



THIBAUT PELLANT  
Portfolio 2018

THIBAUT PELLANT  
Né en 1990  
Vit et travaille à Quimper

thibault.pellant@yahoo.fr  
+33(0) 6 25 57 63 82

Formation :

DNSEP Art à l'EESAB, site de Brest en 2015

Expositions Personnelles :

2017

« LLANTAS, the show », Ecole Supérieure d'Arts du Yucatán, Mérida, Mexique.

« L'Agonie du Calamar », Centre d'Art Contemporain Passerelle, Brest.

Expositions collectives :

2016

« CONTENTONS-NOUS D'ÊTRE BRILLANTS », avec Carole Cicciu et Claire Chassot, sur une invitation de Benjamin Mouly et Claire Chassot, Cité internationale des Arts, Paris 18e.

2015

« Bonsoir », Galerie de l'EESAB site de Brest.  
« Mardi 26 mai 2015 », Studio fantôme, Brest.  
« Première Démarque », EESAB, site de Brest.  
« Mettre à jour », FRAC Bretagne, Rennes.  
« Téléportez-vous », Hall du Théâtre de Cornouaille, Quimper.

2014

« De l'exposition aux vides greniers en passant par les foires, ce n'est pas la vanité d'un rêve qui le fait évanouir », Galerie de l'EESAB, site de Brest.

Résidences :

Septembre / Décembre 2017 :

Résidence croisée dans le cadre de l'échange culturel Bretagne - Yucatán, centre culturel la Cúpula, Mérida, Mexique.

Novembre 2016 / Février 2017 :

Programme de résidence «Les Chantiers», Centre d'Art Contemporain Passerelle, Brest.

Workshops :

2015

Téléportez vous, sur une proposition de Florence Doléac et Thorsten Streichardt, Douarnenez.

2014

Workshop « happenings » avec Florian Fouché, Brest.  
Partition, Tolerance and Noise avec Neal Beggs, Brest.  
Workshops successifs dans le cadre de l'exposition « Bonsoir » avec Samir Mougas, Edwige Fontaine et Yoan Sorin, Brest.

2013

Workshop « vidéo » avec Stéphane Bérard, Brest.  
Sculpture à la tronçonneuse avec Laurent Le Deunff, Brest.

2012

Manu Militari avec Mathieu Tremblin & Alain Bieber, Brest.

Autre :

Co-crédation en 2016 d'Astérismes ( facebook.com/asterismes ), association de diffusion d'Art contemporain en territoire finistérien.

THIBAUT PELLANT

Born in 1990

Lives and works in Quimper, France

thibault.pellant@yahoo.fr

+33(0) 6 25 57 63 82

Studies :

Master degree of Art at Brest Graduate School of Art, 2015

Solo shows :

2017

« LLANTAS, the show », Yucatan graduate school of Art, Mérida, Mexico.

« L'Agonie du Calamar », Contemporary Art Center Passerelle, Brest

Group shows :

2016

« CONTENTONS-NOUS D'ÊTRE BRILLANTS », With Carole Ciccio and Claire Chassot, on an invitation of Benjamin Mouly and Claire Chassot, International City of Arts, Paris.

2015

« Bonsoir », Gallery of Brest Graduate School of Art.  
« Mardi 26 mai 2015 », Studio fantôme, Brest.  
« Première Démarque », Brest Graduate School of Art.  
« Mettre à jour », Brittany Regional Fund of Contemporary Art, Rennes.  
« Téléportez-vous », Cornouaille theatre, Quimper.

2014

« De l'exposition aux vides greniers en passant par les foires, ce n'est pas la vanité d'un rêve qui le fait évanouir », Gallery of Brest Graduate School of Art

Residencies :

September / december 2017 :

Crossed residency as part of the cultural exchange Brittany - Yucatán, cultural center la Cúpula, Mérida, Mexico.

Novembre 2016 / Février 2017 :

Residency program «Les Chantiers», Contemporary Art Center Passerelle, Brest

Workshops :

2015

*Téléportez vous*, on a proposal of Florence Doléac and Thorsten Streichardt, Douarnenez.

2014

Workshop « happenings » with Florian Fouché, Brest.  
*Partition, Tolerance and Noise* with Neal Beggs, Brest.  
successive workshops for the exhibition « Bonsoir » with Samir Mougas, Edwige Fontaine and Yoan Sorin, Brest.

2013

Workshop video with Stéphane Bérard, Brest.  
Chainsaw sculpture with Laurent Le Deunff, Brest.

2012

Manu Militari with Mathieu Tremblin and Alain Bieber, Brest.

Others :

Co-creation in 2016 of Astérismes ( [facebook.com/asterismes](https://facebook.com/asterismes) ), association of Contemporary Art diffusion in western brittany.

## Présentation.

Ayant grandi dans un environnement très rural, ma démarche trouve son origine dans le rapport exacerbé que j'entretiens avec la ville. Des activités intrinsèques aux villes dans lesquelles je suis amené à résider aux déchets générés notamment par le « tout voiture » et l'activité industrielle, mon travail consiste principalement en une déclinaison de formes liées à une urbanisation frénétique. Je m'intéresse notamment à la charge poétique contenue dans les reliques d'une histoire contemporaine.

En explorant, sans hiérarchie aucune, les champs de la sculpture, de la peinture et de la vidéo, je développe petit à petit un inventaire romantico-industriel, où se charrient souvenirs, hypothèses et paradoxes, prenant racine dans une relecture de l'univers à travers l'ordinaire.

Je cultive une approche immersive de l'exposition. Cette dimension se manifeste dans des installations multipliant les médiums et des dispositifs de monstration propices à la contemplation. Ce parti pris renvoie le spectateur à une appréciation pluri-sensorielle de l'oeuvre. Ce faisant, je tends à développer en parallèle des enjeux plastiques de mes réalisations, des environnements sonores, le plus évident étant sûrement le bruit de fond automobile récurrent dans mes propositions vidéos. Je travaille également la dimension olfactive, le *diffuseur de gomme* et le caisson *Deepwater Horizon*, par exemple, produisent respectivement une légère odeur de gomme chaude et une atmosphère embaumée d'huile de vidange.

Intéressé depuis plusieurs années par la place de l'entropie dans les procédés que je développe, l'apparition accidentelle occupe une place centrale dans ma démarche. Ma pratique d'atelier, bien qu'elle se soit quelque peu spécialisée dans le travail du métal, se redéfinit selon les projets. Mes propositions s'enchaînent suivant une logique contingente, chacune se faisant passerelle entre les précédentes et les suivantes. De l'épisode de la suffocation de céphalopodes sortis des eaux à une prospection permanente dans les zones industrielles, c'est de proche en proche que se construit la syntaxe qui finit par générer les conditions d'exposition.

## Presentation.

I grew up in a very rural environment, therefore my artistic approach find its origin the exacerbated relationship I have with cities. From the specific activities of the places I have been living in to the waste produced by excessive use of car and the overwhelming emissions of industry, my work is mostly a range of shapes related to the frenetic urbanization. In particular, I'm interested in the poetic content held in contemporary history relics.

By using various mediums, without any kind of hierarchy, such as sculpture, painting or video, I'm progressively developing a romantic-industrial inventory, where memories, hypothesis and paradoxes are many ways to explore universal concerns throughout ordinary.

I am developing an immersive approach of exhibition. It appears through installations multiplying mediums and devices suitable for contemplation. This bias leads the spectator to a multi-sensory interpretation of artworks. In this way, I'm developing soundscapes in parallel of plastic issues, the more obvious is probably the background vehicle traffic noise, in some of my videos. I'm also working with olfactory atmospheres, for example, the *diffuseur de gomme*, and the box *Deepwater Horizon* are respectively producing a soft smell of burned tyre gum and a heavy ambiance filled with used oil.

Interested for many years in the place of entropy in the processes I develop, the accidental occurrence has a prominent position in my work. My workshop practice, although specialized a bit about metal work, is redefined almost for each new project. The logic that connects my artworks from one to another is often random. Each of them becomes a key for the next one reading. From the pathetic show of the agony of squids to a permanent research in industrial spaces, I'm building one brick after another the syntax that generates my different exhibitions.



Portfolio.



Exhibition « LLANTAS, the show »  
Yucatan graduate school of Art, Mérida, Mexico.





Née à la croisée de l'appropriation de médiums de la culture bricolage mexicaine et d'investigations dans l'ordinaire, l'exposition « LLANTAS, the show » (pneus, l'exposition) propose une lecture empirique et particulière du Yucatán contemporain.

Située dans l'impact immémorial d'une météorite qui, selon certains, serait la cause de la fin de l'ère secondaire, la ville de Mérida se trouve sur un territoire extrêmement plat, dont les rares points de vue surélevés, des pyramides mayas aux ponts, sont sans exceptions les fruits de l'activité humaine. Le « relleño sanitario », décharge à ciel ouvert, et d'où proviennent les pneus utilisés pour l'exposition, fait partie de ces rares points offrant une vision d'ensemble surplombant la canopée. Genre de chaîne de montagnes fabriquée ex-nihilo par l'accumulation de décennies de déchets et sur laquelle la jungle reprend peu à peu ses droits, ce lieu est situé dans les extérieurs, au sud-ouest de Mérida. Le probable point culminant du Yucatán est ainsi dissimulé, relégué au milieu de quartiers pauvres, caché par la végétation luxuriante qui semble prête à tout engloutir au moindre relâchement de l'activité humaine.

Les pneus occupent une place importante dans le paysage urbain. Médium omniprésent du bricolage, ils se font lests, jeux pour enfants, pots de fleurs et bien souvent enseignes peintes à la main. De plus, on en retrouve nombre, en lambeaux, entassés ou servant de socles aux mémoriaux fleuris qui jonchent les fossés de l'axe Mérida-Cancun.

Cité prospère à l'excès jusqu'au début du siècle dernier, Mérida porte les marques de sa richesse passée. Les immenses haciendas et les maisons coloniales jouxent parfois des chantiers occupés nuit et jour par les ouvriers dont beaucoup vivent dans d'autres états et dont les salaires ne leur permettent pas de prétendre à un logement. Ici les luxueuses berlines américaines côtoient un étonnement grand nombre de Volkswagen type 1 des années 60, rafistolées, rouillées (et souvent personnalisées), d'immenses pick-up Dodge et Ford, et des bus qui semblent avoir traversé les âges et dont les gaz d'échappement embaument la rue. Ne se limitant pas aux voitures, l'« american way of life » semble ici avoir trouvé son émissaire en l'omniprésence de Coca-Cola. L'émblématique rouge de la marque de sodas court sur les murs, parfois estampillés du logo dans des dimensions aux frontières de la décence et meuble les commerces modestes de tables et chaises en plastique, de barnums.

Le climat yucatèque, dont l'air chargé de sel porte l'humidité tropicale, semble opérer un vieillissement prématuré en tous lieux. Les métaux rouillent presque à vue d'oeil jusque sur la carrosserie des voitures, les peintures s'écaillent, les racines et les herbes transpercent les trottoirs. Les cieus écrasants génèrent une tension permanente. Il n'est pas difficile en assistant aux orages tropicaux ou aux couchers de soleil électriques de comprendre l'orientation sempiternelle des populations vers ceux-ci. Lors d'un entretien, un de mes interlocuteurs me confia que selon lui, du fait de l'absence de reliefs, les panoramas du Yucatán se situent au-dessus de l'horizon. Ce rapport aux éléments semble avoir conditionné la dominance des couleurs des bâtiments ; des bleus, jaunes orangés et roses des couchers de soleil en passant par le turquoise de l'eau des « cenotes » et de l'océan. Le vert est absent des murs, à l'exception de certains pastels, et semble intervenir dans l'espace urbain sous deux formes : d'une part, par cette pression urgente de la jungle sur la ville évoquée précédemment, mais également par le kaki des forces armées. Jadis motif de camouflage, le treillis apparaît aujourd'hui à l'antipode de son usage premier, comme symbole ostentatoire incarnant la défiance entre le peuple mexicain et les autorités.

L'activité touristique a aujourd'hui brouillé les pistes de l'artisanat yucatèque, et notamment maya. La plupart des souvenirs proposés dans les boutiques sont fabriqués à la chaîne dans des usines étrangères, créant un paradoxe entre le réel « fait-main » mexicain et les anachroniques reliques mayas. Les artefacts faits maison bordent les routes, ornent les appuis des fenêtres et sont en fait omniprésents bien qu'effacés, sous diverses formes anodines dans l'espace public, tandis que les seconds inondent les magasins des lieux touristiques, jouissant d'une représentation outrancière. Enfin la plupart des cités mayas et divers autres sites archéologiques sont aujourd'hui privatisés et inaccessibles aux populations les plus pauvres, ainsi tenues à l'écart de ces lieux qui incarnent pourtant leur histoire.

Imagined at the crossing between an appropriation of some mediums of Mexican craft culture and everyday life investigations, « LLANTAS, the show » (Llantas : tyres) is sharing a particular vision of contemporary Yucatán.

Located in the ancient impact of a meteorite which, for some scientists, would be the reason of the edge of mesozoic era, the city of Mérida lies on an extremely flat land, on which the very uncommon viewing areas, from mayas pyramids to bridges, are without any exceptions the fruit of human hand. The « relleño sanitario », an open sky dump, from where the tyres used for the exhibitions came from, is one of these places offering a vision of the omnipresent canopy. Kind of mountain range made out ex-nihilo by the accumulation of decades of wastes, and on which jungle is gradually regaining ground, this dump is taking place outside the city. The likely higher point of the state is thus hidden by the lush vegetation which seems about to swallow up everything and surrounded by poor neighbourhoods.

The tyres have an important place in urban landscapes. Omnipresent medium of craft culture, they are sometimes ballasts, children playground, flowerpots and often homemade painted signs. Furthermore, we can see a lot of its, jagged or used as pedestals for the flowered memorials aside the Mérida-Cancun highway.

Extremely prosperous until the very beginning of the 20th century, Mérida bears the marks of its past wealth. The luxurious haciendas and colonial houses are often built next to sites that are occupied night and day by workers that came from other states and don't earn enough money to afford a living. Here the American sedans are closing a weirdly huge number of 60's Volkswagen beetle, patched up and rusty, huge Dodge and Ford pick-ups, and buses that seem to have come from another time, embalming the streets with their exhaust gases. The « American way of life » seems to have found an emissary throughout the omnipresence of Coca-Cola. The emblematic red of the soda brand runs on the walls, sometimes stamped with a barely decent sized logo, and furnish the modest shops with plastic chairs, tables and shelters.

The Yucatec weather, which the salty air bears the tropical humidity, seems to accelerate the aging of everything. On the vehicles bodies, metal is rusting, paint is peeling. Roots and grasses are piercing the sidewalks. The skies are generating an intense tension. It's not difficult during the tropical thunderstorms or electrical sunsets to understand the perpetual obsession of local populations about celestial phenomena. During a discussion, one of my interlocutors told me that, according to him, because of the lack of reliefs, the Yucatec landscapes are above the horizon line. This connection to elements seems to have determined the dominance of colours on the buildings ; a lot of blue, warm orange and rose directly took from a sunset, the turquoise from the sea and the «cenotes»...

Green is absent of the walls, except for some pastel shades, and seems to be present in urban space in two main forms : on one hand by this extreme jungle pressure depicted previously, and on the other hand, printed on soldiers uniforms. The camouflage pattern appears to have become an ostentatious symbol of the mistrust between Mexican people and authorities.

The touristic activity has made uncertain the definition of the Yucatec craft. Most of souvenirs sold as home-made in gift shops are produced in foreign factories, creating a paradox between these anachronistic relics and actual Mexican hand-made. These crafts are boarding the roads, decorating windowsills, and although their discretion, are everywhere in public space in a lot of different forms. While the others are concentrated in touristic areas shops, and benefit of an outrageous visibility. At last, most of Maya ruins and some other archeologic sites are now privatized and unaffordable to poorest populations, kept out of these places that embody their own history.





*LLANTAS, the show*

2017

tyres, acrylic paint, 57 x 57 x 76 cm

Première appropriation des esthétiques bricolage yucatéque, *LLANTAS, the show* se dresse comme l'enseigne de l'exposition, arborant certaines des couleurs les plus présentes de l'ère urbaine de Mérida. Elle propose également l'interprétation picturale d'un orage, présentant des couleurs exacerbées évoquant le graffiti de fête foraine. Elle s'ancre dans la tradition des représentations des cieux au Yucatán, sur les T-shirts souvenirs, les portraits du XXème siècle et omniprésentes sur les réseaux sociaux.

First appropriation of Yucatec craft culture mediums, *LLANTAS, the show* appears as the sign of the exhibition, bearing some of the most used colors of Mérida urban area. It's also painted with an exacerbate interpretation of a tropical thunderstorm, following directly the tradition of skies representation in Yucatán, from touristic shirts to kitsch XXth century portraits, until the pictures on social networks.



*SHOW THE LLANTAS*

2017

tyres, acrylic paint, variable dimension.

Le nom de l'exposition, une fois inversé, devient manifeste de la culture bricolage yucatéque actuelle. Arborant des motifs et des teintes évoquant les couchers de soleil à la limite du kitsch, la série *SHOW THE LLANTAS* ( littéralement « montrez les pneus ») évoque une conception policée et touristique du Yucatán, tout en affirmant les esthétiques du « fait-main » propres à l'exposition.

Once reversed, the name oh the exhibition became a manifest of today Yucatec craft culture. Once again bearing a kitsch interpretation of celestial landscapes, the triptych *SHOW THE LLANTAS* evokes a caricatural touristic vision of Yucatán, and plays the hand-made aesthetics characteristics of the show.





*AZUL CIELO, AMARILLO IZAMAL, ROJO COCA-COLA*  
2017  
tyres, acrylic paint, 72 x 57 x 48 cm

Genre d'interprétation des couleurs primaires à travers le paysage urbain yucatèque contemporain, l'oeuvre *AZUL CIELO, AMARILLO IZAMAL, ROJO COCA-COLA* (bleu ciel, jaune Izamal, rouge Coca-Cola) incarne la dominance de certaines teintes, surplombée littéralement par la présence invasive de Coca-Cola.

As an interpretation of primary colours in Yucatec contemporary landscape, *AZUL CIELO, AMARILLO IZAMAL, ROJO COCA-COLA* (sky blue, Izamal yellow, Coca-Cola red) is incarnating the dominance of some shades, literally overhung by the invasive presence of Coca-Cola.



*Sans titre (a tribute to made in china mayan hand-made look-alike souvenirs)*  
2017  
tyre, acrylic paint, 56 x 56 x 20 cm

*SIERRA BASURA*  
2017  
tyre, acrylic paint, 57 x 57 x 18 cm

Nom arbitrairement choisi pour la décharge à ciel ouvert, *SIERRA BASURA* propose une analogie entre les motifs du pneu et certaines feuilles pennées de l'environnement alentour. Le pneu est grossièrement estampillé de sa provenance, à l'instar des souvenirs « made in china ».

Arbitrary name chose for the open-sky dump, *SIERRA BASURA* is proposing an analogy between the pattern on tyre gum and some pinnate leaves of close environment. The tyre is roughly stamped by his provenance, like the «made in china» souvenirs.





*La Grande Lessiveuse*  
2017  
Video, 6' 11"

<https://vimeo.com/248481792>





Exhibition « L'Agonie du Calamar »  
Passerelle Contemporary Art Center, Brest  
photographs © Aurélien Mole

[vimeo.com/217059166](https://vimeo.com/217059166)



Conçue dans le cadre de la résidence « les chantiers » au Centre d'Art passerelle, l'exposition « l'agonie du calamar » est le fruit d'un processus de recherche basé sur l'errance et l'accident.

Trouvant son origine dans « l'homme sans qualité » de Robert Musil autant que dans « la trilogie du béton » de James Graham Ballard, le point de départ de cette recherche a été la poursuite d'un romantisme classique transfiguré par le développement technique.

Conjointement à une série d'expérimentations du travail du métal par le feu des arcs électriques, je me livrai alors à la pratique de la pêche au leurre sur la rade du port de plaisance, et développai une fascination croissante pour les phénomènes pointillistes en jeu sur l'épiderme des céphalopodes ainsi attrapés. De cette fascination doublée de l'apparition accidentelle d'une trame de points sur la surface d'une plaque d'acier laminé à chaud, naquit l'analogie qui détermina le protocole via lequel je créai les séries *Sémasiogrammes* et *les Moribonds*. A travers ce processus long et rigoureux mais impliquant un grand nombre de paramètres hasardeux, je commençais un peu malgré moi à aborder des enjeux picturaux et sculpturaux, telles que la torsion naturelle du métal sous l'effet de chaleurs extrêmes, ou encore la vibration provoquée par les apparences variables des points constituant les trames. Les déformations du métal en question induisirent un dispositif de présentation qui n'est pas sans évoquer une version miniature de tôles de Richard Serra. A ces ensembles sculpturaux viennent s'ajouter deux caissons en acier monochromes présentant à l'horizontale les vidéos *Casseron* et *Chipiron*, vidéos démesurées du système de points sur la peau d'un calamar et d'une seiche.

Par dessus l'idée originale d'une narration de proche en proche, garantissant une forte place à un développement arborescent et accidentel, est venue se greffer une vidéo préexistante, *Robert Maitland*, encore une fois dans des circonstances dépassant mon libre arbitre, à la suite d'une chute me laissant dans l'incapacité de réaliser la vidéo initialement prévue. Cette vidéo fonctionnant en diptyque avec le troisième caisson, *Deepwater Horizon*, caisson rempli a fleur d'huile de vidange noire, ayant l'apparence d'un écran éteint ou bien d'un miroir noir, et qui reflète et diffuse la lumière projetée par la vidéo, tout en embaumant l'atmosphère d'une lourde odeur de garage.

L'ensemble génère une ambiance incertaine, plongée dans la pénombre, résolument industrielle, laissant une forte place à l'apparition accidentelle et au biomimétisme.

Conceived during the residency « les chantiers » at the Center of Contemporary Art Passerelle, the exhibition « l'Agonie du Calamar » (the squid's agony) is the fruit of a research process based on wanderings and accidents.

As two starting points of this research, I was reading both the books « The Man Without Qualities » by Robert Musil and « The Urban Disaster Trilogy » by James Graham Ballard. I was indeed seeking for various visions of a classic romanticism transfigured by technological development.

I started to produce a series of pieces ; experiments made of metal I scared with electric arcs fire. In the meantime, I started going fishing with artificial lures over the sunsets on Brest bay. Thus, I developed an increasing fascination for the pointillist phenomenon on squid's skin I captured. From this fascination, doubled with an accidental appearance of a dots pattern on the surface of a metal plate, came up the analogy which defined the protocol I used for realizing the series *Sémasiogrammes* and *Les Moribonds*. Throughout this heavy and rigorous process implying a lot of random parameters, I started, kind of in spite of myself, to approach pictural and sculptural matters, such as the natural twist of the metal plates under the influence of heat, or the vibrance generated by the unpredictable patterns of dots. These transformations of metal determined the presentation display, which can evoke a miniature version of Richard Serra's twisted plates. In addition to these sculptural sets, I presented two monochromatic metal boxes, horizontally screening the videos *Casseron* and *Chipiron*, oversized footages of the dots appearance on cephalopods skins.

To this particular approach of a step by step narration I cared of, which guarantees a prominent place to a tree-like random development, was added a preexisting video, *Robert Maitland*, again due to circumstances that overwhelmed my free will, subsequently a fall that leaves me unable to realize the video initially planned. This video works as a diptych with the third box, *Deepwater Horizon*, filled with black used oil, that was appearing as a black mirror or even a turned-off screen. It was also reflecting the light generated by the video, aside from perfuming the atmosphere with a heavy garage smell.

The whole show is immersed in an uncertain atmosphere, shrouded in darkness, resolutely industrial, leaving an important role to biomimicry and random appearances.



## Dernier contact

« Le col du fémur avait dû s'enfoncer dans le bassin, les nerfs, les veines palpitaient à travers les muscles déchirés en essayant de se rassembler. »<sup>1</sup>

Plongée dans la pénombre, « L'Agonie du calamar » vous balance d'entrée dans les narines une odeur diffuse aux relents âcres ; une odeur que votre mémoire associe à la lumière blafarde des néons d'un parking sous-terrain ou aux constellations tachistes criblant le sol de n'importe quel garage. C'est dans cette atmosphère romantico-industrielle que s'appréhende l'exposition personnelle de Thibault Pellant au centre d'art Passerelle, à Brest. La plupart des œuvres ont été produites sur place dans le cadre de la participation de l'artiste (né en 1990) au programme Les Chantiers – Résidence, à l'exception d'une vidéo de courte durée projetée sur l'un des murs, en boucle. Intitulée Robert Maitland (2015), en référence au héros de L'Île de béton (1973) de J. G. Ballard, celle-ci dévoile un espace urbain nocturne déserté, situé à la périphérie de la cité du Ponant entre une voie ferrée, une bretelle de voie rapide et un rond point. Outre le passage de rares véhicules, la seule activité perceptible à l'image se loge dans le clignotement d'un lampadaire en bout de course qui perfore l'obscurité de son signal lumineux, faiblard et erratique, avant l'extinction finale. L'agonie électrique, accompagnée des sonorités caractéristiques d'un électrocardiogramme, se reflète à la surface noire, plane et brillante, d'un caisson rectangulaire en acier peint rempli à ras-bord d'huile de vidange (Deepwater Horizon, 2017) placé à proximité, au sol. Fonctionnant à la manière d'un miroir noir<sup>2</sup> dont la nature suscite dans un premier temps l'interrogation, l'écran liquide enveloppe la lecture de l'ensemble des œuvres à travers l'imaginaire olfactif qu'il charrie. Dans L'Île de béton, l'architecte Robert Maitland, perdant le contrôle de sa Jaguar, s'écrase sur un terrain vague oublié en contrebas d'une bretelle d'autoroute de la banlieue londonienne. Le corps couvert d'ecchymoses, il essaie à plusieurs reprises d'escalader le remblai qui le sépare des voies express : autant de vaines tentatives rejouées par Thibault Pellant dans une autre de ses vidéos (Sisyph, 2015, non montrée), tel un constat sans illusion de la condition humaine à l'ère de l'ultra-urbanisme. Prisonnier de son flot de béton comme de l'indifférence des automobilistes, dont il tente par tous les moyens d'attirer l'attention – par des signaux lumineux, en allant jusqu'à mettre le feu à la carcasse de sa voiture, ou des messages tracés en lettres tremblées sur un panneau indicateur – Maitland voit son état physique se dégrader. Il dresse l'inventaire de ses blessures à mesure qu'il trace la topographie de son île jonchée d'épaves, qui se révélera être un ancien cimetière.

« Il se sentait plus gai, plus léger, l'eau lui activait les nerfs et les artères comme un courant électrique. »<sup>3</sup>

Deux autres caissons rectangulaires en acier peint ont été installés au sol, à la manière de sépultures minimalistes. Les écrans plats qu'ils enserment diffusent de petits films muets et énigmatiques (Casseron et Chipiron, 2017) dont les animations géométriques colorées – jeux de rosaces et de marbrures – évoquent certaines œuvres abstraites pionnières du cinéma expérimental. La source de ces images est aussi fascinante que dérangement : Thibault Pellant a filmé en très gros plan l'asphyxie d'un calamar et d'une sèche pêchés à la turlutte (une technique reposant sur le leurre) dans le port de plaisance de Brest. En agonisant, ceux-ci semblent en proie à une étrange crise picturale, l'activité des chromatophores – les cellules pigmentaires qui recouvrent le système tégumentaire de céphalopodes – devenant chaotique, comme si une forme d'inconscient moléculaire implosait en une polyphonie paroxysmique. Le corps animal s'offre ici en tant que substance au regard surplombant du visiteur ; morcelés à la force du macro, les organes envahissent les cristaux liquides de leurs clignotements pointillistes. Plastiquement séduisante, la mise en déroute radicale de l'ingéniosité du vivant qui s'opère interroge la place du spectateur – de même que le lecteur de L'Île de béton peut avoir le sentiment d'assister contre son gré au détail de la déchéance physique de Maitland – comme sa capacité d'empathie.

Ajoutant un chapitre inédit aux deux pépites filmiques que constituent La Pieuvre (1928) et Les Amours de la pieuvre (1965) de Jean Painlevé, la caméra de Thibault Pellant capture le dysfonctionnement mécanique d'un phénomène naturel, dont l'activité habituelle remplit une double fonction. Si les changements d'apparence permettent aux céphalopodes de se camoufler dans leur environnement afin d'échapper à leurs prédateurs (leurre, encore), les scientifiques ont également mis en avant leur dimension communicationnelle, productrice de sens. Source d'inspiration inépuisable, de L'Appel du Cthulhu de H.P. Lovecraft à La Guerre des mondes de H.G. Wells, jusqu'aux Heptapodes bavards du film Premier contact (Denis Villeneuve, 2016), ces êtres réputés pour leur intelligence, dont l'imaginaire humain a fait le parangon de la figure extra-terrestre, envoient ainsi à leurs congénères des messages visuels articulés grâce à ce qui pourrait s'apparenter à un alphabet de signes<sup>4</sup>.

« Il regarda ce corps déjeté (...), entièrement couvert de contusions douloureuses, la peau toute marquée de vibrations noires comme celle d'un tambour trop tendu. »<sup>5</sup>

Enfin, deux ensembles d'œuvres sculpturales en acier, travaillées à la soudure à l'arc électrique, traduisent le goût de Thibault Pellant pour l'expérimentation et l'accident plastique, tout en renvoyant aux motifs tramés de la peau des mollusques. L'environnement aquatique laisse ici la place à la force tellurique, la contemplation du vidéaste à une activité physique propulsant le sculpteur dans un monde où le feu perfore et tord le métal. Une même méthode de production est employée : après avoir recouvert de plusieurs couches de peintures à la bombe pour carrosserie divers artefacts industriels en acier, Pellant les scarifie d'une série de points. En brûlant, les revêtements picturaux laissent apparaître des motifs aléatoires, comme autant de caractères semi-graphiques violemment inscrits. L'apparence de masques rituels de certaines œuvres (Les moribonds, 2017), renforcée par leur accrochage au mur, ou de stèle dressée aux mystérieuses inscriptions (Sema-siogramme, 2017), concoure à revoir l'exposition sous le signe d'une forme discursive du troisième type : une tentative de « dernier contact » qui s'incarnerait dans le message en morse découvert dans l'électrocardiogramme d'un lampadaire de zone périphérique, dans le langage corporel d'êtres tentaculaires dont la peau articule une suite complexe et dynamique de signaux, ou dans l'espace scriptural dévoilé à coups de décharges électriques à la surface de tôles industrielles. Unifiée par de grandes thématiques – la mort, le voyeurisme, la poésie animiste de l'objet industriel, l'animalité, l'incommunicabilité – « L'Agonie du calamar » se situe également, de manière sous-jacente et peut-être non-avouée, dans le sillage de thèmes débattus par la critique américaine de l'interprétation moderniste (Greenbergienne) de l'art moderne. Ainsi du recours à l'horizontalité et à l'odorat, qui s'opposeraient au postulat selon lequel l'art s'adresse exclusivement au champ de la vision<sup>6</sup>, et donc à l'Homme en tant qu'être érigé, à l'inverse de l'axe horizontal propre à l'animal.

Marie Chênél

1 J. G. Ballard, L'Île de béton in La trilogie de béton, éd. Folio, 2014, p. 294

2 Arnaud Maillet a retracé l'histoire de cet instrument optique dans son ouvrage Le miroir noir : Enquête sur le côté obscur du reflet, éd. de L'Éclat, 2005

3 Ibid., p. 303

4 Anna Vlasits, « Squid communicate with a secret, skin-powered alphabet », Wired, 2 février 2017 <https://www.wired.com/2017/02/squid-communicate-secret-skin-powered-alphabet/>

5 Ibid., p. 299

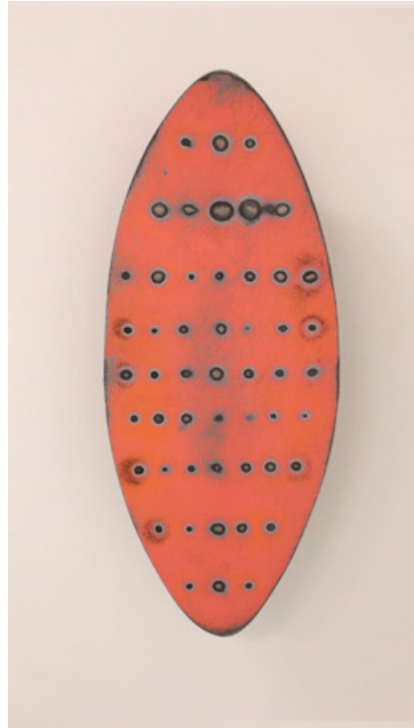
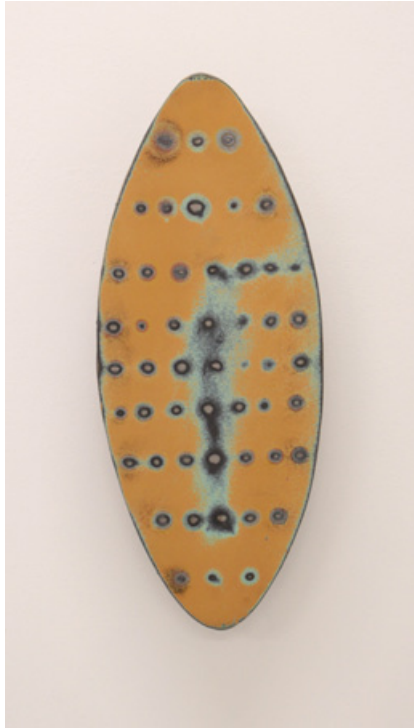
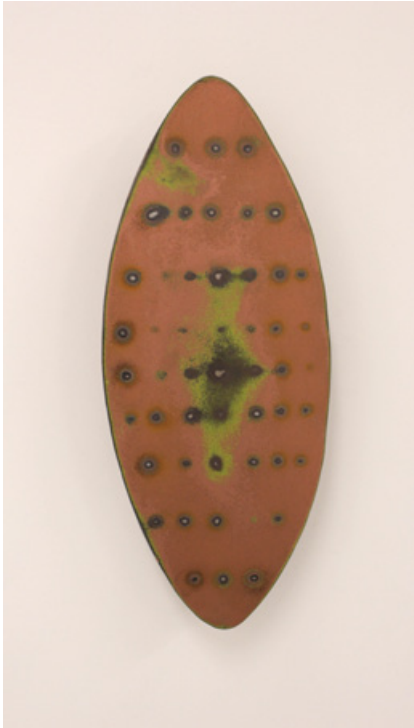
6 Voir notamment : Rosalind Krauss, Philippe-Alain Bois, L'Informe : mode d'emploi, éd. du Centre Pompidou, 1991 ; Caroline A. Jones, Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses, University of Chicago Press, 2006



*Deepwater Horizon*

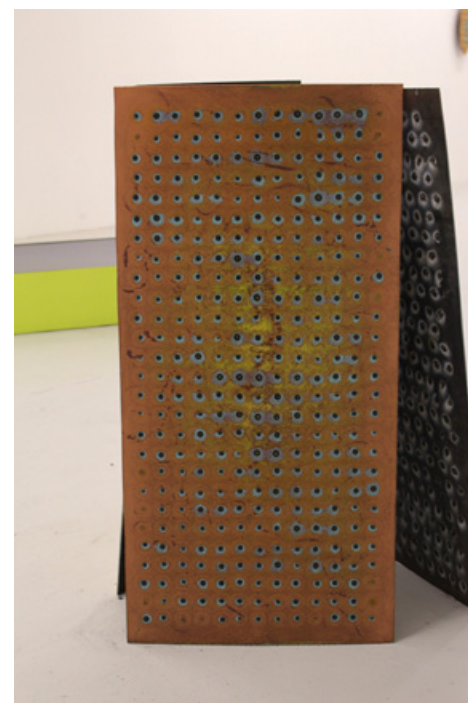
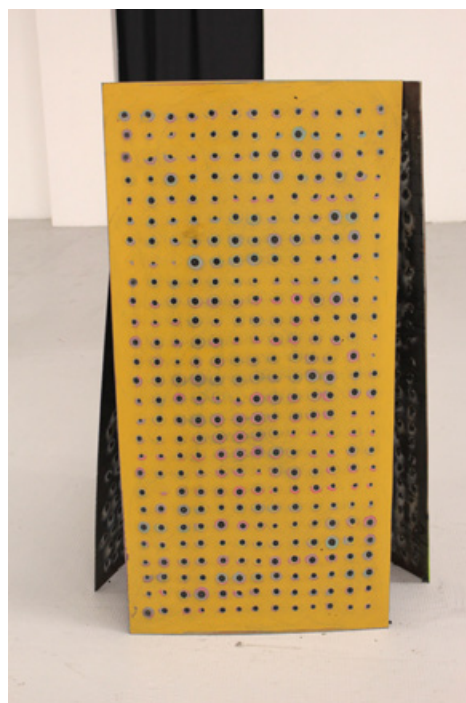
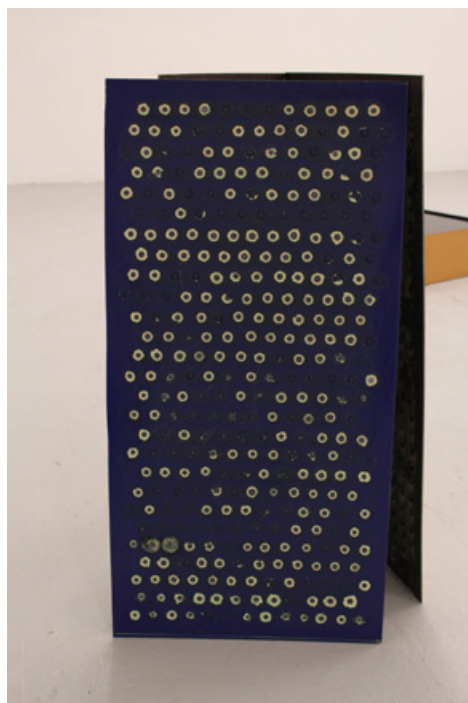
2017

Used oil, steel, carbody painting, 128 x 73 x 50 cm



*Les Moribonds*  
2017  
steel, carbide painting, 60 x 20 x 10 cm

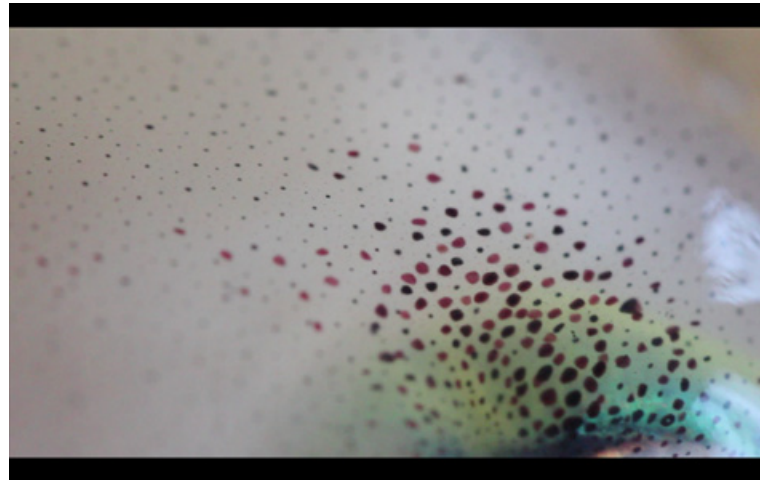
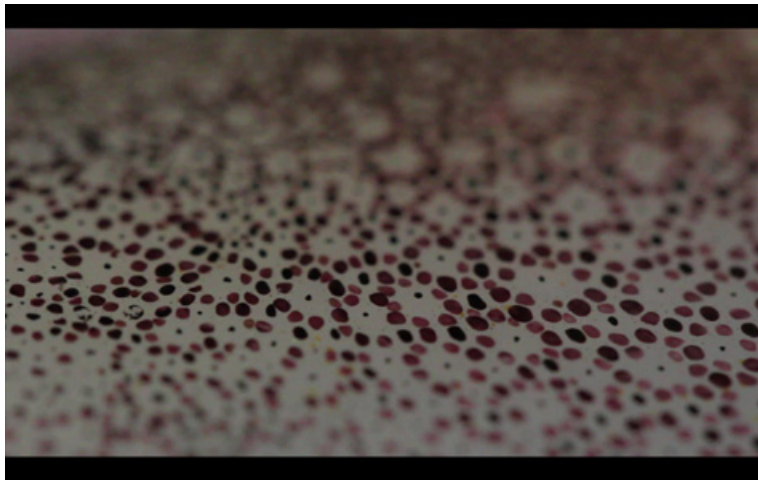
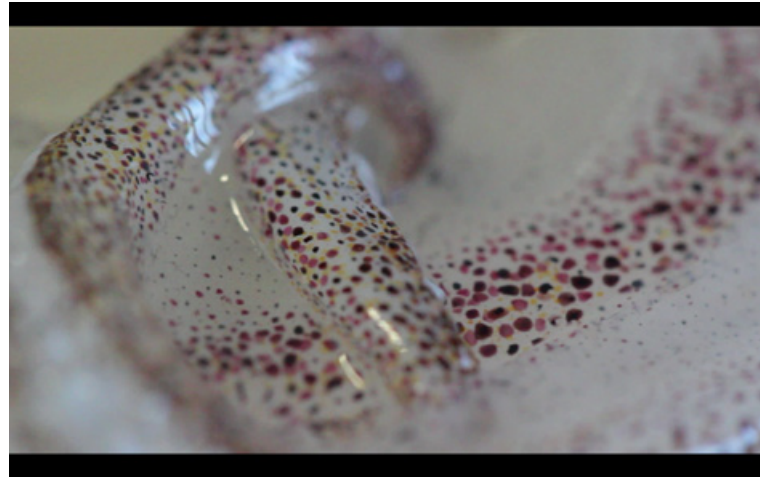
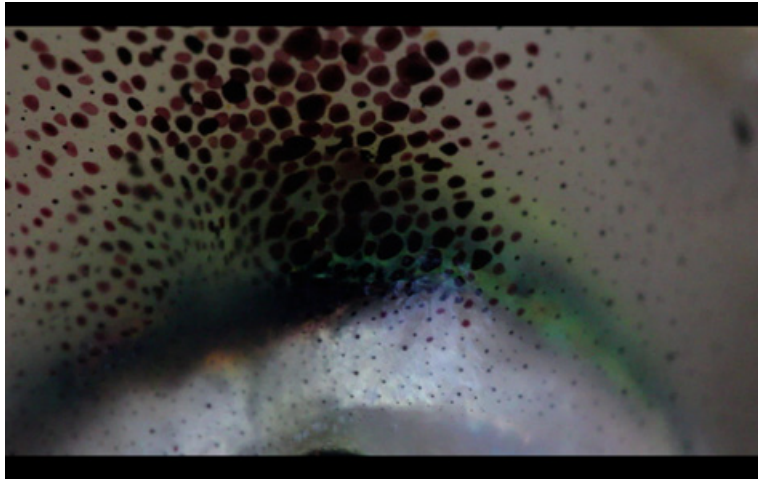




*Sémasiogrammes*

2016-2017

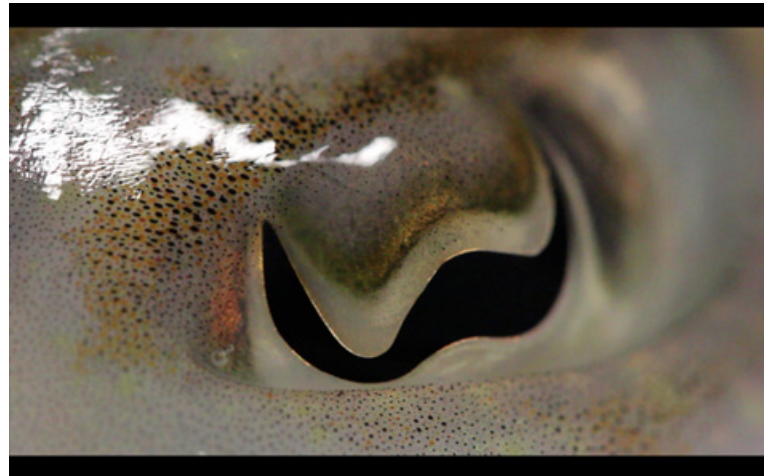
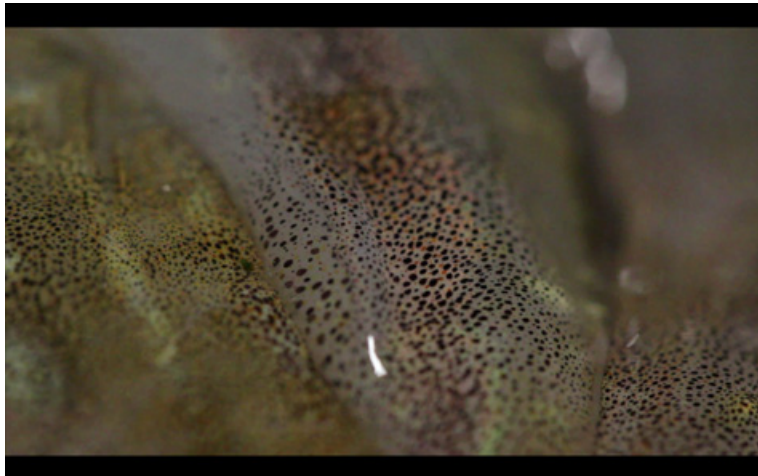
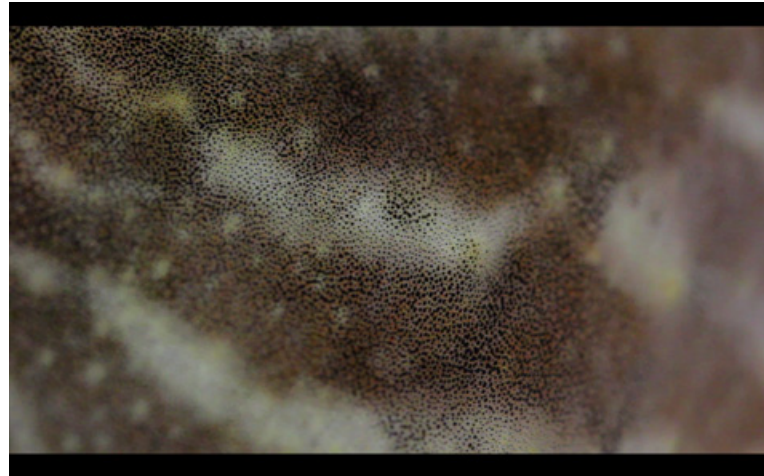
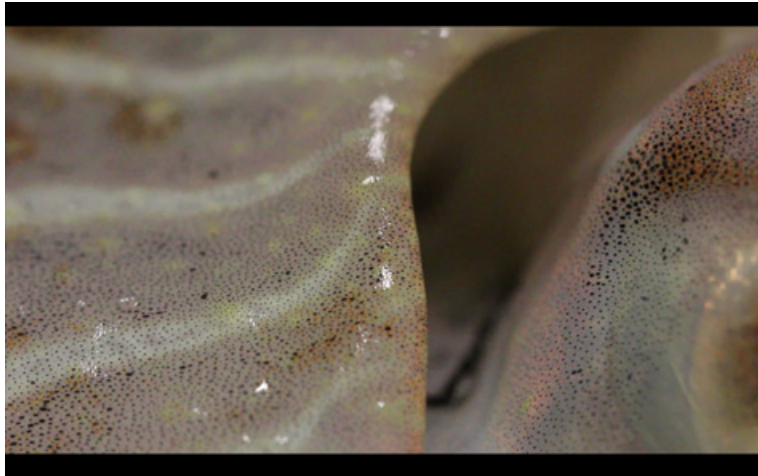
steel, carbody painting, 100 x 50 cm (variable thickness)



*Chipiron*  
2016  
video, 15' 18"

<https://vimeo.com/212943362>





*Casseron*  
2016  
video, 15' 05"

<https://vimeo.com/212942457>





Exhibition «Contentons-nous d'être brillants»  
International City of Arts, Montmartre, Paris.



*Diffuseur de gomme*

2016

Steel, flat tyre, cooking hob, 59 x 59 x 44 cm





*Dendrobates*

2016

Bent metal sheets, carbody painting, variable dimensions.

Issue de l'observation du biomimétisme omniprésent dans l'ingénierie automobile et, dans une certaine mesure, dans l'ostentatoire des couleurs usitées par les amateurs de personnalisation automobile, la série *Dendrobates* traite de l'intrusion d'une forme admise d'exotisme dans l'ordinaire. A travers le caractère trivial à différents échelons du travail de la matière se dessine un vocabulaire hybride, entre symétrie approximative, débris métalliques et formations organiques.

Through the observation of biomimicry used in automotive engineering and, to a lesser degree, in the gaudily colours used by car tuning amateurs, the *Dendrobates* series is about the intrusion of a generic form of exoticism in ordinary. By a trivial work of metal, a hybrid vocabulary appears, between metal waste, organic formation and non-rigorous geometry.





*Crash*  
2015  
Steel, carbody painting - 100 x 75 x 20 cm

L'accident confère aux destins un caractère spectaculaire. Il confond dans la tôle la communion dramatique de deux formes à travers la violence. La sculpture *Crash*, réplique d'une barrière de centre ville accidentée, se dresse comme l'empreinte de l'une de ces collisions, dont les circonstances sont probablement oubliées.

The accident gives to destinies a spectacular dimension. It melts into metal the tragic encounter of two forms throughout violence. The sculpture *Crash*, replica of a downtown bended barrier, rises as a print of one of these collisions, which circumstances are most likely forgotten.

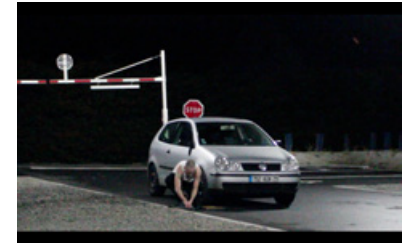


*Buried Dirty Bomb*

2015

reinforced concrete, home-made bomb - 35 x 35 x 30 cm

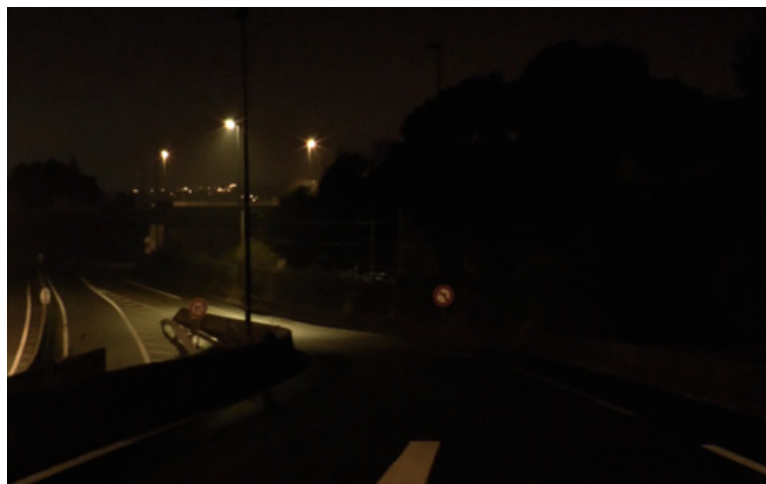
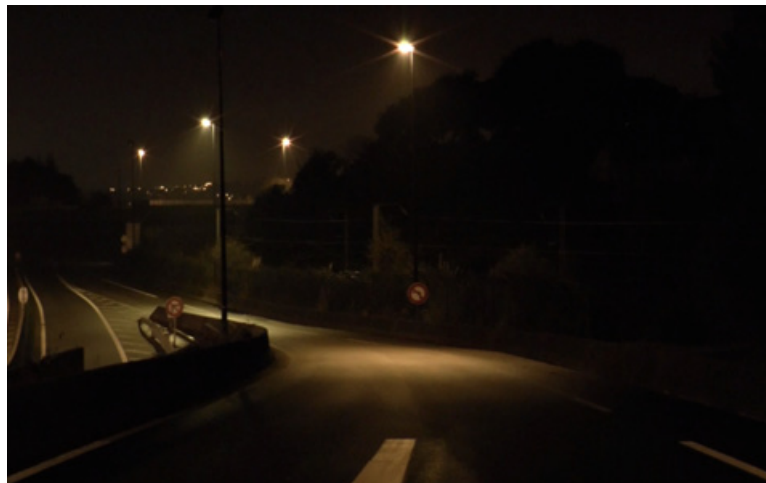
View of master degree presentation.



*Ironing*  
2015  
Video, 3' 9"

<https://vimeo.com/174177822>





*Robert Maitland*  
2015  
Video, 1' 47"

Un lampadaire en fin de vie, situé entre une voie ferrée, une bretelle de voie rapide et un rond point. Il apparaît comme le témoin immobile du défilé discontinu des voitures, mais aussi comme le cardiogramme lumineux de sa propre agonie.

A dying city light, stuck between a railroad, a motorway feeder and a roundabout. It appears as a motionless witness of car's parade, but also as the enlightened cardiogram of it's own agony.

<https://vimeo.com/121296250>



*Concrete Labyrinth*  
2015  
Video, 3' 20"

<https://vimeo.com/129316519>



### *Micro-onde cannibale*

2015

skinned micro-wave, magnetron - 46 x 28 x 34 cm

View of master degree presentation.

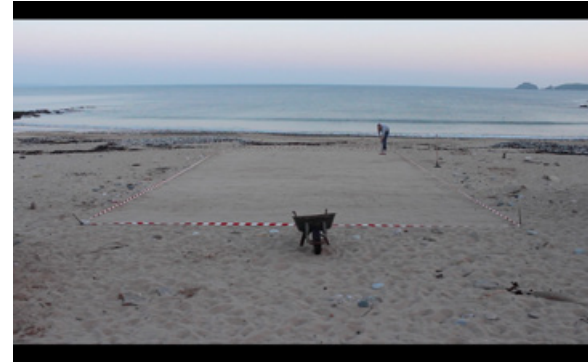
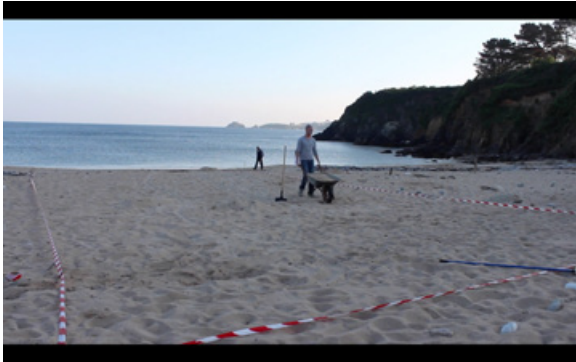
La tentative perpétuelle de cuisson par un micro-ondes de son propre canon à ondes.

the endless try for a micro-wave to cook its own magnetron.





*Sièges*  
2014 -  
car backseats, mould - 95 x 32 x 15 cm



*Travailler sans cesse à s'appuyer sur rien*

2014

Video, 23' 13''

Conséquence à l'hiver 2014, *Travailler sans cesse à s'appuyer sur rien* se déroule dans un décor de plage éprouvé par les marées et les intempéries. À travers un protocole long et physique, la mise en jeu d'une poétique se construit peu à peu, et se dessine un espace géométrique immaculé sur la plage, simulation d'un état originel fantasmé.

consequently to the winter 2014, *Travailler sans cesse à s'appuyer sur rien* has for setting a beach spoiled by high tides and storms. By applying a heavy and physical protocol, a poetics is playing and a geometric area is gradually appearing on the beach, simulating a fantasized original state.

<https://vimeo.com/121336092>



*14 février 2014*  
2014  
Video, 4' 14"

L'hiver 2014, un déchainement climatique particulièrement prolongé frappa la côte atlantique. A l'occasion de la saint valentin, la tempête et les lames de fond deviennent le théâtre d'un ballet absurde.

During the winter 2014, a particularly violent series of storms hit the atlantic coast of brittany. On valentine's day, the storm and waves became the theatre of an absurd ballet.

<https://vimeo.com/121335896>





© Maël Legolvan

Exhibition « Mettre à Jour »  
Brittany Regional Fund of Contemporary Art, Rennes.



View of master degree presentation.