horse opera, which happened outdoors, re-enacted battle scenes, mainly between cowboys and Indians, Native Americans, from before the conquest of the West. It was re-enactment theatre, where supposedly historic scenes were re-enacted.

Weapon or gift, depending
on perspectives, the sharp lines
revealing a harshness. Julie Bena
uses theatre's subterfuges
in the service of a critique that
is played out in obliqueness,
side-stepping and deep humour.
Subterfuge is a ruse of theatre.
Strategy is the art of the war.
In the films *Letters from Prague*,
the backstage becomes the stage.
The props are revealed as such.
It is the paradox of the liar who
says he is lying, the fake tear but
the real weapon. The questioning
of artifice is part of recent history.
It is associated with
the development of off-stage
experiments, particularly
in the late 1960s (*The Living
Theater*, Richard Foreman
and *Ontological-Hysteric Theater*
and the *Wooster Group*,
Michelangelo Pistoletto's Zoo,

9. *Proscenium*/*Proscenium*. Theatricality
vs Theatre:

Proscenium: in the ancient theatre
that Julie Bena studied,

the forestage and the stage.

Profanum: what is found outside
the temple (*fannum*), everything
that is not sacred space.

Everything begins with flowers;
the language

of flowers is the language of love.

The possession of bodies

by words, love, the gaze of others,
is a thread that runs through
the work, that – thanks to projection

– spills into the surroundings.

Here, water lilies, rushes

and palm trees are withering

or losing their petals. The large

stems with closed buds are

perhaps carrying a new beginning.

We can see a simple sceptre,

a torch or a trident, or simply

a dead stem : a drying pole.

showing two teeth, or forming
the curve of an inverted B,
and pairs of serpentine stockings/
are attributes of femininity.
Hanging from hooks, their
signification is ambivalent, thus
the puppet with the simplified
design at times resembles
Pinocchio, while at others
he looks like a hanged man.
Fetishes ? Amulets ? Charms ?
The dead tree holds the severed
heads of birds, with pendants
of flesh below the beak like those
of roosters or turkeys. Julie Bena
calls them birds' balls. In French,
arbre sec [dry tree] is the old term
for gallows. In the fantasy
of the cowboy film, the gallows
tree and death by hanging are
recurring motifs. According
to a widely held belief, hanging
causes a final erection.

of the term *performance* in French
 isn't an Anglicism linked
 to the theatrical arts, but has
 its source in the medieval French
parfourir, which originates with
 the Latin *perfurir*, meaning
 to accomplish, to give form.
 In English it means *per-furnish* :
 to furnish. The sculptures
 of furnishings have several modes.
 They are figures delimited by
 lines, in a slightly twisted, oblique
 projection. We find a typology
 of recurring motifs in the work,
 inserted, suspended by chains,
 or placed in equilibrium.
 They proceed by metonymy :
 the part for the whole. We can
 think of the ex-votos symbolising
 parts of the body to be healed,
 placed in thanks at a consecrated
 place. In the imaginations
 of magazines and advertising,
 mouths with half-open lips

the sculpture of the curved horse
and the tips of the flame flowers
in the pools on the ground.
These are what the eye falls upon.
Scales are marked out on the
ground by the witches' scratches
on the roots of the dead tree.
Whether from the screen
or projected on the wall,
the images demand that we take
a stand. Leaning over, torso toward
the ground, head and chest lifted,
or even skirting the structures
on the ground, to see, we must be
in motion. We are literally invited
to perform the act of looking.
It is the visitor's motion
that creates the link between
the elements, giving
a performative impetus.

8. Allegory/motifs/metonymy. The tooth-puller's cart.

What kind of forms? Contrary
to what is usually believed, the use

frame off field, to the wall
and floor of the square gallery,
makes clear that an image has
more than two dimensions.
The film's image-time and image-
movement become image-volume.

7. Post-performance/ performative impulse

The films are installed
in counterpoint to the monumental
group. The first film is shown
on a flat screen at the foot
of the tree, the second inserted
into the back of the cart, amongst
other monitors, while the third
is projected. The standard formats
of the flat screens refer to television
and to cinema projection. Scale
is thus an important aspect
of thwarting audience
expectations. We are invited
to bend, to lift our heads, to move
around the installation. Between
us and the projection are

of the songs and the quotations
re-enacted by Julie Bénéa, let us
hear better. An incision
in the flow or the ritornello, like
the blade of a thought, the citation
is powerful when it transcends
the commonplace by its singularity.
The cry, the oration, cuts through
the narrative's litany. These
addresses that seize us in their
Verismo bring out the veracity
in women's words.
Mother, grandmother, daughter,
lover, altered and alternating
figures, embedded in a loop.
The one-shot film captures
the experience of time passing,
for the performer-actor and for
the spectator/visitor who stands
before the image. The projective
space and its reflection in the
travertine-paved floor, form
a halo that extends the image into
space. The opening of the border-

toit by Eli! Medeiros from
the same year.
The theatrical elements symbolise
power: a throne, the figure
of the eagle, a coat of arms,
enlarged: here again, scale plays
a role. Julie Bena performs in real
time in the midst of theatrical
objects. She inverts the use
of the backstage area which
becomes the stage. The camera
follows the artist-actor in a kind
of continuous ballet. She becomes
the persona, a term from Greek
theatre referring to the mask.
The process of character
identification is in part achieved
by putting on this object, which
simultaneously hides the face
and carries the voice.
Person resonates with per-form
and reminds us that sound passes
through this prosthesis, piercing
it to take shape. Here the lyrics

(*Welcome to Dick's Wings & Ribbs*),
frame a flow of coloured stimuli.

6. Performing the film/filming the performance.

Chapter three of *Letters from Prague* is a wall projection. How to film the performance, from what distance from the body in action? The coaction is translated into a single shot. It is also a question of the camera's placement, of the shifting involvement of the cameraperson in the field while remaining invisible.

In the long take, the camera literally performs the action, continually following the artist's body. The theatrical props form the backdrop of a scene in which the artist, dressed in a gilded costume, sings 1980s songs, including *Quand la ville dort*, released by the French group Niagara in 1986 and *Toi toi mon*

is suffused with a glow. Glow is not the shine of brilliance, of light. This “dark clarity” designates the aura of a reflection that can perhaps be a “pale fire”, the incandescence of ash or even the rays emerging from the dawn.^[3] The bluish halo of televisions seen through the windows of childhood homes is today replace by the blue light of screens. This is the effect of the time of day, of twilight, that in-between moment, on the edge of the unconscious and the feeling of being there. It contains the image’s ambivalence. The flat screens, placed at the foot of the tree (chapter two of *Letters from Prague*) and hung on the back of the cart

[3] On the effect of early morning, “When I prepared this little talk for you, it was early in the morning, I could see Baltimore through the window and it was a very interesting moment because it was not quite daylight and a neon sign indicated to me every minute the change of time... In any case the so-called *Dasem*, as a definition of the subject, was there in this rather intermittent or fading spectator. The best image to sum up the unconscious is Baltimore in the early morning.” Jacques Lacan, “Of Structure as the Immixing of an Otherness Prerequisite to Any Subject Whatever”, in *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, eds Richard Macksey and Eugenio Donato (Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1970), p. 189

of crumpled paper like a pop-up.
Rigid, like a stationary robot:
sharp angles, chevrons structure
its legs in zigzags. Another equine
looks at us, or is its head turned
towards the desiccated palm tree?
In the legend of equestrian
monuments, the position
of the legs is significant.
Here the rider has disappeared.
The four limbs resting
on the ground indicate a death
outside combat, a natural death.
The monumental is not relative,
to the size, full-scale, realistic,
but to the representations
of figures of power and
remembrance. To commemorate
is to remember together.
Who killed the last cowboys?

Glow: the films. The initial
impression of a flat, vaporous,
almost pallid atmosphere

is counterposed by the vernacular,
 the raw, the gravity of a precarious
 equilibrium before the fall.
 It is as if the fairy tale's tin soldier
 has revealed his true scale : a little
 man who is merely a figurine.
 We have arrived in the theatre
 of operations after the battle.
 The camp is deserted ; all that
 remains are the carcasses
 of a world where images still
 crackle. The first horse is bent
 over, drinking from a black puddle
 where stems with close buds
 emerge. Lotus flower ? Water
 lily ? Papyrus ? In the distance
 another horse turns its head.
 The realistic scale contrasts with
 the false oblique projection,
 atrophying its rib cage. Something
 in the way they are drawn
 is twisted. While the animals,
 true lines of force are maintained,
 they seem to burst from a sheet

from which a cold neon light
 out, chessboard, whose squares
 alternate between shadow
 and light. The brilliance
 of the traversing floor, in which
Les Aspirants is reflected, counters
 the weight of the overhanging
 concrete. This group of metallic
 sculptures adopt the structure
 of life-size elements.
 The reflections of the two horse
 skeletons, a dead tree and fake
 rocks extend the space under our
 feet, making the floor the mirror
 of the heavy coffers: a world
 inverted. In the background
 is a cart, and alone in the centre,
 a few flame flowers resting
 on black puddles, like oil residue
 after a fire. The periphery creates
 the centre: nothing is revealed
 in a single glance. The sublime
 of an overhanging perspective

It is represented by the symbol $\in$. Another relation present in this theory is that of inclusion; this is reflexive and marked by the symbol $\subset$. Within the context of the exhibition, the group of sculptures *Les Aspirants* $\subset$ *Miles* while certain elements, like *Lettres de Prague* $\in$ are the device. The latter is at once a play on the mechanisms of power and a form of judgement. A form of encounter takes place through the displacement of certain elements that belong to several sets, forming intersections. Off grid/off crit.

5. *Gloomy/glow*: working the space with light.

Gloomy: the first impression is of sfumato, or of white dust after a battle or an effect of fog. The ceiling's grid of concave white squares is formed by cells

is not part of a whole.
 It is the question of the {set} that
 interests me here because it opens
 up the logical structure and
 the intersections between spaces.

4. The {set}/apparus : In the {set} three ideas intertwine :

that of the mathematical set :
 the set, the film or theatre stage ;
 the furniture of the television
 receptor (monitor, screen).
 A set selects and groups together
 elements that have shared
 features. This implies that others
 are left out. The encampment's
 spiral forms an open ellipse, from
 which certain things are diverted.
 In this instance, solitary stems
 with dead flowers : *singletons*
 that are, in fact, one element
 sets, solitary satellites. The basic
 logical relation of set theory
 is binary and intransitive.

a spectator. ||| The audience, disembodyed by the primacy of the gaze, become “cardboard”. The *black box* designates the stage space in the kind of theatre that emerged in the twentieth century, of which Antonin Artaud was a pioneer. It developed in the 1960s, becoming a site of incubation for ephemeral acts: *happenings, events* and performances. Its structures are simple, often with a suspended grid from which technical elements (lights, cables) are suspended. It is a space much like the lofts that were beginning to be used around the same time, especially by television studios. Julie Bèna sometimes evokes the grey zone,^[2] in which she or her work are placed, this in-between, of what

[2] Claire Bishop, “Black Box, White Cube (Gray Zone, Dance Exhibitions and Audience Attention”, in *Performance Works*, ed. Joanna Zielinska (Milan: Mousse Publishing, 2020), pp. 36–37.

of expectations takes the form
of an Instagram story.
It is sometimes necessary
to return ambivalence and
contradiction their effectiveness:
to replay the world at full scale,
but with a slight twist.

3. The context: *white cube/black box*;

from the threshold to the {set}. The movement
of the elliptical stage is opposed
to the rigidity of the modernist
grid. It is no longer the *white cube*
nor the *black box*. The term *white*
cube designates the ideal space,
sanitised, of modernist galleries.
It was criticised in 1976 by Brian
O'Doherty, who emphasised that
the setting devours what is in it,
becoming the object of the gaze
to the detriment of the works,
transforming the visitor into

What kind of journey is it?
Towards the Wild West, another
state, a sentimental journey?

2. OXYMORON From the ancient Greek
oxymôros, at once sharp (*oxus*) and
spiritual (*oxy*), the ingenious
combination of contradictory
terms is a response to a context,
that of *moros*: soft, inert, stupid,
which in homophonic terms can
be compared with *morose* and
morbid. In Italian this notion

of *douceur molle*, softness, is well
translated by *morbido*. The inertia
of a continuous present that
dissolves singularities is answered
by the dynamic counterbalance
of dialectics. In a post-industrial
era where gestures of love merge
with those of work, all online,
where intimate space is mixed
with that of exchange platforms,
the restricted horizon

Forestage / proscenium;
 Everything begins before
 the exhibition, like a film's opening
 credits. On the wall to the right
 is a text from which the word
Wise emerges.

I. MILES-SMILE-<threshold A marine
 and aeronautical unit
 of measurement, the *mile* is a ratio
 of the Earth's axis to the poles,
 forming an arc. It is called
 a minute of arc. It is a space-time
 space unit that marks a gap,
 a displacement, a sequence,
 and such, an interstice between
 two revolutions of a dial,
 of a compass or a watch.

Julie Bena's exhibition *Les* brings together a trilogy of films, *Letters from Prague*, and a new group of sculptures, *Les Aspirants*, in a unique installation for the square gallery of the Villa Arson. The sculptures and films unfold in specific space: a white room, 300 m², with a very distinctive ceiling, structured by a grid of pyramid skylights. The artist's challenge is twofold : to circumvent the architecture's dominance and to offer an open structure that responds to the polysemy of a work that uses the tools of a number of disciplines (performance, typography, sculpture, film), combining them, out of frame.

Holly Gray
Holly Gray



This publication is released on the occasion of Julie Bena's solo exhibition *Miles*, held in the square gallery of the Villa Arson, from 12 June to 19 September 2021, curated by Marie de Bruggerolle.

Julie Bena would like to thank

Marie de Bruggerolle is grateful to

Eric Mangion, remembering things that have come to life, Julie Bena for her tenacious friendship, Serge Dammou for his lighting, and the staff of the Villa Arson for their patience and commitment, Nick Oberthal for the "Miles" of The Who, and Frank Underwood for his inspirational Wild West.

The exhibition was produced in collaboration with the Jindřich Chalupecký Society, Prague, Czech Republic – Karína Kottová, director – with the help of Tereza Jindrová, consultant, and the production managers Sára Davidová and Jakub Lerch for the films Letters from Prague, as part of Julie Bena's new installation for Villa Arson.

Villa Arson is a public institution of the Ministry of Culture, a member of the Université Côte d'Azur - UCA. It receives support from the Région Sud - Provence-Alpes-Côte d'Azur, the Département des Alpes-Maritimes, and the City of Nice.

Villa Arson is a member of L'École(s) du Sud, BOTOX[S], and Plein Sud networks.

[Texts] Julie Bena et Marie de Bruggerolle
[Drawings] Julie Bena
[Translation] Bronwyn Mahoney
[Editing] Christelle Alin et Céline Chazalviel
[Graphic Design] Alice Gavin Services™
[Printing] Yenoa, La Roque d'Anthéron
[Typographies] Cobra et Pradke
par Groupe CCC, DTL, Flieschmann
[Legal deposit] juin 2021
[ISBN] 978-2-913689-40-4
[Price] 5€

Eric Mangion and Marie de Bruggerolle for their wonderful invitation to exhibit in this mythical place and to revisit a slice of her life that she thought was over. Without the complete involvement and vision of Marie de Bruggerolle this exhibition would have looked very different.

The staff of the Villa Arson for their support of this project in such difficult times. Peter Demeek and Demowork, without whom *Les Aspirants*, like much else, would have remained simple drawings. The Jindřich Chalupecký Society, and in particular its director Karína Kottová and curator Tereza Jindrová, for their support and confidence in the production of the trilogy *Letters from Prague*.

Michael Blecha and Gabriela Prochaska for their enthusiasm and dedication over two very intense days, during the impenetrable period of lockdown. And not to forget Zuzanna Walter, the fabulous editor with enduring warmth. Alice Gavin for her patience and attention, as well as Céline Chazalviel for managing this publication And the last ones to join us in the stage coach, Serge Dammou for its benevolence and professionalism, and the fantastic last minute proofreaders, Post Brothers and Joseph Tang.

Michal Novotný for his love and his inspiration; without him, everything would be different, especially the orange and the lemon trees; his daughter Gala, for her help in the editing and filming, without whom neither the film (motherhood required) nor the horses and the cart (Playmobil effect) would have happened. Her mother, because without her, nothing would be.

Marie de Brugerolle



Julie Bena