

Nick Mauss

In This Time

19 octobre — 21 novembre 2026



Nick Mauss, *In This Time*, vue d'exposition, Galerie Chantal Crousel, Paris (2026). Photo : Jiayun Deng.

Pour sa deuxième exposition à la galerie, Nick Mauss présente un nouvel ensemble d'œuvres au deuxième étage du 10 rue Charlot. Au cours des deux dernières décennies, Nick Mauss a développé une pratique qui déjoue les catégorisations et refuse toute hiérarchie entre les médiums. Celle-ci met en relation la peinture, le geste, la mémoire et les enjeux de l'espace avec l'écriture, la performance et les modes de présentation.

Pour cette exposition, Nick Mauss transpose son procédé de peintures inversées sur verre miroité à l'échelle du regard du spectateur. Repliées sur des volumes clos, celles-ci apparaissent comme des dispositifs réfléchissant les éclats obliques d'espace et de performance sociale. Peints « derrière le miroir », ces objets dialoguent avec une série d'œuvres en velours de soie gravée et doublement teinte, réalisées selon un procédé de soustraction chimique grâce auquel les traces de figures et les marques peintes sont littéralement « déteintes » dans le textile. Parmi ces motifs peints au revers et « dévorés », Nick Mauss introduit des têtes, creuses, fixées au mur et réalisées en feuille d'aluminium. Ces moules fragiles, en négatif, sont formés à partir de reproductions agrandies de têtes modernistes à la dimension archaïque, créées dans les années 1920 par Eyre de Lanux, artiste, écrivaine et designer dont le travail a figuré dans plusieurs expositions précédentes de Nick Mauss. Son œuvre revient ici sous une forme nouvelle, à Paris, où Eyre de Lanux a vécu et travaillé notamment avec Eileen Gray et Evelyn Wyld.

Superpositions, annulations, débordements

Aurélie Verdier



Comment vivre ensemble

Ce qu'on appelait dans l'Antiquité le *proscenium* résultait de la fusion du théâtre antique grec (circulaire) et romain (semi-circulaire). C'était le lieu où les acteurs du théâtre grec « sortent et jouent devant », comme une petite avant-scène. Évoquant cette fusion gréco-romaine, Roland Barthes y voyait une zone de désir née de la « lutte du rectangle et du cirque¹».

À bien y regarder, l'objet nommé *exposition* constitue aussi un point de convergence de relations désirantes — sociales, esthétiques, politiques — circonscrites dans un espace. La forme ouverte des expositions de Nick Mauss (New York, 1980) suscite des synergies et des tensions qui articulent un espace spécifique donné, et en font peut-être un *proscenium*. Pour tout ce qui fait leur spécificité, il semble qu'une même question posée au *vivre ensemble* les traverse : que faire de nos communautés charnelles, spirituelles, politiques ? Pour Barthes, la réponse prend la forme en 1976 et 1977 d'un séminaire intitulé justement *Comment vivre ensemble*. Il y place au centre de son interrogation l'idée de communautés portées par un *rythme* désiré, fonctionnant, d'après un mot forgé par lui, selon un principe d'idiorrythmie. Barthes imagine des formes de vie productive adoptées par un « groupement peu nombreux et souple de quelques sujets qui essaient de vivre ensemble (non loin les uns des autres), en préservant chacun son *rhuthmos*² ». Et il ajoute que l'absence même est créatrice de cet agencement : « Radialité de groupes autour d'un centre inhabité = le principe même des organisations (je voudrais un terme moins volontariste : des constellations ?) idiorrythmiques³ ». Le séminaire lui-même était une recherche *en acte* : pensé *avec* son auditoire qui lui soumettait, en retour, sa propre idiorrythmie.

L'œuvre peinte, dessinée, scénographiée, chorégraphiée de Nick Mauss ne cesse de faire advenir d'autres œuvres qui valent pour de nouvelles altérités. Rarement le travail avec d'autres artistes (mais aussi *à travers eux*, ce qui est différent) a pris cette signification agissante qu'elle revêt chez Mauss. La création chez lui se soutient de l'idée — radiante, « radiale », aurait dit Barthes — de transmission.

Le dessin constitue le soubassement et la méthodologie à partir desquels l'artiste travaille des relations d'intensités. Le support du dessin — miroir, aluminium, céramique, velours ou bien papier pour n'en citer que quelques-uns — pourrait bien nourrir chez Mauss une relation intime avec l'idée même de *texte*, au sens où l'entendait l'auteur des *Fragments d'un discours amoureux*. Dans *Comment vivre ensemble*, Barthes revient sur la page écrite et la manière dont il en fait usage : « regard avec *balades et sorties*, appréciant à volonté distances et rôles dans parties réservées : ordre de lecture sans violence, etc.⁴ ». En artiste de l'invitation et de la transmission, c'est, me semble-t-il, ce mouvement de « balades et sorties », de lectures non autoritaires qui mettent en mouvement des corps et des récits. Ces derniers forment ce contre-narratif historique que Mauss a depuis longtemps indexé sur son propre travail — à rebours de l'hypocrisie et de l'impérialisme des récits d'une modernité hégémonique, illusoirement unique.

Depuis bientôt deux décennies, ses projets mettent en mouvement des archives et des œuvres comme autant de témoignages de ces sociabilités excentrées qui ont fait le tissu même des modernités. Ce sont là les matières de ses expositions, composées à la manière d'un *entre-sort* chorégraphié selon les invitations initiées par chaque projet. Et il y a quelque chose d'une *demande* faite au lieu même de l'exposition par l'attention que Mauss porte à ce qu'il nomme parfois les besoins, les usages et les sentiments d'un espace intérieur. La relation à un récit ou à un geste, une collection ou une archive, une figure historique méconnue et ses réseaux de sociabilités, à une architecture sont des constantes du travail. Chacun des supports utilisés par Mauss est profondément relationnel, produisant d'authentiques relations de céramique, de verre et de miroirs, relations de gaze ou de tulle, relations de velours. Évoquer Barthes, encore : entre deux errances à la fin des années 1970 au Palace, on trouve dans ses notes l'expression d'« euphorie de relation⁵ ». Au détour d'un rendez-vous, on apprend ceci : « Frédérique, vêtue d'une robe assez habillée, dont le très beau bleu, rare, m'a apaisé ou tout au moins euphorisé⁶ ».

Superpositions, annulations, débordements

Levant l'ambiguïté — s'il y en avait —, l'artiste le dit parfaitement : « I am always looking for a support that does not already signify, or rest within itself⁷ ». Les aléas de la matière et les effets provoqués par les techniques utilisées — un velours dévoré, une tache ou la solarisation d'une peinture inversée sur verre — tiennent bien sûr de leur nature profonde, c'est-à-dire d'être des objets labiles, des objets d'expérimentation. Rien n'est défini au préalable, et pourtant tout se tient — à condition que l'accident puisse advenir. Une instabilité foncière de la matière constitue la condition d'apparition de ces interférences désirées, un peu, sur le plan sonore, comme le décalage voulu d'un *lip sync*. La dévoration d'un velours est en elle-même une forme d'interférence qui se trouve inscrite dans la matière. Toujours, l'œuvre possède sa propre surface d'inscription. La peinture posée sur le support de verre se voit finalement confiée à l'aléatoire de la couche réfléchissante du miroir. Il y a une lumière particulière qui émane des dessins inversés sur des miroirs, et ce n'est pas celle de Narcisse en son reflet. Le miroir de Mauss est bien plutôt un acte de suspension : pure contingence, pure interférence.

Une œuvre de Mauss est une émanation d'autres pièces. Car *in fine*, ce sont elles, ces œuvres, (présentes ou non) qui forment un cortège d'images rémanentes. De là l'idée que chaque dessin, chaque miroir est foncièrement un bloc de mémoire qui contient en lui son propre envers — l'oubli. Et c'est cette dialectique-là, cette « mémoire d'oubli », disons, qui *impressionne* la matière, l'imprime et l'entaille physiquement. Le travail agit par contamination ou par ellipse, par quoi il faut comprendre ce qui se situe *ailleurs*, spatialement, mais qui a laissé sa trace. Chez Mauss, l'outil et le geste retiennent un fragment désiré, un objet rémanent, comme le serait un souvenir revenant à la surface ou une image conçue dans l'après-coup. Et son dessin fait alterner deux opposés, en apparence — d'une part, l'entaille profonde, comme une incision de la matière, et de l'autre, le tracé de surface. La peinture sur verre est un procédé d'inversion, auquel Mauss rajoute une couche ou une strate, au résultat littéralement *aveugle* : car c'est seulement après-coup que vient la couche peinte en miroir, « piégeant » en quelque sorte un dessin inscrit paradoxalement en profondeur et non pas dans sa surface.

*

Le dessin de Mauss est parsemé de fragments fétichisables à l'image de ce que Barthes convoque avec la célèbre Gradiva, cette figure féminine représentée « marchant, un pied levé⁸ » sur un bas-relief trouvé dans les ruines de Pompéi et dont le nom signifie « Celle qui avance ». Ailleurs encore, le sémiologue remarque l'effet de coupure, de schize, propre au fétiche : « On dirait que la perversion imaginaire requiert impérieusement le cadre, la découpe rectangulaire, le cerne ». Et Barthes liste les instances et les lieux du détail désiré : « Cf. le ravissement amoureux, le coup de foudre, l'énamoration brusque — rapt par une image. Or, cette image est en général cadrée. L'objet aimé (à aimer) apparaît brusquement, a) comme une silhouette découpée — ou tel détail fétichisable de son corps, b) dans un cadre, c) en situation, *en train de faire quelque chose*⁹ ». Par sa capacité imageante, l'analyse barthésienne est évocatrice de la nature profondément chorégraphique du travail de Mauss. À la fois opulente et défaite, son œuvre a cette capacité d'action : elle est un exercice mené à son point de tension maximale et dans le même temps, à son point de relaxation.

Du rectangle formé par la scène du théâtre grec, Roland Barthes disait encore qu'il était fait pour être subverti. Il ajoutait : « la subversion d'une forme, d'un archétype ne se fait pas forcément par la forme contraire, [...] mais en lui inventant un jeu de superpositions, d'annulations, de débordements¹⁰ ». En 1930, un petit dessin schématique de Natalie Clifford Barney intitulé le « Temple à l'Amitié », mettait en lumière les sociabilités à l'œuvre dans son salon parisien. C'était une sorte de lacs multidirectionnel de noms, celui des amitiés qui se superposent, s'annulent et débordent. De la même manière, le dessin s'insinue partout chez Mauss : comme force d'interaction idiorrythmique, il suggère comment vivre ensemble.

¹ Roland Barthes, « Proxémie », in *Comment vivre ensemble*, Séminaire au Collège de France, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, p. 160 / [for transl. see « How to Live Together. Novelistic Simulations of Some Everyday Spaces », trans. Kate Briggs, Columbia University Press, New York, 2012].

² Roland Barthes, « Bureaucratie », in *Comment vivre ensemble*, *ibid.* p. 78.

³ *Ibid.* p. 87.

⁴ Roland Barthes, « Pour prendre congé et pour prendre rendez-vous », in *Comment vivre ensemble*, *ibid.* p. 219. Je souligne.

⁵ Barthes, Roland. « Les Soirées de Paris », in *Incidents*, Paris, Seuil, 1987, p. 115.

⁶ *Ibid.* p. 75.

⁷ Nick Mauss, *Intricate Others*, cat. exp. Serralves, Porto, Mousse Publishing, 2017, p. 15. « Je cherche toujours un support qui ne signifie pas déjà, ou qui ne se suffit pas à lui-même ». Trans.

⁸ *Comment vivre ensemble*, *op. cit.*, p. 160.

⁹ *Ibid.* p. 159-160. Je souligne.

¹⁰ *Ibid.* p. 161.

Nick Mauss

Né en 1980 à New York, États-Unis.
Vit et travaille à New York, États-Unis.

Nick Mauss développe une pratique multidisciplinaire qui se situe dans les interstices d'histoires de l'art établies. Dans ses œuvres, c'est avec le dessin qu'il navigue entre les supports et les espaces. Se jouant des catégorisations, la ligne se déploie sur différents médiums tels que la peinture sur verre inversé, la céramique, le textile, le papier, la sculpture, la performance ou encore l'écriture.

Son œuvre sonde la production artistique contemporaine, par le biais d'expositions qu'il conçoit, utilisant ce médium comme part intégrante de sa pratique. Il réhabilite des archives historiques laissées dans l'oubli et mêle différents récits et formes artistiques. Il offre ainsi une nouvelle généalogie aux œuvres et questionne le positionnement de l'artiste et des modes de représentation.

Une exposition personnelle lui sera consacrée à l'Aspen Art Museum à l'été 2027.

Son travail a fait l'objet d'expositions au sein d'institutions internationales telles que l'Espace Louis Vuitton, Munich (2025); le Nouveau Musée National de Monaco, Monaco (2022 ; 2016 ; 2014) ; Musée d'Art Moderne de Paris, Paris (2021 ; 2017) ; Kunsthalle Basel, Bâle (2020) ; Whitney Museum of American Art, New York (2020 ; 2018 ; 2013 ; 2012) ; Fondation Louis Vuitton, Paris (2019) ; Museum Ludwig, Cologne (2019) ; Serralves Museum, Porto (2017) ; Walker Art Center, Minneapolis (2016, 2012, 2011) ; Kunsthau Bregenz, Bregenz (2013) ; Bergen Kunsthall, Bergen (2013) ; FRAC Champagne-Ardenne, Reims (2011) ; Martin Gropius Bau, Berlin (2011) ; Museum of Modern Art, New York (2010) ; Kunsthalle Zürich, Zürich (2010).

Les œuvres de Nick Mauss ont rejoint les collections du Museum of Modern Art, New York ; The Whitney Museum of American Art, New York ; Serralves Museum, Porto ; Lenbachhaus, Munich ; Fondation Louis Vuitton, Paris ; KADIST Art Foundation, Paris ; Long Museum, Shanghai ; Mead Art Museum at Amherst College, Amherst ; Museum of Contemporary Art, Los Angeles ; Nouveau Musée National de Monaco, Monaco ; Princeton University Art Museum, Princeton ; The Walker Art Center, Minneapolis ; FRAC Champagne-Ardenne, Reims ; M+ Museum, Hong Kong ; Hood Museum of Art, Dartmouth.