

BABEL
ART ET LANGAGE EN FRANCE
ART AND LANGUAGE IN FRANCE

ART. PARIS

9—12 AVRIL 2026

GRAND PALAIS

COMMISSAIRE INVITÉ
GUEST CURATOR
LOÏC LE GALL

INTRODUCTION

COMMISSAIRE INVITÉ : LOÏC LE GALL

Les premières écritures du monde furent des gestes. Sur les parois de Lascaux, de Chauvet, sur les roches du Tassili n'Ajjer ou d'Australie, les silhouettes animales et les mains soufflées apparaissent comme les premières tentatives humaines de donner forme au visible et de transmettre l'invisible. Dans ces signes antiques, le langage et l'art partagent un même geste d'énonciation : inscrire, rythmer, structurer. Ils sont indissociables, avant même que les alphabets et les grammaires n'aient pris forme.

À l'autre extrémité du récit, la tour de Babel raconte l'avènement d'un monde pluriel. Le mythe ne met pas seulement en scène une rupture ; il montre une humanité confrontée à la multiplicité des langues, à la nécessité de traduire, d'interpréter, de négocier des sens divergents. Babel marque le moment où la diversité devient constitutive de l'expérience humaine, et où le langage cesse d'être un vecteur unifié pour devenir un terrain de tension et d'invention. L'art, depuis ce moment, s'inscrit dans cet espace intermédiaire.

Entre la grotte et la tour s'étend une vaste histoire mondiale du signe. L'Orient ancien a développé très tôt une conception unifiée du langage et de la forme. Au Japon, **Kūkai**, au



Portrait © Damien Goret

FOREWORD

GUEST CURATOR: LOÏC LE GALL

The first examples of writing were actually artistic gestures. Whether on the walls of Lascaux and Chauvet Caves, or on rock formations in Tassili n'Ajjer or Australia, animal paintings and stencilled handprints would seem to be humankind's first attempts to give form to what they saw and convey a sense of the invisible. And in these ancient signs, language and art share the same gesture of expression, aiming to record, bring structure and create a framework. Before alphabets and grammars had even taken shape, language and art are inseparable.

The story continued over time bringing us finally to the Tower of Babel, which marks the advent of a world characterised by diversity. However, this myth does not just depict a rupture; it shows humanity coming face to face with a multitude of different languages, with the need to translate, interpret and deal with divergent meanings. Babel is a milestone marking the moment when diversity first becomes an integral part of the human experience and when language ceases to be a standardised means of expression, becoming instead a place of tension and invention. Ever since, art has been operating within this intermediate space.

Between these prehistoric caves and the biblical tower stretches a vast global history of signs and symbols. In ancient times, a unified conception of language and form develops in the eastern regions. In 9th century Japan, **Kūkai**, envisaged a system in which each character represents a condensed form of the cosmos, a vibration connecting life energy, the

ix^e siècle, propose une pensée où chaque caractère est une condensation du cosmos, une vibration qui articule le souffle, la voix et le visible. Le signe n'est pas seulement une représentation : il est un microcosme. Dans le monde islamique, la calligraphie s'est élevée au rang d'art majeur, faisant de la lettre un espace de sacralité, un lieu où se nouent géométrie, poésie et transcendance. Cette géographie du signe montre que l'écriture n'est jamais un système neutre, mais une cosmologie.

« Le signe n'est pas seulement une représentation : il est un microcosme. »

L'Europe médiévale, de son côté, explore de manière singulière l'union du texte et de l'image. Dans les manuscrits enluminés, la lettrine devient un monde à part entière, la marge un espace d'invention, la page une architecture complexe où sens, couleur et rythme visuel s'interpénètrent. Le livre médiéval n'est pas un support, mais un organisme. L'imprimerie, en normalisant la typographie, rationalise ce rapport, mais ne l'efface pas : elle inaugure une période où le mot gagne en autonomie, mais où la question du signe reste centrale.

Le xx^e siècle voit apparaître une rupture décisive. Avec les avant-gardes historiques, le langage devient un champ d'expérimentation plastique. Le futurisme italien dynamise les mots et bouleverse la linéarité du texte. Le dadaïsme, avec Tzara, Schwitters ou Hausmann, fragmente la syntaxe, introduit le collage et l'absurde comme moyens de subversion. Le surréalisme, de Breton à Artaud, fait du langage un accès privilégié à l'inconscient. Les photomontages politiques de Heartfield intègrent l'écriture comme arme visuelle. Le constructivisme, de Lissitzky à Rodtchenko, transforme la lettre en structure. En France, ces impulsions trouvent des prolongements singuliers notamment avec des artistes

« Avec les avant-gardes historiques, le langage devient un champ d'expérimentation plastique. »

historiques présentés dans ce parcours : le Lettrisme d'Isidore Isou décompose la lettre jusqu'à l'atome graphique ou sonore ; Jean Dubuffet réhabilite l'écriture brute ; Ben Vautier érige l'énoncé en œuvre critique ; Jean Le Gac fait du texte un élément narratif, joue de ses glissements et de ses ambiguïtés.

voice and the visible world. The sign is not just a representation: it is a microcosm. In the Islamic world, calligraphy rose to the rank of a major art form. Letters—where geometry meets poetry and transcendence—became sacred. And so, as can be seen in this short overview of signs and symbols across different cultures, rather than being a neutral system, writing is actually a cosmology.

“The sign is not just a representation: it is a microcosm.”

For its part, Medieval Europe explores the marriage of words and images in its own unique way. The decorative initial letters of illuminated manuscripts become entire worlds in their own right and margins become a place to give one's imagination free reign. Meaning, colour and visual rhythm intermingle across the complex structure of the page. Rather than a medium, medieval books are akin to living organisms. By establishing typographic standards, printing rationalises this relationship between words and images, but without erasing it entirely. Although it ushers in a period in which words gained in autonomy, the question of the sign remains central.

The 20th century marks a decisive break with the past. The historical avant-garde movements uses language as the basis for their artistic experiments; Italian Futurism gives a whole new energy to words and disrupts the linear nature of texts; and Dadaist artists such as Tzara, Schwitters and Hausmann use fragmented syntax and introduce collage and the absurd as a means of subversion. From Breton to Artaud, language is a favoured means of accessing the subconscious for the Surrealists. John Heartfield created political photomontages in which writing was used as a weapon. Exponents of Constructivism, such as Lissitzky and Rodchenko, transformed letters, giving them structure and form. In France, these initiatives are uniquely developed upon, notably by the historical artists on show in this themed visit. In the works of Isidore Isou, the founder of Lettrism, letters are atomised into sounds and visual elements; Jean Dubuffet rehabilitates outsider writing; Ben Vautier elevates words to the status of

“The historical avant-garde movements used language as the basis for their artistic experiments”

Ces transformations ne sont pas uniquement formelles. Elles témoignent de la manière dont le langage, en tant que système, structure la vie sociale. Les travaux de penseurs comme **Ngũgĩ wa Thiong’o** ont rappelé que la langue est un lieu de résistance, un espace où se jouent domination, mémoire et libération. Dans *Decolonising the Mind*, il montre que choisir une langue — l’écrire, la transmettre, la défendre — revient à choisir une position dans le monde. D’autres traditions, au Moyen-Orient par exemple, ont compris la langue comme un territoire d’exil, une maison perdue et retrouvée : la poésie de **Mahmoud Darwish** exprime cette relation intime, fracturée, entre langage et déplacement, entre mot et appartenance.

Les philosophes et théoriciens du langage ont également montré que le sens n’est jamais donné, mais construit. **Wittgenstein** insiste sur l’idée que les mots tirent leur signification de l’usage, des « formes de vie » qui les entourent. **Barthes**, quant à lui, fait du signe un champ de mythologies, un réservoir de narrations silencieuses où les cultures déposent leurs sédiments. Ces approches trouvent aujourd’hui un écho dans la pensée de **Yuk Hui**, pour qui le langage ne peut être détaché de la technique : chaque culture engendre ses propres « cosmotechniques », et la manière dont une société écrit, code ou transmet dépend de sa vision du monde.

« Chaque culture engendre ses propres “cosmotechniques”, et la manière dont une société écrit, code ou transmet dépend de sa vision du monde. »

Cette perspective est essentielle pour comprendre ce que l’on appelle l’ère **post-Internet**. Le langage y circule dans un environnement fragmenté, fait d’images, de flux, d’hyperliens et d’algorithmes. L’écriture numérique n’est pas une simple continuation du texte imprimé : elle constitue une nouvelle écologie où lecture, navigation, visualisation et calcul se mêlent. Le signe devient fluide : il se transforme en icône, en donnée, en protocole. Les émoticônes réintroduisent des formes pictographiques ; les messages instantanés accélèrent les échanges tout en fragmentant la syntaxe ; les traductions automatiques créent de nouveaux dialectes hybrides.

art; and Jean Le Gac turns text into a narrative element, playing on its shifts in meaning and ambiguities.

These transformations are not merely formal. They bear witness to the way in which language as a system structures life in society. The work of thinkers such as **Ngũgĩ wa Thiong’o** reminds us that language is a form of resistance, a place where domination, memory and liberation come into play. In *Decolonising the Mind*, he demonstrates how choosing a language—writing, transmitting or defending it—is the equivalent of choosing one’s place in the world. Other traditions, for example in the Middle East, see language as a land of exile, a house once lost to which we return. The poetry of **Mahmoud Darwish** expresses the intimate, broken relationship between language and displacement, between words and a sense of belonging.

Philosophers and language theorists have also shown that meaning is not something that is given, but rather that has to be constructed. **Wittgenstein** insists on the idea that words derive their meaning from their use, from the “forms of life” all around them. **Barthes** turns symbols into mythologies, a reservoir of silent narratives into which the sediments of different cultures are deposited. These approaches are echoed today in the ideas of **Yuk Hui**, for whom language cannot be separated from technology: each culture gives rise to its own “cosmotechnics” and the way in which a given society writes, codes or transmits depends on its vision of the world.

This perspective is key to understanding the so-called **post-Internet era**. Language now circulates within a fragmented environment made up of images, flows, hyperlinks and algorithms. Digital writing is not a simple extension of the printed text: it is a new ecosystem in which reading, browsing, visualisation and calculation are combined. Signs become fluid, metamorphosing into icons, data and protocols. Emoticons are the reintroduction of pictographic forms of expression; instant messaging accelerates communication (while taking

“Each culture gives rise to its own ‘cosmotechnics’ and the way in which a given society writes, codes or transmits depends on its vision of the world.”

Dans cet espace, l'art et le langage sont aussi des lieux de résistance. Ils permettent de maintenir des langues minorées, de préserver des mémoires scripturaires, de ralentir face au flux numérique, de réintroduire de l'opacité dans un environnement saturé. La migration humaine, quant à elle, déplace les langues et les cultures, les déstructure, les enrichit. Les mots et les esthétiques voyagent avec les corps, se recomposent dans les diasporas, se stratifient dans de nouvelles identités. L'art et le langage deviennent archive, abri, territoire intérieur.

La France contemporaine apparaît comme un espace véritablement polyglotte, traversé d'accents, d'alphabets et de traditions multiples. Une Babel vivante, non pas conflictuelle mais féconde : un lieu où la multiplicité n'empêche pas la relation, mais l'approfondit. C'est dans cette continuité

« Une Babel vivante, non pas conflictuelle mais féconde : un lieu où la multiplicité n'empêche pas la relation, mais l'approfondit. »

étendue — historique, technique, culturelle, migratoire — que s'inscrivent les **21 artistes réunis dans ce parcours**. Leurs œuvres ne visent pas à illustrer cette histoire, mais à y prendre place, à y répondre, à la prolonger. Certaines interrogent la matérialité de la lettre ; d'autres examinent la tension entre texte et image ; d'autres encore s'emparent de la traduction, de l'ambiguïté du signe, de

la multiplicité des alphabets, ou de la manière dont les mots circulent aujourd'hui dans les réseaux. L'ensemble montre que l'art est un laboratoire où les formes du langage sont observées, dépliées, parfois détournées, souvent réinventées.

Ainsi, « Babel » ne se présente pas comme une généalogie figée, mais comme un champ de résonances. Il relie les mains préhistoriques aux signes numériques, les enluminures médiévales aux expériences des avant-gardes, les philosophies du langage aux migrations contemporaines, les cosmologies anciennes aux technologies actuelles.

Le parcours propose, en somme, d'explorer le langage non comme un outil mais comme un milieu : une matière vivante, un espace de relations, une puissance de transformation.

a fragmentary approach to syntax); and machine translation creates new hybrid dialects.

In this era, art and language are also forms of resistance. They allow us to preserve minority languages and written memories, slow the pace in the face of the rapid flow of digital information and reintroduce opacity in a saturated environment. As people migrate, languages and cultures move with them—their structures change and they are enriched. Words and aesthetic notions travel with people, taking on new forms in the diaspora and condensing as layers that remain a part of new identities. Art and language are an archive, a shelter and an inner landscape.

Contemporary France is a truly multilingual territory where a multitude of different accents, alphabets and traditions coexist. It is a living that is nourishing rather than conflictual:

a place where, instead of hindering relationships, multiplicity only makes them more profound. The **21 artists brought together for this themed visit** are all an integral part of this extended historical, technical, cultural and migratory continuity. Their art does not aim to illustrate this history, but to be a part of it, to respond to it and to ensure that it lasts. Some artists explore the material nature of letters themselves, whereas others examine the tension that exists between text and images. Others still tackle themes such as translation, the ambiguity of signs, the many and varied alphabets and the way in which words circulate on networks. The ensemble proves that art is a laboratory where the forms of language are observed and analysed, sometimes used in new contexts and often reinvented.

“It is a living Babel that is nourishing rather than conflictual: a place where, instead of hindering relationships, multiplicity only makes them more profound.”

And so “Babel” does not take the form of a rigid genealogy. Instead, it resonates, making connections between prehistoric handprints and digital symbols, medieval illuminated

Babel n'est pas un chaos, mais une multiplicité habitée. Un paysage où les langues se croisent sans se dissoudre, où les signes se superposent, où l'art révèle la plasticité profonde de ce qui nous permet, depuis des millénaires, de faire monde ensemble.

Biographie Loïc Le Gall est directeur de Passerelle Centre d'art contemporain à Brest depuis 2019, historien de l'art et commissaire d'exposition. Il a travaillé auparavant au Centre national des arts plastiques et au Centre Pompidou de 2013 à 2019. En parallèle, de 2018 à 2019, il s'occupe de Bonnevalle, une initiative à Noisy-le-Sec dédiée à la jeune création. Depuis 2011, il a organisé une cinquantaine d'expositions dans différents institutions et lieux en France et à l'étranger dont les expositions personnelles de Reda Boussella, Michele Ciacciofera, Rafael Domenech, Alia Farid, Apostolos Georgiou, Fanny Gicquel, Han Bing, Nathanëlle Herbelin, Laura Henno, Hoda Kashiha, Liang Yuanwei, Caroline Mesquita, Hanako Murakami, Luiz Roque, Sean Scully, Achraf Touloub, Philomena Williamson... Il collabore régulièrement à des revues, des ouvrages et des catalogues dédiés à l'art contemporain.

manuscripts and avant-garde experimentations, the philosophies of language and contemporary migration, ancient cosmologies and current technology.

In short, this themed visit is an invitation to explore language as a milieu rather than a tool, as a living matter, a power for change and a place where relationships take form. Babel is not synonymous with chaos, but of assumed diversity. It is a landscape where languages mingle without losing their essence, where signs are superposed and where art reveals the sheer versatility of something thanks to which over the ages, we have been able to build a world together.

Biography Art historian and exhibition curator Loïc Le Gall has been the director of the Passerelle Centre d'art contemporain in Brest since 2019, having previously worked at the Centre national des arts plastiques and the Centre Pompidou from 2013 to 2019. In parallel, from 2018 to 2019, he was in charge of Bonnevalle, an initiative in favour of young artists based in Noisy-le-Sec. Since 2011, he has organised around fifty exhibitions in different venues around France and abroad, including solo shows by Reda Boussella, Michele Ciacciofera, Rafael Domenech, Alia Farid, Apostolos Georgiou, Fanny Gicquel, Han Bing, Nathanëlle Herbelin, Laura Henno, Hoda Kashiha, Liang Yuanwei, Caroline Mesquita, Hanako Murakami, Luiz Roque, Sean Scully, Achraf Touloub and Philomena Williamson, to name but a few. He is a regular contributor to contemporary art journals, books and catalogues.

JULIETTE AGNEL

(NÉE EN 1973 • B. 1973)

Galerie Clémentine de la Féronnière

La pratique de Juliette Agnel s'inscrit avant tout dans une exploration sensible des territoires, des paysages et des espaces liminaux, qu'ils soient géographiques, symboliques ou intimes. À travers la photographie, elle construit des images où le réel est traversé par une dimension poétique et méditative, attentive aux zones de silence, de transition et de suspension.

Si le langage n'est pas au cœur de sa démarche, certaines séries ouvrent néanmoins un déplacement significatif vers cette question, dont celle réalisée dans la Grande Grotte d'Arcy, site majeur pour l'étude du Paléolithique moyen et supérieur de la France du Nord. Pour *La main de l'enfant*, Juliette Agnel s'attache à un motif fondamental : la main comme premier outil de relation au monde. Isolée, photographiée hors de tout contexte narratif, la main apparaît comme un geste en devenir, fragile et chargé d'une force symbolique particulière. Elle ne désigne pas encore, elle n'écrit pas, mais elle touche, explore et marque.

Cette image convoque une forme de langage antérieure à la parole articulée, fondée sur le corps et le geste. Elle fait écho aux analyses de l'archéologue André Leroi-Gourhan, pour qui l'origine de l'art et celle du langage sont indissociables, toutes deux liées à la main et à l'acte. Comme les mains négatives de l'art rupestre, la main photographiée par Agnel ne représente pas : elle affirme une présence.

En inscrivant cette série dans une temporalité élargie, Juliette Agnel interroge la naissance du signe et rappelle que toute forme de langage commence par un geste. L'image devient alors une trace silencieuse, où se rencontrent enfance, mémoire archaïque et expérience contemporaine.

Juliette Agnel explores territories, landscapes and liminal spaces, whether they are geographical, symbolic or intimate in nature. Working in the medium of photography, she constructs images in which reality is infused with poetry and contemplation, images that remain attentive to zones of silence, transition and suspension.

Although language is not at the heart of her approach, some series—such as the one produced in the Grande Grotte d'Arcy, a major site in Northern France for the study of the Middle and Upper Palaeolithic—nevertheless mark a significant shift towards the question. In *La main de l'enfant*, Agnel focuses on a fundamental motif: the hand and its role as our first means of contact with the world. Taken alone and photographed without any narrative context, it is like a gesture in the making, both fragile and imbued with symbolic force. It does not yet point, nor can it write, but it touches, explores and makes marks.

This image evokes a form of language based on the body and gestures, one that predates organised speech. It echoes the analysis put forward by archaeologist André Leroi-Gourhan, for whom the origins of art and language are inextricably entwined and connected to both the hand and the action. Like the negative handprints seen in cave paintings, Agnel's hand is not representative: it confirms a presence.

By situating this series within a wider time frame, Agnel questions the birth of the sign, reminding us that every form of language begins with a gesture. Images therefore become silent traces in which childhood, archaic memories and contemporary experiences come together.



Juliette Agnel

La main de l'enfant, 2023

Tirage fine art mat, papier Hahnemühle Ultra Smooth

Matte fine art print, Hahnemühle Ultra Smooth paper

120 × 160 cm

Edition 2/3

Courtesy de l'artiste & Galerie Clémentine de la Féronnière

JOËL ANDRIANOMEARISOA

(NÉ EN 1977 • B. 1977)

Almine Rech

Joël Andrianomearisoa explore le langage dans ce qu'il a de plus fragile et de plus intime : le silence, l'absence, la retenue. À travers des installations, des collages, des textiles ou des œuvres sur papier, l'artiste construit une écriture visuelle où le mot est souvent suggéré plutôt qu'énoncé, fragmenté plutôt que formulé. Le langage y apparaît comme une trace, un souffle, une tension.

Chez Andrianomearisoa, la poésie est une structure plus qu'un genre. Les œuvres fonctionnent comme des phrases incomplètes, des lettres jamais envoyées, des récits suspendus. Le noir, omniprésent, agit comme une surface de projection : un espace où le sens se déploie par manque autant que par présence. Cette économie de moyens confère au langage une densité particulière, où chaque signe compte, où chaque absence devient signifiante.

Son travail entretient un dialogue étroit avec la littérature et la poésie, notamment avec des écritures qui privilégient l'émotion, le rythme et la fragmentation plutôt que la narration linéaire. Le langage n'est jamais descriptif : il est vécu, éprouvé, souvent chargé d'affects contradictoires — désir, mélancolie, attente.

En faisant du langage un espace de retenue et de sensibilité, Joël Andrianomearisoa propose une œuvre où le silence parle autant que les mots. Il rappelle que le langage ne se manifeste pas uniquement dans ce qui est dit, mais aussi dans ce qui se tait. Son travail inscrit la poésie au cœur de l'art contemporain, comme une manière d'habiter le monde avec intensité et délicatesse.

Joël Andrianomearisoa explores the most fragile and intimate aspects of language: silence, absence and restraint. Working across the mediums of installation, collage, textiles and works on paper, Andrianomearisoa constructs a visual form of writing in which words are more often suggested than stated and appear in a fragmentary form rather than being clearly formulated. Language is a trace, a breath of energy, or a feeling of tension.

In his art, poetry is more a structure than a genre. His works are like incomplete sentences, letters that have never been sent and unfinished stories. The omnipresent colour black is a surface on which something can be projected, a space where meaning can be found as much in terms of what is absent as in an actual presence. This economy of means bestows a unique density on his use of language: every sign counts and every absence is significant.

Andrianomearisoa maintains close ties with literature and poetry in his work, notably texts that, rather than following a linear narrative, give pride of place to emotion, rhythm and fragmentation. Language is never descriptive; it is experienced, felt and often full of contradictory emotions—desire, melancholy and expectation.

By making language a place of restraint and sensitivity, Andrianomearisoa develops a body of work in which silence speaks as loud as words, reminding us that language is also manifest in what is left unsaid. His work puts poetry at the heart of contemporary art, an example of an intense and yet gentle way of living in this world.



Joël Andrianomearisoa

SANS FIN LE SILENCE DANS LA LUEUR UN SOLEIL ABSENT, 2025

Métal et peinture • Metal and paint

60 x 60 x 12 cm

Courtesy of l'artiste & Almine Rech

© Studio Joël Andrianomearisoa, Nicolas Brasseur

JEAN DUBUFFET

(1901-1985)

Galerie Jeanne Bucher Jaeger

Jean Dubuffet a profondément renouvelé la relation entre art et langage en s'opposant à la normalisation des formes culturelles visuelles et linguistiques. Très tôt, il rejette les hiérarchies esthétiques et les usages dominants de la langue, au profit d'une expression libérée des cadres académiques. L'écriture occupe chez lui une place centrale comme matière brute, instinctive, proche du griffonnage, du cri ou de la parole intérieure.

Ses œuvres intègrent des signes, des mots et des pseudo-écritures qui évoquent autant l'écriture enfantine que des langues inventées. Cette recherche entre en résonance avec Antonin Artaud, pour qui le langage devait être arraché à ses usages rationnels afin de retrouver une intensité vitale, corporelle. Dubuffet entretient également un dialogue fécond avec Jean Paulhan, figure majeure de la réflexion sur la langue, les clichés et les mécanismes de légitimation culturelle.

En valorisant l'« art brut », Dubuffet défend une langue issue de la marge et du non-savoir. Chez lui, écrire, dessiner ou peindre relèvent d'un même geste : réinventer une langue primitive, indisciplinée, capable de restituer le réel sans le soumettre à l'ordre du discours.

Cette réflexion trouve une traduction explicite dans les œuvres issues du cycle de *L'Hourloupe*. Dubuffet y élabore un vocabulaire de formes cloisonnées, répétables et combinables, constituant une grammaire visuelle. Certaines pièces, comme *L'Algèbre de l'Hourloupe*, assument cette dimension systémique : les figures y fonctionnent comme des unités élémentaires, comparables à des lettres ou à des signes, dont le sens réside dans la relation et la combinaison. Le langage devient alors un jeu de structures ouvertes, où le sens émerge de l'usage plutôt que d'un message préétabli.

By opposing an excessive standardisation of visual and linguistic cultural forms, Jean Dubuffet profoundly renewed the relationship between art and language. Early on, he rejected aesthetic hierarchies and the dominant usages of language, preferring a form of expression set free from academic frameworks. Writing is central to his work, it provides an instinctive raw material — scrawl-like markings that seem to be shouting out or expressing an inner monologue.

His works incorporate signs and symbols, words and pseudo-writings evocative of a child's handwriting or an imaginary language. This research resonates with Antonin Artaud, for whom language — if it was to regain a vital, physical intensity — had to be wrested from its rational usage. Dubuffet also maintained a fruitful dialogue with Jean Paulhan, a key figure known for his reflections on the subject of language, clichés and the mechanisms of cultural legitimization.

By advocating “art brut”, Dubuffet was defending an emancipated form of language born of marginality and non-knowledge. In his work, writing, drawing and painting stem from the same gesture: a desire to reinvent an undisciplined, primitive language that is capable of rendering reality without submitting it to the order of discourse.

These reflections are particularly explicit in the works that comprise *L'Hourloupe*. In this cycle, Dubuffet develops an artistic vocabulary of compartmentalised, repeatable forms that could be combined together to constitute a visual grammar. Some works, such as *L'Algèbre de l'Hourloupe*, embrace this systemic dimension: its figures act as elementary units comparable to letters or symbols whose meaning lies in relations and combinations. Language becomes a play of open structures in which meaning emerges from usage rather than from a pre-established message.



Jean Dubuffet

L'Algèbre de l'Hourloupe, 1968

52 figures extrapolaires • 52 extrapolar figures

138 × 128 cm

Courtesy Galerie Jeanne Bucher Jaeger, Paris-Lisbonne

LÉO FOURDRINIER

(NÉ EN 1992 • B. 1992)

Galerie Les filles du calvaire

La pratique de Léo Fourdrinier se situe à la croisée de l'histoire, de l'archéologie et des sciences, dans une recherche attentive aux formes de connaissance et aux manières dont elles se construisent. À travers la sculpture et l'assemblage, il élabore des œuvres composées d'éléments récupérés, transformés ou moulés, où se rencontrent fragments du corps, objets industriels et matières naturelles. Son travail repose sur une logique de montage, où chaque forme agit comme un signe au sein d'un ensemble plus vaste.

La série *Poems Hide Theorems* occupe une place centrale dans cette démarche. Son titre est emprunté à Gaston Bachelard, qui affirmait la complémentarité de la poésie et de la recherche scientifique dans la compréhension du monde. Cette idée irrigue l'ensemble de la série : les sculptures fonctionnent comme des poèmes visuels, où des matériaux hétérogènes se répondent selon une syntaxe sensible plutôt que démonstrative. Le langage y est présent de manière indirecte, comme une structure, une grammaire silencieuse.

Les œuvres associent des formes organiques — humaines ou animales — à des éléments techniques ou industriels. Ce rapprochement crée un espace de tension entre émotion et rationalité, intuition et méthode. Fourdrinier conçoit ses matériaux comme un poète emploie les mots : par répétition, variation et déplacement, constituant un véritable champ lexical sculptural.

La série est aujourd'hui enrichie par un travail en céramique, qui introduit une dimension plus organique et tactile. La terre, modelée puis cuite, dialogue avec l'acier, l'aluminium ou les fragments d'objets. *Poems Hide Theorems* propose ainsi une réflexion contemporaine sur le langage des formes, à l'endroit précis où l'art et la science cessent de s'opposer pour devenir des modes complémentaires d'interprétation du réel.

Léo Fourdrinier works at the crossroads of history, archaeology and science, while remaining attentive to different forms of knowledge and the way in which they are constructed. Employing sculpture and assemblage, he creates works made up of found, transformed or moulded elements, a mix of fragmented body parts, industrial objects and natural materials. His work is grounded in the logic of assembly, each form acting as a sign within the larger ensemble.

His series *Poems Hide Theorems* is central to this approach. Its title is borrowed from Gaston Bachelard, who affirmed the complementarity of poetry and scientific research as contributing to understanding the world. This idea runs through the entire series: the sculptures are like visual poems, their heterogenous materials converse in a language that is more sensitive than demonstrative. Language is present, but indirectly like a structure or a silent grammar.

The works combine organic human or animal forms with technical and industrial elements, a juxtaposition that contrasts emotion and rationality, intuition and method. Fourdrinier approaches his materials in the same way as a poet makes use of words, employing repetition, variation and displacement to build up a veritable sculptural lexical field.

Ceramics have now joined the series thereby introducing a more organic, tactile dimension. Once shaped and fired, the clay is paired with steel, aluminium or fragments of objects. *Poems Hide Theorems* therefore represents a contemporary reflection on the language of forms that focusses on the exact point where art and science stop being in opposition and become a complementary means of interpreting reality.



Léo Fourdrinier

POEMS HIDE THEOREMS (Chapter V: whispers to the world), 2024

Aluminium, pierre, résine • Aluminium, stone, resin

26 × 20 × 20 cm

Courtesy de l'artiste & Galerie Les filles du calvaire

© ADAGP, Paris, 2024

FABRICE HYBER

(NÉ EN 1961 • B. 1961)

Galerie Nathalie Obadia

Depuis les années 1980, Fabrice Hyber développe une pratique où le dessin, l'écriture, le schéma et l'image forment un écosystème vivant. Chez lui, le langage n'est jamais un outil d'explication, mais une matière qui circule, relie et transforme. Sur ses grandes toiles comme dans ses notes proliférantes, mots, flèches, formules et figures composent des cartographies mentales qui évoquent autant la pensée associative que les « jeux de langage » décrits par Wittgenstein.

Hyber conçoit chaque œuvre comme un organisme en expansion : le texte y devient vecteur d'énergie, élément d'un système où les idées se ramifient. Le langage, chez lui, ne stabilise pas le sens : il l'ouvre, le multiplie. Cette dynamique rappelle les analyses de Roland Barthes, pour qui le signe n'est jamais clos mais traversé de récits et de mythologies.

En mêlant vocabulaire scientifique, notations intuitives, fragments poétiques ou diagrammes conceptuels, Hyber invente une syntaxe plastique propre. Ses œuvres fonctionnent comme des espaces de pensée, où écrire revient à expérimenter. Le texte n'y commente pas l'image : il en est la force motrice, l'extension et parfois le débordement. Hyber en fait un langage à part entière, mouvant, relationnel, toujours en cours de construction.

Since the 1980s, Fabrice Hyber has been developing a practice in which drawing, writing, diagrams and images comprise a living ecosystem. Language is never an explanatory tool, but rather a material that circulates, connects and transforms. On his large canvases and in his prolific notes, words, arrows, formulas and figures comprise a mental map that evokes both associative thinking and the “language-games” described by Wittgenstein.

Hyber conceives each artwork as a growing organism: text conveys energy, one element in a system in which ideas branch out. In his art, language does not stabilise meaning; on the contrary, it opens it out, multiplying and reinforcing it. This dynamic is reminiscent of the ideas of Roland Barthes, for whom signs are never closed, but permeated with stories and mythologies.

By combining scientific vocabulary, intuitive notation, poetic fragments and conceptual diagrams, Hyber invents his own visual syntax. His works provide a place to think, a place where writing is synonymous with experimenting. Text does not provide a commentary on the image: it is its driving force, an extension of the image that can sometimes go too far. Hyber turns writing into a visual language in its own right, a fluid, relational means of expression that is always under construction.



Fabrice Hyber

Artichoke, 2021

Huile, fusain et résine époxy sur toile • Oil, charcoal, and epoxy resin on canvas

150 x 150 cm

Courtesy de l'artiste & Galerie Nathalie Obadia, Paris/Brussels

© Fabrice Hyber

ISIDORE ISOU

(1925–2007)

Galerie Patrice Trigano

Fondateur du lettrisme au milieu des années 1940, Isidore Isou occupe une place singulière dans l'histoire des avant-gardes du ^{xx}e siècle. Poète, théoricien, cinéaste et artiste, il engage une remise en question radicale du langage en s'attaquant à son unité minimale : la lettre. Contre la domination du sens et de la narration, Isou propose de libérer la lettre de sa fonction utilitaire pour en faire une matière sonore, visuelle et plastique autonome.

Le lettrisme s'inscrit dans la continuité critique de Dada et du surréalisme, tout en s'en distinguant par une ambition systématique : reconstruire l'ensemble des arts à partir de leurs éléments fondamentaux. Les recherches d'Isou dialoguent avec celles de Kurt Schwitters et de sa poésie sonore, avec les expérimentations typographiques futuristes, mais aussi avec certaines intuitions de Mallarmé sur la matérialité du langage. Au cinéma, ses films anticipent les pratiques du cinéma expérimental et structurel, tandis que son influence se prolonge jusque dans Fluxus et l'art conceptuel.

Chez Isou, la lettre devient un champ de forces : elle se décompose, se répète, se crie, se trace. Le langage n'est plus un moyen de représenter le monde, mais un matériau à éprouver. En attaquant les structures mêmes de la signification, Isou ouvre un espace où l'art se pense comme transformation continue de ses propres codes.

Son œuvre a durablement marqué la scène française, en posant les bases d'une réflexion sur le langage qui irrigue encore les pratiques contemporaines, de la poésie sonore aux formes conceptuelles, et en affirmant que toute révolution artistique commence par une révolution du signe.

Isidore Isou occupies a unique place in the history of the 20th-century avant-garde movements. A poet, theorist, filmmaker and artist, he founded Lettrism in the mid-1940s, radically questioning language by focussing on its smallest unit: the letter. Opposing the dominance of meaning and narrative, Isou sets out to free letters from their utilitarian function and transform them into an autonomous artistic material comprising both sound and image.

Lettrism can be seen as a continuation of Dada and Surrealism, although it set apart by its systematic ambition to rebuild every art form starting from its essential elements. His ideas can be compared with those of Kurt Schwitters and his sound poetry, with the typographical experiments of the Futurists, as well as some of Mallarmé's insights into the materiality of language. In cinema, his films are the precursor of experimental and structural films and his influence extends to Fluxus and conceptual art.

For Isou, the letter is akin to a force field: it decays and recurs, it can be shouted and traced. Language is no longer a means of representing the world, but a material that needs to be put to the test. By attacking the very structures of meaning, Isou creates a space where art can be envisaged as the continual transformation of its own conventions.

By laying the foundations of a reflection on language that still permeates contemporary practices today—from sound poetry to conceptual forms—his body of work has left a lasting mark on the French scene, while asserting that an artistic revolution always begins by revolutionising signs and symbols.



Isidore Isou

Ébauche d'icône pour un Dieu créateur, 1986

Huile sur toile • Oil on canvas

55 × 46 cm

Courtesy Galerie Patrice Trigano

MARCEL JEAN

(1900–1993)

Galerie Boquet

Marcel Jean s'impose comme une figure à part dans le surréalisme, à la croisée de la peinture, de l'écriture et de la pensée poétique. Proche d'André Breton, il développe une œuvre où l'image et le langage avancent ensemble, sans hiérarchie, dans une logique d'expérimentation et de liberté. Chez lui, l'acte artistique repose sur la confiance accordée au hasard, à l'automatisme et aux puissances de l'inconscient.

Son travail explore les zones de passage entre le visible et le dicible. Les formes qu'il fait surgir ne cherchent pas à illustrer un texte ni à traduire une idée préexistante : elles apparaissent comme des fragments d'un langage en devenir. Cette approche trouve un écho particulièrement fort dans ses recherches autour du flottage, procédé qui laisse émerger des images imprévisibles, proches de l'écriture automatique chère aux surréalistes.

Lorsque Marcel Jean associe ces expérimentations visuelles à l'écriture poétique, notamment dans des œuvres mêlant texte et image, le langage devient une matière instable, flottante, libérée de toute fonction descriptive. Le sens n'est jamais fixé : il se déplace, se suggère, se recompose à chaque lecture. À travers ces pratiques, Marcel Jean affirme une conception du langage comme expérience poétique plutôt que comme système de signification.

Son œuvre s'inscrit pleinement dans une histoire de l'art où le signe n'est pas un outil de maîtrise, mais un espace d'ouverture, d'errance et de révélation — un principe fondamental du surréalisme et un jalon essentiel dans la réflexion moderne sur les rapports entre art et langage.

Marcel Jean occupied a unique place in the Surrealist movement. Working at the crossroads of painting, writing and poetic thinking, this artist close to André Breton developed a body of work in which images and language, placed on an equal footing, moved forward hand in hand in accordance with the principles of experimentation and freedom. For Jean, the artistic act was grounded in a reliance on chance, automation and the forces of the subconscious.

His works explore the boundaries between the visible and the expressible. The forms that emerge at his bidding do not aim to illustrate a text or convey a pre-existing idea; they are the fragments of a language in the making. This approach resonates particularly strongly in his exploration of *flottage*, a technique leading to the appearance of unpredictable images close to automatic writing (of which the Surrealists were fond).

When Jean associates visual experimentation with poetic writings, notably in works that combine text and images, language becomes a loose and volatile material free of any descriptive function. Meaning is never definitive: it moves, suggests and reforms anew at each reading. Through these practices, Jean asserts his conception of language as a poetic experience rather than a system for conveying meaning.

His body of work is an integral part of that area in the history of art in which the sign is not a tool of control, but rather something that opens out, creating a place to wander, a place where revelations are made. As such, his work is in line with a fundamental principle of Surrealism and constitutes an essential milestone in modern thinking on the relationship between art and language.



Marcel Jean

Hommage à Toulouse-Lautrec, 1956

Œuvre sur papier • Work on paper

60 × 50 cm

Courtesy Galerie Boquet

MIREILLE KASSAR

(NÉE EN 1963 • B. 1963)

Saleh Barakat Gallery

Mireille Kassar élabore une réflexion sur la mémoire, le temps long et les formes premières du récit. À travers la peinture, le dessin et des projets filmiques, elle explore des espaces liminaux, où l'image ne raconte pas encore mais laisse affleurer une possibilité de sens. Son travail se situe souvent à l'endroit précis où quelque chose cherche à apparaître, sans se fixer.

La série *Les Songes de Gilgamesh* s'inscrit pleinement dans cette recherche. Gilgamesh, roi légendaire de la cité d'Uruk, est l'une des premières figures héroïques de l'humanité. Son épopée, née en Mésopotamie il y a plus de quatre millénaires, raconte la quête d'un homme confronté à la mort, à l'amitié et au désir d'immortalité. Transmis d'abord oralement, puis gravé sur des tablettes d'argile, ce récit fondateur marque un moment décisif où la parole devient écriture.

Plutôt que d'illustrer la légende, Mireille Kassar en prélève des fragments intérieurs. Les peintures se répondent comme les variations d'un chant, proches du songe ou de la réminiscence. Réalisées à partir de pigments purs, de fusain et d'eau, elles reposent sur une économie de moyens volontaire. Une ligne, une vibration, suffisent à produire un déplacement de temporalité.

Les formes apparaissent puis se retirent, laissant une trace brève, comme si l'écriture naissante affleurerait encore depuis le parlé. Le récit demeure suspendu, à l'état de source plutôt que d'histoire. En travaillant à cet endroit fragile, Mireille Kassar interroge l'origine conjointe du langage et de l'image, là où art et récit commencent à se répondre.

Mireille Kassar develops a reflection on memory, long periods of time and early narrative forms. Working across painting, drawing and film, she explores liminal spaces, places where images do not yet tell a story, but where nevertheless a hint of possible meaning appears. Her work is often situated at that very point where something is trying to emerge without taking on a definitive form.

Her series *Reveries of Gilgamesh* is the perfect illustration of these explorations. Gilgamesh was the legendary king of the city of Uruk and one of humankind's first heroic figures. His epic—which saw the light of day in Mesopotamia more than four millennia ago—is the story a man's quest, a man dealing with friendship, death and the desire to be immortal. First handed down orally, before being inscribed on clay tablets, this founding tale marks the decisive moment when the spoken word became the written word.

Rather than illustrating the legend, Kassar takes fragments from within it. The paintings—close to dreams or reminiscences—work together like variations on a melody. Painted with pure pigments, charcoal and water, they are grounded in a deliberate economy of means. A single line or vibration is enough to create a temporal shift.

Forms appear and then draw back leaving the briefest of traces, as if writing was only just coming to life behind the spoken word. The narrative remains suspended, source rather than story. By focussing on this delicate juncture when art begins to dialogue with narrative, Kassar questions the shared origins of language and images.



Mireille Kassar

Reveries of Gilgamesh, 2025

Pigments, fusain sur papier, techniques à l'eau
Pigments, charcoal on paper, water-based techniques

49,5 × 64,5 cm

Courtesy de l'artiste & Saleh Barakat Gallery

ELIAS KURDY

(NÉ EN 1990 • B. 1990)

Dilecta

La pratique d'Elias Kurdy se développe à la croisée de la sculpture, du dessin et de l'archéologie fictionnelle. À travers des formes en terre, en plâtre ou en matériaux bruts, il produit des objets qui semblent issus d'un temps indéterminé, à la fois anciens et contemporains. Son travail interroge la manière dont les civilisations laissent des traces, et comment ces traces deviennent lisibles — ou illisibles — avec le temps.

Les tablettes présentées évoquent immédiatement des fragments archéologiques : des tessons, des vestiges, des morceaux de récits interrompus. Modelées comme des surfaces d'inscription, elles rappellent les premières tablettes mésopotamiennes, support du cunéiforme, où l'écriture naissante s'inscrivait dans l'argile. Chez Kurdy, cependant, aucun texte n'est véritablement lisible. Les signes sont figuratifs, narratifs, parfois énigmatiques, comme si le langage était encore en train de se former.

Ces œuvres ne cherchent pas à reconstituer un passé historique précis, mais à en proposer une projection contemporaine. Elles fonctionnent comme des écritures sans alphabet, où le récit passe par le relief, le geste, la répétition des formes. Le langage y est encore proche de l'image, du mythe, de la scène racontée plutôt que décrite. On pourrait parler d'un cunéiforme sans code, d'une écriture redevenue sensible.

En produisant ces objets à l'allure archéologique, Elias Kurdy brouille les temporalités. Le présent se donne comme futur vestige, tandis que l'origine de l'écriture réapparaît comme une question toujours active. Ses tablettes rappellent que le langage n'est jamais définitivement fixé, mais qu'il naît, disparaît et se réinvente sans cesse à partir des traces que les sociétés laissent derrière elles.

Elias Kurdy works at the crossroads of sculpture, drawing and fictional archaeology, producing objects—forms made from clay, plaster or other unsophisticated materials—that seem to originate from an indeterminate, both ancient and contemporary, period of time. His work questions the way in which civilisations leave traces and how these traces come to be understood—or remain illegible—over time.

At first sight, the tablets on show evoke archaeological fragments: shards of glass or pottery, vestiges, parts of interrupted stories. Fashioned into surfaces as if to be written on, they are reminiscent of the first Mesopotamian tablets destined to be covered in cuneiform writing (at a time when the first writing systems were inscribed on clay). However, in the works of Kurdy, no texts are truly legible. His signs are figurative, narrative and sometimes enigmatic—it is as if language was still in the process of being formed.

These works do not set out to reconstitute precise moments in history, but rather to provide their contemporary projection. They function as texts without an alphabet, texts in which the narrative is conveyed by relief, gestures and the repetition of forms. Language is still closely related to images and myths, to scenes that are narrated rather than described. We could talk about a form of cuneiform writing without any of its conventions, a form of writing that has got back in touch with the senses.

By producing what seem to be archaeological objects, Kurdy blurs the boundaries between different times. The present becomes a vestige in the making and the origins of writing seem to be a topical question to be addressed. His tablets are the reminder that language is never set for eternity, but that it is born, disappears and continually reinvents itself from the traces that societies leave behind.



Elias Kurdy

Image N°2 Untitled (Wall Panel N°2), 2021

Céramiques • Ceramics

40 × 40 cm & 40 × 30 cm

Courtesy de l'artiste & Dilecta

JEAN LE GAC

(1936–2025)

Galerie Française Livinec

Jean Le Gac a très tôt établi un rapport étroit entre l'image, le texte et le récit, ce qui lui confère une place spécifique dans le champ de l'art contemporain français. À travers la photographie, la peinture et l'écriture, il construit une œuvre de fiction où l'art devient un espace narratif, proche de la littérature autant que de l'enquête. Le langage n'y est jamais décoratif : il structure l'image, en oriente la lecture et en déplace le sens.

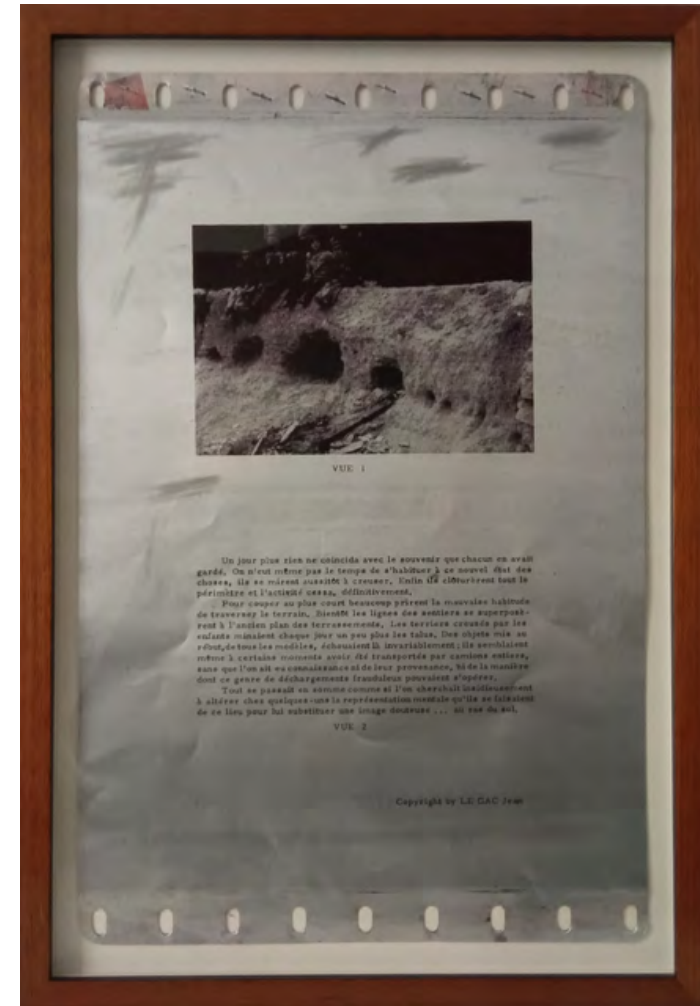
Dès la fin des années 1960, Le Gac s'intéresse à la manière dont une œuvre peut circuler, être adressée, reçue et interprétée. Les *Envois Postaux* qu'il réalise entre 1969 et 1971 constituent un moment clé de cette réflexion. Ces courriers, envoyés à des destinataires précis du monde de l'art, jouent sur une ambiguïté fondamentale : ils empruntent la forme familière de la correspondance personnelle tout en activant des réseaux de références, de citations et de récits fragmentaires. En 1970, les annonces des *Promenades* de Le Gac, Gette et Boltanski s'ajoutent à ces envois. Comme l'a souligné Catherine Millet, le spectateur — ou le destinataire — se trouve pris dans un jeu de significations qui transforme un message apparemment simple en une construction complexe du sens. Cette dimension de l'adresse traverse l'ensemble de l'œuvre de Le Gac. Le texte, manuscrit ou tapuscrit, agit comme une voix intérieure ou un commentaire latent, tandis que l'image demeure volontairement énigmatique. Le langage devient ainsi un outil de fiction, capable de produire du doute, de l'attente et de l'imaginaire.

En inscrivant l'art dans une logique de récit et de diffusion, Jean Le Gac a ouvert une voie décisive pour les pratiques contemporaines mêlant texte et image. Son œuvre rappelle que le langage, loin d'être un simple support, est un dispositif actif qui engage le regardeur dans une expérience narrative, intime et critique.

Jean Le Gac established early on a close relationship between images, text and narrative and, as such, he occupies a unique place in contemporary French art. Working across the mediums of photography, painting and writing, he has built up a body of work in which art becomes a narrative space related to both literature and investigation. Language is never decorative: it structures the image, orients understanding and shifts meaning.

From the end of the 1960s, Le Gac began to take an interest in the way art circulates, how works are sent, received and interpreted. The *Postal Mailings* he produced between 1969 and 1971 represent a key moment in his reflection. These cards, sent to specific recipients in the art world, played with a fundamental ambiguity: they borrowed from the familiar, personal form of private correspondence, while playing with a whole network of references, quotes and fragmented narratives. In 1970, announcements of the *Promenades* by Le Gac, Gette, and Boltanski were added to these mailings. As Catherine Millet points out, the spectator—or the addressee—becomes embroiled in a play of signification that transforms an apparently simple message into a complex construction of different meanings. This notion of “addressing” runs through all of Le Gac's work. The text (often handwritten) functions as an inner voice or a latent commentary, whereas the image remains deliberately enigmatic. Language—capable of producing feelings of doubt, expectation and imaginary elements—is therefore at the service of fiction.

By placing art within a rationale of narrative and distribution, Le Gac has been key in paving the way for contemporary practices combining texts and images. His work reminds us that, far from being a mere means of expression, language is an active device that engages the viewer in a highly personal, critical, narrative experience.



Jean Le Gac

Vues 1 et 2. Envoi postal, novembre 1970

Plaque offset • Offset plate

Courtesy of l'artiste & Galerie Française Livinec

© Atelier Jean Le Gac

MC MITOUT

(NÉE EN 1961 • B. 1961)
Galerie Claire Gastaud

Le travail de MC Mitout s'inscrit dans une approche analytique du langage, envisagé comme un système de règles, de notations et de conventions. À travers le dessin, l'écriture, l'édition ou l'installation, l'artiste élabore des œuvres où le texte apparaît sous forme de listes, de protocoles, de diagrammes ou d'énoncés minimalistes. Le langage y est dépouillé de toute expressivité immédiate pour être observé dans son fonctionnement même.

Chez Mitout, écrire revient à décrire un cadre, à poser une condition, à fixer une règle. Le mot n'est pas là pour raconter ou séduire, mais pour organiser, mesurer, structurer. Cette économie formelle inscrit son travail dans la lignée des pratiques conceptuelles qui, depuis les années 1960, ont déplacé l'art vers le champ de l'idée et de l'énoncé. Le langage devient alors l'espace même de l'œuvre, et non son commentaire.

Toutefois, cette apparente neutralité est trompeuse. En exhibant les mécanismes du langage — sa capacité à classer, à ordonner, à produire du sens — MC Mitout en révèle aussi les limites et les zones d'arbitraire. Le spectateur est confronté à des systèmes qui semblent rationnels mais demeurent ouverts, parfois absurdes, parfois instables.

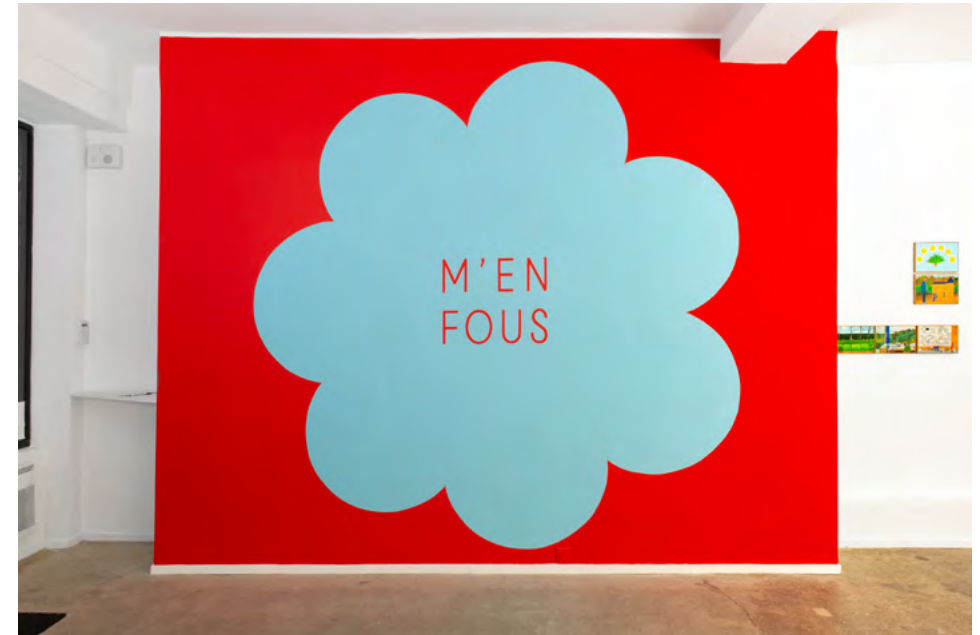
En travaillant à la frontière entre rigueur conceptuelle et fragilité du sens, MC Mitout rappelle que le langage est une construction, un dispositif partagé, toujours susceptible d'être déplacé. Son œuvre met en lumière la dimension structurelle du langage et invite à en faire l'expérience comme d'un espace critique, à la fois précis et incertain.

MC Mitout applies an analytical approach to language, which she sees as a system of rules, notation and conventions. Working across the mediums of drawing, writing, publishing and installation, Mitout produces works in which text takes the form of lists, protocols, diagrams and concise statements. Language is deliberately stripped of any immediate expressiveness, thereby permitting its workings to be observed.

For Mitout, writing is all about describing a framework, setting conditions or establishing rules. Words are not here to tell a story or to charm the viewer, their role is to organise, measure and provide structure. This formal economy situates her work as following on from those conceptual practices which, since the 1960s, have shifted art towards the realm of ideas and statements. Rather than being a commentary, language is an essential part of the artwork.

And yet, this apparent neutrality is not what it seems. By exposing language's mechanisms — its capacity to classify, order and produce meaning — Mitout also reveals its limits and arbitrary aspect. The spectator comes face to face with systems that, although they seem rational, are sometimes absurd, sometimes unstable and always open.

By working at the border of conceptual rigor and the fragility of meaning, MC Mitout reminds us that language is a construction, a shared device whose position can always be changed. Her body of work highlights the structural dimension of language, inviting us to experience it for ourselves as a simultaneously precise and uncertain critical space.



MC Mitout
M'en fous

Peinture murale • Mural
Dimensions variables • Variable dimensions
Courtesy de l'artiste & Galerie Claire Gastaud

TANIA MOURAUD

(NÉE EN 1942 • B. 1942)

Galerie Claire Gastaud

Depuis la fin des années 1960, Tania Mouraud place le langage au centre d'une réflexion sur la perception, l'attention et la fragilité du sens. Ses « wall paintings » — ces écritures monumentales que l'on peine parfois à déchiffrer — mettent le regardeur face à un mot qui résiste. En étirant la typographie jusqu'à la frontière de l'abstraction, Mouraud transforme la lecture en expérience physique : il faut s'approcher, reculer, insister. Le sens n'est plus donné, il doit être conquis.

Cette tension entre visibilité et retrait inscrit son œuvre dans une tradition où le langage n'est pas un outil transparent mais une matière opaque, traversée de silence. On peut penser ici au rôle essentiel du « presque-lisible » dans certaines pratiques minimalistes ou conceptuelles, où l'acte de lire devient un mode d'attention particulier. Chez Mouraud, cette mise à l'épreuve du mot révèle notre rapport contemporain à la saturation visuelle : elle oblige à ralentir, à répéter, à regarder différemment.

Son travail explore la zone où le mot devient image sans cesser d'être mot, où l'image porte encore une mémoire linguistique. Le texte est à la fois surface, vibration et seuil. Dans cet espace intermédiaire, Mouraud réactive une dimension fondamentale du langage : sa capacité à produire du trouble, à ouvrir des brèches dans l'évidence.

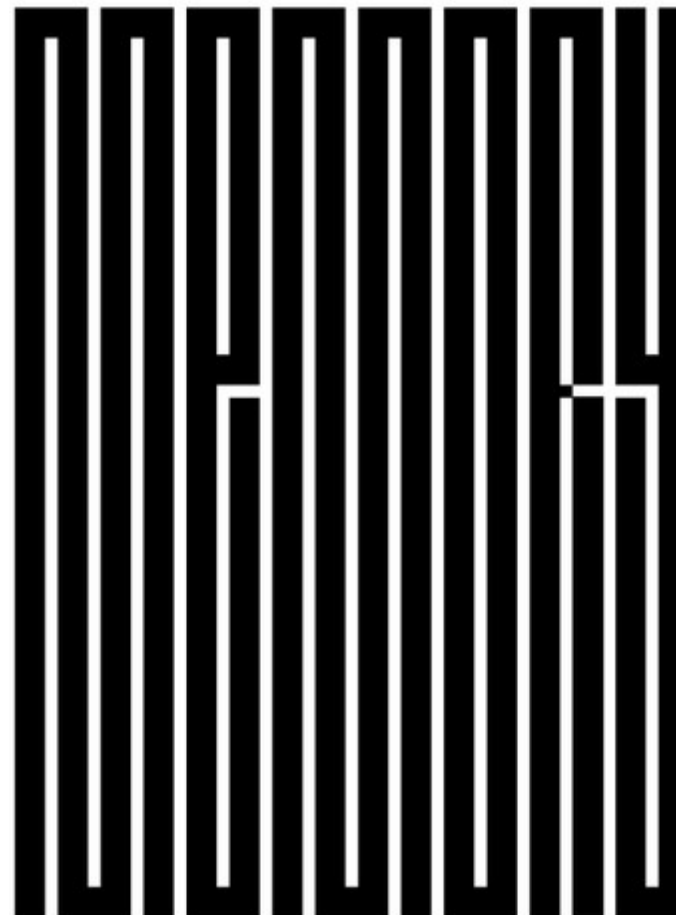
Ses œuvres rappellent que la langue n'est pas un simple véhicule de sens, mais une forme sensible qui peut devenir un lieu de résistance, de densité et de réflexion — un espace où nos habitudes de voir et de comprendre se reconfigurent.

Since the end of the 1960s, Tania Mouraud has put language at the heart of an exploration of perception, attention and the fragile nature of meaning. Her “wall paintings” — monumental texts whose sheer size can sometimes makes them difficult to read — bring the observer face to face with words that resist. By stretching typographical formats to the very limits of abstraction, Mouraud transforms reading into a physical experience: you need to get closer, to take a step back and persist. Meaning is no longer given — it has to be conquered.

This tension between visibility and distance situates her work as part of a tradition in which language is not a transparent device, but an opaque material infused with silence. In this, it is reminiscent of the central role played by the notion of “barely-readable” in certain minimalist or conceptual approaches. In the latter, the act of reading itself becomes a specific means of attention. By putting words to the test, Mouraud reveals our contemporary relationship with visual saturation, obliging us to slow down, to repeat and to look differently.

Her work explores that zone where words become images while remaining words and images are still the bearers of linguistic memory. The text is both a surface, a vibration and a threshold. In this intermediate space, Mouraud reactivates a fundamental dimension of language: its ability to disturb and open breaches in all that seems obvious.

Her works are the reminder that language is not just a vector of meaning, but a sensory form that can become a place of resistance, density and reflexion — a space where our habitual ways of seeing and understanding take on new configurations.



Tania Mouraud

MEMORY, 2019

Diasac

130 × 100 cm

Courtesy de l'artiste & Galerie Claire Gastaud

© Tania Mouraud et ADAGP

JULIE NAVARRO

(NÉE EN 1972 • B. 1972)

Galerie Wagner

Julie Navarro interroge la manière dont les images contemporaines se construisent à partir de systèmes invisibles. À travers la peinture, elle s'empare du pixel — unité fondamentale de l'image numérique — non comme motif décoratif, mais comme une véritable forme de langage. Son travail explore ce moment où l'image cesse d'être surface pour devenir structure mobile et évanescence.

Les œuvres se composent de micro-unités répétées, organisées selon des logiques proches du calcul — de l'addition à la soustraction de couleurs superposées sur tulle de danse. À distance, elles produisent des paysages instables, vaporeux, presque atmosphériques : de près, elles se fragmentent en une multitude de points ou espaces vides révélant la discontinuité qui fonde l'image numérique — plus précisément l'*image-écran*. Cette tension rejoint les analyses de Vilém Flusser, pour qui les images techniques sont constituées d'éléments codés, relevant d'un nouvel alphabet visuel à apprendre à lire.

Chez Navarro, le pixel fonctionne comme un signe minimal, comparable à une lettre, ou à un idéogramme, ou une notation choréographique. Cette approche fait écho aux réflexions de Lev Manovich, qui décrit le numérique comme un langage culturel structuré par la base de données, la répétition et la modularité. La peinture devient alors un espace de traduction : elle ralentit le flux numérique et rend perceptible ce qui, habituellement, reste abstrait.

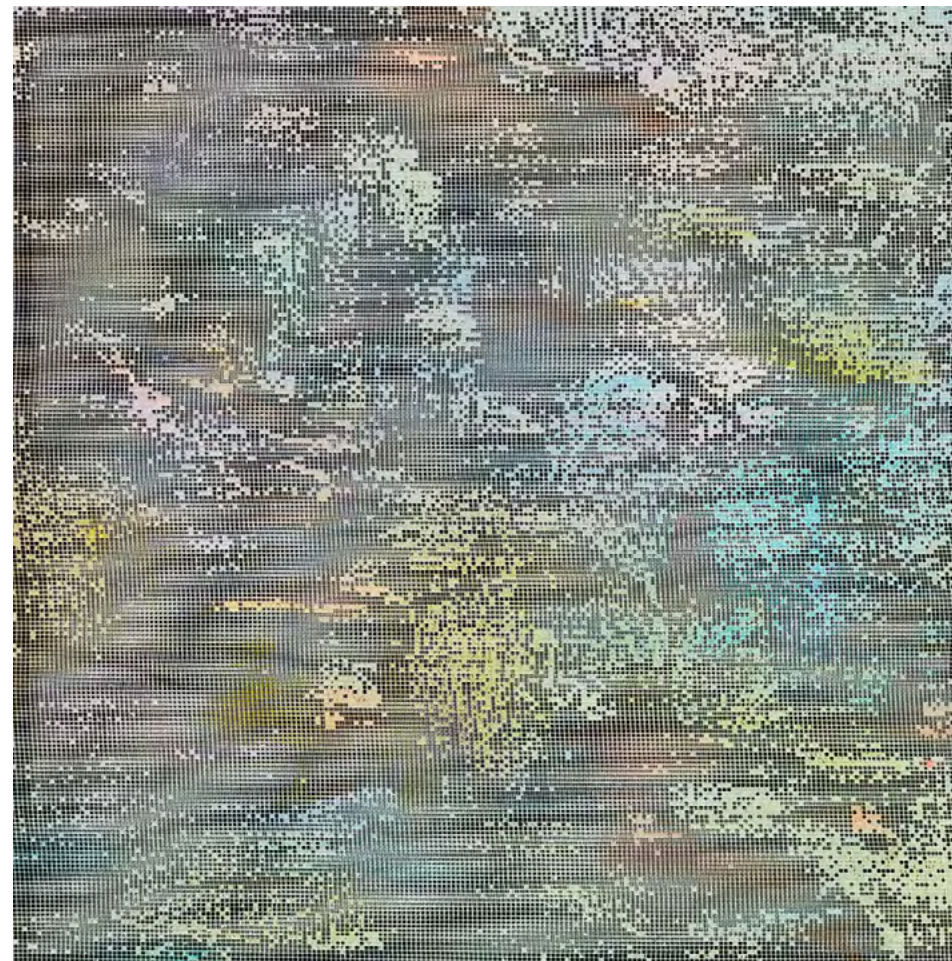
En réinscrivant ces logiques dans la matérialité du geste pictural, Julie Navarro introduit un décalage critique. Le pixel, souvent associé à la fluidité et à l'instantanéité, retrouve une épaisseur, une durée.

Julie Navarro questions the way in which contemporary images are constructed from invisible systems. Using the medium of painting, she employs pixels—the basic units of digital images—not as a decorative motif, but as a veritable form of language. Her work explores that moment when images stop being a surface and become a mobile and evanescent structure.

Her paintings are made up of repeated micro units arranged according to an almost mathematical logic—from addition to subtraction of colors superimposed on dance tulle. Seen from a distance, they take on the appearance of unstable, vaporous and almost atmospheric landscapes; from close up, they dissolve into a multitude of points or empty spaces, revealing the discontinuity that lies at the heart of digital images—specifically, the *screen image*. This tension concurs with the analyses developed by Vilém Flusser, for whom technical images are composed of coded elements that comprise a new visual alphabet we must learn to read.

For Navarro, the pixel functions as a minimal sign that can be compared to a letter or an ideogram, or a choreographic notation. This approach echoes the ideas of Lev Manovich, who describes digital image technology as a cultural language to which databases, repetition and modularity provide structure. Painting therefore becomes a place of translation: it slows down the digital flow, allowing us to perceive what would usually remain abstract.

By incorporating these ideas in the materiality of the painter's gesture, Navarro introduces a critical discrepancy. Pixels, usually associated with fluidity and immediacy, take on a more consistent form and acquire a sense of duration.



Julie Navarro

Nymphéas (dédicace), 2023

Acrylique sur moustiquaire • Acrylic on mosquito netting

40 × 40 cm

Courtesy of l'artiste & Galerie Wagner

SARA OUHADDOU

(NÉE EN 1986 • B. 1986)

Galerie Polaris

Sara Ouhaddou explore le langage comme un système de signes inscrit dans des histoires culturelles, sociales et politiques souvent situées à la marge des récits dominants. À travers la céramique, la sculpture, l'installation ou le dessin, l'artiste interroge la manière dont les formes, les motifs et les gestes circulent entre les cultures, se transforment, se transmettent ou disparaissent.

Chez Ouhaddou, le langage ne se réduit pas à l'écriture. Il se déploie dans des alphabets vernaculaires, des motifs décoratifs, des codes artisanaux et des pratiques issues de traditions orales, où la transmission du sens repose autant sur la mémoire que sur le geste. Cette attention portée aux savoir-faire — à ce qui s'apprend par la répétition, l'usage et l'expérience — inscrit son travail dans une continuité culturelle vivante plutôt que dans une archive figée. Elle fait écho aux réflexions de l'écrivain et ethnologue Amadou Hampâté Bâ, pour qui la parole orale et le geste constituent des formes essentielles de connaissance.

Les signes mobilisés par l'artiste ne sont jamais totalement stabilisés. Leur lecture reste partielle, située, dépendante du contexte et de l'expérience de chacun. Cette résistance à la transparence immédiate invite le spectateur à accepter une part d'incertitude et à considérer le langage comme une matière vivante, fragile et en constante transformation.

En réactivant des formes issues de traditions populaires et de savoir-faire artisanaux, Sara Ouhaddou questionne les hiérarchies culturelles et les mécanismes de légitimation du savoir. Son œuvre révèle un langage fait de strates, de déplacements et de survivances, où le sens se construit dans l'entre-deux — entre oral et écrit, entre mémoire et matière, entre héritage et invention.

Sara Ouhaddou explores language as a system of signs that is part of different cultural, social and political histories often situated on the margins of the dominant narrative. Working in ceramics, sculpture, installation and drawing, Ouhaddou questions the way in which forms, motifs and gestures travel from one culture to another, being transmitted and transformed or disappearing.

In her work, language is much more than just writing. It can be seen in vernacular alphabets, decorative motifs, artisanal conventions and practices originating in oral traditions (in which the transmission of meaning relies equally on memory and gestures). By paying a particular attention to traditional know-how — all that is learnt by repetition, practice and experience — Ouhaddou situates her art in a living cultural continuity rather than an archival immobility. In this, it echoes the thinking of author and ethnologist Amadou Hampâté Bâ, for whom the spoken word and the gesture constitute essential forms of knowledge.

The signs employed by the artist are never completely settled. Understanding remains partial, dependant on the context and each individual's personal experience. This refusal to be immediately transparent invites the spectator to accept a part of uncertainty and to consider language as a fragile, constantly changing, living material.

By reactivating forms that originate in popular traditions and traditional artisanal know-how, Ouhaddou challenges cultural hierarchy and the means by which knowledge is legitimised. Her body of work reveals a language made up of strata, shifts and relics in which meaning develops in the space between what is said and what is written, between matter and memory, between heritage and invention.



Sara Ouhaddou

Partitions 6 à 8, 2025

Ceramiques émaillées • Glazed ceramics

70 × 58 × 5 cm chacun • each

Courtesy de l'artiste & Galerie Polaris

© Aurelien Mole

LAURE PROUVOST

(NÉE EN 1978 • B. 1978)

Galerie Nathalie Obadia

Les œuvres de Laure Prouvost se situent à la croisée du langage, de l'image et du récit, dans un espace où le sens glisse, se dérègle et se recompose. À travers la vidéo, l'installation et le texte, elle construit des narrations fragmentées, traversées par des voix, des accents, des erreurs de traduction et des adresses directes au spectateur. Le langage n'y sert jamais à expliquer : il devient une matière sensible, affective, parfois maladroite, souvent drôle.

Cette pratique s'inscrit dans une histoire de l'art et du cinéma qui a fait du récit un terrain instable, depuis certaines figures surréalistes jusqu'aux formes narratives contemporaines. On peut y percevoir des affinités avec des artistes et cinéastes qui ont travaillé la voix, la subjectivité et le montage du langage, comme Agnès Varda, Chantal Akerman ou Jean-Luc Godard, où le récit se construit par fragments, citations et déplacements. Du côté de la littérature, l'attention portée à la parole, au corps et à l'adresse évoque des écritures comme celle de Marguerite Duras, où la répétition et le décalage produisent du sens autant que de l'émotion.

Chez Prouvost, le langage est profondément incarné. Il passe par la voix, le corps, l'humour et une forme de proximité presque intime avec le spectateur. Les récits semblent bricolés, instables, nourris de culture populaire autant que de références artistiques, mais toujours chargés d'affects.

En mettant en scène l'échec de la traduction et la porosité des langues, Laure Prouvost prolonge une tradition artistique qui fait du malentendu une richesse. Son œuvre rappelle que le langage n'est pas un système stable, mais un espace d'expérience, de désir et d'invention, où se raconte une autre manière d'habiter le monde.

Laure Prouvost works at the meeting point of language, images and storytelling in a space where meaning shifts, goes out of kilter and reforms. Using video, installation and text, she constructs fragmented narratives composed of voices, accents and mistaken translations, sometimes addressing the spectator directly. Language is never used to explain. Instead, it becomes a sensual, emotional material that while sometimes clumsy is often amusing.

Her practice can be compared to others throughout the history of art and cinema—starting with different figures from the surrealist movement and continuing to the exponents of contemporary narrative forms—which have fostered narrative uncertainty. Noticeable affinities exist with artists and filmmakers who have worked on the voice, subjectivity and the cinematic editing of language. Examples include Agnès Varda, Chantal Akerman and Jean-Luc Godard, in whose films the narrative is constructed from fragments, quotes and displacements. As for literature, the attention paid to the spoken word, the body and modes of address evokes the writings of Marguerite Duras in which repetition and displacement generate meaning as much as emotion.

Language is incarnate in Prouvost's work. It is to be found in voices, bodies, humour and an almost intimate proximity with the spectator. Stories —inspired by both popular culture and artistic references— seem makeshift and unstable but are always charged with affect.

By displaying the failure of translation and the permeability of languages for all to see, Prouvost continues an artistic tradition that treats misunderstanding as a source of richness. Her oeuvre provides a reminder that language is not a stable system, but a place of experiences, desire and invention, a place where another way of living in the world can be told.



Laure Prouvost

Bzzz Hybrid Branch, 2024

Bois, peinture, cire d'abeille, 21 abeilles en verre de Murano

Wood, paint, beeswax, 21 Murano glass bees

90 × 255 × 70 cm

Courtesy de l'artiste & Galerie Nathalie Obadia Paris/Brussels

© Pauline Assathiany

LUCA RESTA

(NÉ EN 1982 • B. 1982)

Yvon Lambert

Luca Resta s'inscrit dans une réflexion sur le potentiel heuristique des objets, la mémoire culturelle et les formes contemporaines du récit. À travers des œuvres qui empruntent à différents registres — image évoquée, surface travaillée, assemblage sculptural — il compose des dispositifs visuels où les références se superposent, se fragmentent et se déplacent. Son travail interroge la manière dont les images et les formes produisent du sens par rémanence plutôt que par narration directe.

Cette approche trouve des échos dans une histoire de l'art marquée par le montage et l'appropriation, depuis les collages dadaïstes et surréalistes jusqu'aux stratégies postmodernes de citation. Comme chez certains artistes ayant travaillé la mémoire visuelle — de Kurt Schwitters à Gerhard Richter — la forme chez Resta n'est jamais stable, mais imagée : elle oscille entre document, souvenir et fiction. Le langage qu'il mobilise est iconographique, composé de fragments reconnaissables mais altérés, fonctionnant comme des signes ouverts.

Loin d'une lecture illustrative, Luca Resta met en tension la matérialité de l'image et sa dimension symbolique. Les surfaces sculptées portent les traces du temps, de l'effacement, de la manipulation, comme si chaque œuvre était à la fois archive et reconstruction. Le public est invité à recomposer un récit à partir d'indices, dans un mouvement proche de l'enquête ou de la mémoire involontaire.

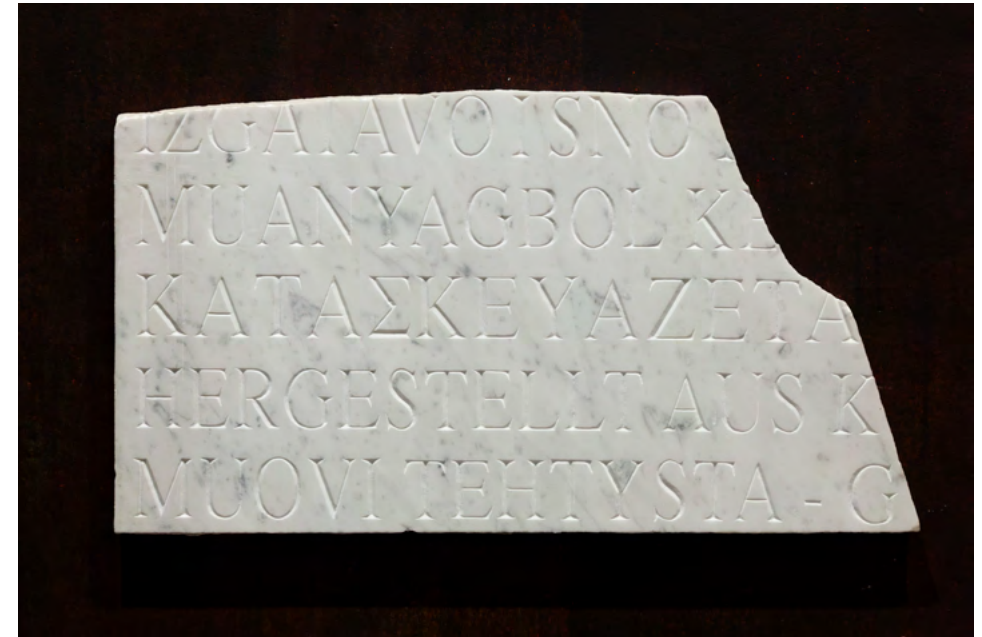
En s'inscrivant dans cette tradition du fragment et du montage, Luca Resta propose une lecture critique de notre environnement visuel contemporain. Son travail rappelle que le langage des formes n'est jamais immédiat ni transparent, mais toujours construit, déplacé et traversé par l'histoire — un langage fait de survivances autant que de pertes.

Luca Resta contributes to reflections on the holistic potential of images, cultural memory and contemporary narrative forms. Borrowing from different registers—evoked images, worked surfaces, collage and sculptural assemblage—he devises visual devices that superpose, break up and displace references. His works question the way in which images and forms produce meaning by persistence rather than direct narration.

This approach resonates with that part of art history characterised by montage and appropriation, starting from Dadaist and Surrealist collage up to the postmodern strategies of quotation. Like other artists who have worked on visual memory—from Kurt Schwitters to Gerhard Richter—form is never stable for Resta. Full of imagery it wavers between the status of document, memory and fiction. The language he calls upon is iconographic and made up of recognisable but altered fragments operating as open signs.

Far from illustrating a narrative, Resta contrasts the materiality of the image and its symbolic dimension. Sculpted surfaces bear the traces of time's passing, of erasure and manipulation, as if each work was both an archive document and a reconstruction. The public is invited to reconstitute a story from clues in a process reminiscent of an investigation or an involuntary memory.

By taking part in this tradition of fragments and montage, Resta presents a critical analysis of our contemporary visual environment. His work reminds us that the language of form is never immediate, nor transparent. On the contrary, it is always constructed, displaced and permeated by history—it is a language made up as much of legacy as loss.



Luca Resta

Monuments // Ocean Temple Blocks #3 – Made In Plastic, 2024

Marbre de Carrare • Carrara marble

33 × 60 cm

Courtesy de l'artiste & Yvon Lambert

ANNE-MARIE SCHNEIDER

(NÉE EN 1962 • B. 1962)

Michel Rein

Le travail d'Anne-Marie Schneider se déploie dans une zone de grande fragilité, où le dessin apparaît comme une forme de langage précaire, presque hésitante. Ses figures, souvent solitaires, semblent émerger d'un geste retenu, minimal, comme si le trait cherchait moins à représenter qu'à dire quelque chose de l'ordre de l'émotion ou de l'état intérieur.

Chez Schneider, le langage n'est pas verbal. Il se situe dans le corps, dans l'attitude, dans la posture du dessin lui-même. Le trait est rapide, parfois tremblé, volontairement dépouillé. Cette économie de moyens donne naissance à une écriture graphique qui évoque un balbutiement, une parole non formulée, située avant ou après les mots. Le dessin devient ainsi un espace de projection sensible, où le regardeur est invité à interpréter sans certitude.

Ses œuvres entretiennent un rapport étroit avec une tradition artistique qui a fait du dessin un lieu de pensée immédiate, non hiérarchisée, proche de l'esquisse ou de la note intime. Elles rappellent que le langage ne se limite pas à l'écrit ou au signe lisible, mais qu'il peut aussi se manifester par le geste, le rythme, l'intensité d'un trait.

Dans le cadre de Babel, le travail d'Anne-Marie Schneider occupe une place singulière. Il rappelle que le langage ne passe pas toujours par la parole, et que certaines formes d'expression — discrètes, vulnérables, silencieuses — disent parfois davantage que les discours. Son œuvre propose ainsi une autre manière d'habiter le langage : par le corps, par l'affect, par l'inachevé.

Anne-Marie Schneider works in a highly fragile environment where drawing is a precarious, almost hesitant form of language. Her often solitary figures seem to emerge as a result of restrained, minimal gestures, as if lines were trying less to portray than to express something along the lines of an emotion or an inner state.

For Schneider, language is not verbal. It resides in the body, the attitude, in the very posture of the drawing itself. The deliberately pared down lines are drawn quickly, sometimes as if produced by a simple quiver of the hand. This economy of means gives birth to a graphic form of writing that evokes a stammering, unformulated utterance situated either before or after the words that are pronounced. Drawing becomes a place for projecting where the observer, using their senses, is invited to interpret without any certainty of truly understanding.

Her works maintain a close relationship with an artistic tradition in which drawing is the expression of immediate, non-hierarchical thoughts and as such closer to a sketch or a personal note. They remind us that language is not limited to writing or legible signs, but can also manifest itself through gesture, rhythm and the intensity of line.

The work of Anne-Marie Schneider holds a unique position in Babel. It reminds us that language does not always require words and that certain, discrete, vulnerable and silent forms of expression may say more than an entire speech. Her body of work presents another way to appropriate language: through the body, the affect and the unfinished.



Anne-Marie Schneider

Corps, 2024

8 pièces, peinture sur briques • 8 elements, paint on bricks

173 × 28 × 3 cm

Courtesy de l'artiste & Michel Rein, Paris/Brussels

ERNEST T.

(NÉ EN 1943 • B. 1943)

Semieose

Ernest T. développe une œuvre où le langage devient un terrain de jeu critique, mêlant humour, fiction et références à la culture populaire. Dessins, textes, peintures ou installations composent un univers volontairement décalé, où le mot agit comme un déclencheur d'images et de récits plutôt que comme un outil d'explication. Chez lui, le langage ne cherche pas la profondeur solennelle : il glisse, dérape, ironise.

Ses œuvres fonctionnent souvent comme de fausses histoires, des slogans absurdes, des commentaires en marge du réel. Cette manière de raconter sans jamais conclure rapproche son travail autant de la bande dessinée que de certaines formes de stand-up visuel, où la *punchline* remplace le discours savant. Ernest T. joue avec les codes de la peinture, du récit héroïque ou de l'imagerie médiatique, pour en révéler le caractère construit, parfois ridicule.

Le langage est ici un outil de distance. Il permet de désamorcer les récits dominants, de contourner l'autorité des images et de questionner les conventions artistiques sans les attaquer frontalement. Cette stratégie de l'humour rejoint une tradition où le rire devient une forme de lucidité critique, capable de dire ce que le discours sérieux évite.

En mêlant texte et image, Ernest T. fabrique des micro-fictions ouvertes, accessibles mais jamais naïves. Son œuvre rappelle que le langage peut être un espace de liberté, un lieu d'invention joyeuse, où l'art dialogue avec la culture populaire pour mieux interroger notre manière de regarder, de croire et de raconter le monde.

Ernest T. develops a body of work in which language becomes a critical playground, a place where humour, fiction and references to popular culture come together. Drawings, texts, paintings and installations comprise a deliberately off-kilter universe in which, rather than assisting explanation, words trigger images and stories. In his work, language does not seek solemn depth: it skids, slips and ironizes.

His works often function as false stories, absurd slogans, comments made on the sidelines. This way of telling stories without ever reaching a conclusion creates similarities between his art and comic strips or certain forms of visual stand-up comedy in which punchlines replace scholarly discourse. Ernest T. plays with the conventions of painting, heroic narrative and media imagery to reveal their constructed and sometimes ridiculous aspects.

Language here provides a means to create distance, allowing Ernest T. to disarm dominant narratives, circumvent the authority of images and question artistic conventions without attacking them head-on. This strategy of humour is part of a tradition in which laughter itself becomes a form of critical lucidity capable of saying things serious discourse avoids.

By combining texts and images, Ernest T. creates open, micro-fictions that while accessible are never naïve. His work reminds us that language can be a space of freedom, a place of joyful invention, where art dialogues with popular culture to better question the way we see, believe and tell the story of our world.



Ernest T.

La signature! Où ça la signature?, 1990

Tirage photographique et acrylique sur toile (peinture nulle N°140)
Photographic paper and acrylic on canvas (Useless Painting N°140)

131 × 120 × 19 cm

Tampon au dos • Stamped on the back
Courtesy de l'artiste & Semiose

CAMILLE TSVÉTOUKHINE

(NÉE EN 1987 • B. 1987)

Loevenbruck

La pratique de Camille Tsvétoukhine examine le langage dans sa dimension incarnée, là où les mots quittent la page pour entrer dans le corps et l'espace social. À travers des installations, des sculptures textiles et des pièces à porter, elle développe une œuvre où l'écriture devient matière, surface et geste. Le langage n'y est pas seulement lu : il est porté, éprouvé, exposé.

Certaines œuvres prennent la forme de manteaux ou de vêtements sur lesquels apparaissent des phrases, des fragments ou des énoncés. Ces pièces transforment le corps en support d'écriture. Le texte y fonctionne comme une adresse instable : visible pour autrui, mais partiellement inaccessible à celui ou celle qui le porte. Le langage devient ainsi une interface entre l'intime et le public, entre protection et exposition.

Cette approche s'inscrit dans une histoire de l'art attentive aux relations entre texte, objet et corps, des expérimentations surréalistes aux pratiques conceptuelles et performatives. Elle dialogue également avec une histoire du vêtement comme porteur de signes sociaux, culturels et symboliques. Chez Tsvétoukhine, le textile agit comme un lieu de transmission, de récit et de déplacement du sens.

Le texte n'y énonce jamais une vérité stable. Il glisse, se fragmente, résiste à une lecture immédiate. En liant écriture et vêtement, Camille Tsvétoukhine met en évidence la dimension affective et politique du langage : ce que l'on choisit de montrer, de dissimuler, d'endosser. Son œuvre rappelle que les mots ne circulent jamais seuls, mais toujours portés par des corps, des histoires et des situations.

Camille Tsvétoukhine explores the embodied dimension of language as words leave the page to enter the body and social space. Working across the mediums of installation, textile sculpture and wearable art, she develops a body of work in which writing becomes matter, surface and gesture. Language is not only read: it is worn, tested and exposed.

Some works take the form of coats or garments featuring sentences, fragments or statements. These creations transform the body into a writing surface. Text functions as an unstable form of address that is visible to others, but partially invisible to the wearer. Language therefore becomes an interface between the personal and public life, between protection and exposure.

This approach joins those throughout the history of art—from the experiments of the Surrealists to conceptual and performative practices—which have focussed on the relationship between texts, objects and bodies. It also establishes parallels with the history of clothing, the garment considered as a vector of social, cultural and symbolic signs. In her work, textiles act as a place of transmission, narrative and displacement of meaning.

Texts never state an absolute truth, they slip, break into fragments and resist immediate interpretation. By forging ties between writing and clothing, Tsvétoukhine highlights the affective and political dimensions of language: everything we choose to show, conceal and assume. Her work reminds us that words never circulate on their own; they are always conveyed by bodies, stories and situations.



Camille Tsvétoukhine

Le manteau, 2023

Velours, fils, feutrine • Velvet, threads, felt

298 × 152 cm

Courtesy de l'artiste & Loevenbruck

BEN VAUTIER

(1935-2024)

Galerie Catherine Issert

Figure majeure de l'art conceptuel en France, Ben Vautier a fait du langage le cœur même de son œuvre. Dès les années 1960, il substitue à l'objet artistique traditionnel l'énoncé, la phrase, la déclaration manuscrite, faisant du texte non plus un commentaire de l'œuvre mais son existence même. Chez Ben, écrire revient à agir : le langage devient performatif, frontal, souvent provocateur.

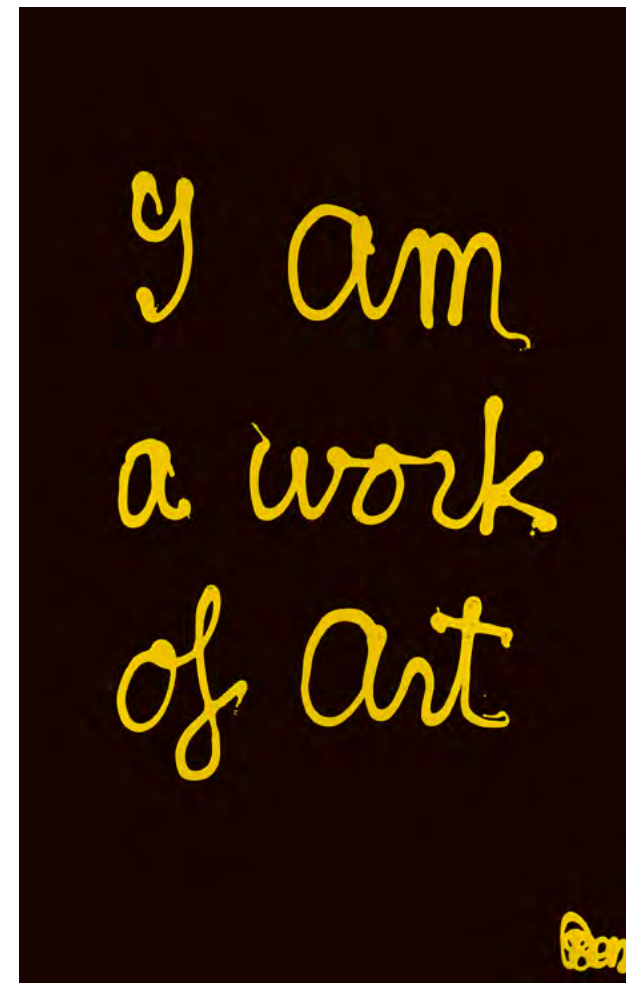
Ses inscriptions — aphorismes, paradoxes, énoncés tautologiques — interrogent l'autorité de la parole, la notion d'auteur, les mécanismes de croyance et de légitimation propres au champ de l'art. En affirmant « tout est art » ou en exposant des phrases volontairement banales, Ben déplace radicalement la question du sens : ce qui fait œuvre n'est plus la forme, mais le cadre discursif qui l'entoure. Le langage apparaît alors comme un système de conventions, d'accords tacites, de décisions collectives.

Proche de l'esprit Fluxus, Ben engage le texte comme un outil critique, parfois ironique, parfois brutal, qui met en crise les certitudes esthétiques et institutionnelles. Son écriture volontairement simple, presque naïve, dissimule une réflexion profonde sur la nature du signe et sur la puissance normative des mots. En réduisant l'art à une phrase, Ben Vautier révèle combien le langage structure notre manière de voir, de croire et de reconnaître. Son œuvre rappelle que l'art n'est pas seulement affaire de formes, mais de discours — et que modifier le langage, c'est déjà transformer le réel.

A major figure in conceptual art in France, Ben Vautier has put language at the very heart of his work. Starting from the 1960s, he replaced the traditional artwork with statements, phrases and handwritten declarations, thereby making text the very essence of his art rather than a simple commentary on it. For Ben, writing is a form of action: his use of language is performative, direct and often provocative.

His inscriptions—aphorisms, paradoxes and tautologies—question the authority of speech, the notion of authorship and the mechanisms of belief and legitimisation specific to the art world. By asserting that “everything is art” or by exhibiting deliberately banal phrases, Ben radically shifts the question of meaning: what constitutes a work of art is no longer its form, but the discursive framework around it. Language therefore is seen as a system of conventions, of tacit agreements and collective decisions.

Close to the spirit of Fluxus, Ben uses text as a critical tool that may be ironic or brutal and which threatens aesthetic and institutional certainties. His deliberately simple, almost naïve texts conceal a profound reflection on the nature of signs and the normative power of words. By reducing art to a single sentence, Vautier reveals the extent to which language structures how we see, our way of believing and recognising. His work reminds us that art is not only a matter of forms, but also of discourse—and that by changing language you also transform reality.



Ben Vautier

I am a work of art, 1982–1983

Acrylique sur toile • Acrylic on canvas

195 × 130 cm

Courtesy de l'artiste & Galerie Catherine Issert

FABIENNE VERDIER

(NÉE EN 1962 • B. 1962)

Galerie Lelong

La démarche de Fabienne Verdier s'inscrit dans une recherche profonde sur le geste, l'écriture et la pensée, nourrie par un dialogue de longue durée avec les traditions artistiques et philosophiques de l'Asie. Formée en Chine auprès de maîtres calligraphes, elle a fait de cette expérience un socle décisif de son œuvre, engageant une réflexion sur le lien indissociable entre le corps, le signe et l'énergie.

Chez Verdier, le langage n'est pas abordé comme un système de signes à déchiffrer, mais comme une force en mouvement. Le trait, souvent unique, condense une temporalité étendue : il est à la fois instant et durée, apparition et disparition. Cette conception rejoint la pensée taoïste, pour laquelle le geste juste n'est pas une volonté imposée, mais un accord avec le flux du monde — ce que Lao Tzu nomme le Wu Wei, l'agir sans forcer.

La calligraphie, chez Verdier, n'est ni citation ni appropriation formelle. Elle devient une méthode de connaissance, proche de ce que le philosophe japonais Kūkai décrivait comme une écriture incarnée, où le signe engage le corps, l'esprit et le souffle. Le langage est ici inséparable de l'expérience sensible : écrire, peindre, tracer relèvent d'un même acte de pensée.

En transposant ces principes dans le champ de la peinture contemporaine, Fabienne Verdier inscrit son travail dans une histoire longue du langage visuel, à la croisée de l'Orient et de l'Occident. Son œuvre rappelle que le langage, avant d'être une structure abstraite, est un geste — un mouvement du corps qui laisse une trace, et par laquelle la pensée devient visible.

Fabienne Verdier participates in a profound exploration of gesture, writing and thought that finds inspiration in a long-standing exchange with the artistic and philosophical traditions of Asia. Having trained in China with master calligraphers, she has placed this experience at the very foundation of her work, engaging in a reflection on the inseparable link between the body, the sign and energy.

Verdier does not see language as a system of signs to be deciphered, but as a force in motion. Often solitary lines encapsulate an extended temporality: they are both instant and duration, appearance and disappearance. This conception is in line with Taoist philosophy in which correct action does not signify imposing one's will but rather acting in agreement with the flow of the world — what Lao Tzu calls Wu Wei, in other words acting without force.

In her work, calligraphy is neither a quotation nor formal appropriation. It is instead a method of knowledge, close to what the Japanese philosopher Kūkai described as embodied writing in which the sign engages with the body, the mind and vital energy. Language here is inseparable from sensory experience: writing, painting, and drawing characters are all part of the same act of thought.

By transferring these principles into contemporary painting, Verdier places her work within a long history of visual language at the crossroads of East and West. Her body of work reminds us that before being an abstract structure, language is a gesture, a movement of the body that leaves a trace through which thought becomes visible.



Fabienne Verdier

Vivre à deux, 2024

Acrylique et technique mixte sur toile • Acrylic and mixed media on canvas

106 × 137 cm

Courtesy de l'artiste & Galerie Lelong

© Fabrice Gibert

BABEL
ART ET LANGAGE EN FRANCE
ART AND LANGUAGE IN FRANCE

ART. PARIS

9—12 AVRIL 2026

GRAND PALAIS

COMMISSAIRE INVITÉ
GUEST CURATOR
LOÏC LE GALL