

AURÉLIEN MAILLARD

The depth of the creative act

In his empathy for materials, Aurélien Maillard lets go, not in the sense of really letting go, but rather of permitting himself to create. No delegating for him, nor giving away his power of attorney. The creative act is entirely his own, implying a direct and very special relationship with the material, as well as an active role in the art versus crafts dispute or knowledge versus know-how. His involvement, beyond any actual staging, results in a performance, an empiricism of doing that exhausts the material, but which, far from exhausting the forms, up-ends the signs in an unexpected fashion.

This is the case in the series entitled *Les derniers retables* (the last altarpieces), begun in 2004, where the object appears to contain, if not create its antithesis that destines its downfall. Somewhere between sacred and profane, these pseudo altarpieces, made of panels of melamine chipboard in hues borrowed from the colour codes of standardised kitchens, benefit from the potential for play inherent within every structure and adjustment to frustrate the ultra-sacred nature of their initial purpose. This does not make this game profane, for the work is every bit as “educational” as its ancestor; rather, it tells us that it is our contemporary way of looking at things that “perverts” the object of worship, by regarding it as sacred. With a minimum of harmony, the monochromes used constitute a purging of the picture at the same time as an interpretation of the object. But does calling a few planks an altarpiece demonicalise the devotional object or materialise an industrially-made material?

The notion of transformed purpose is also found in *Bxymacte/ 300 M* (2010) where the intentionally sanitised

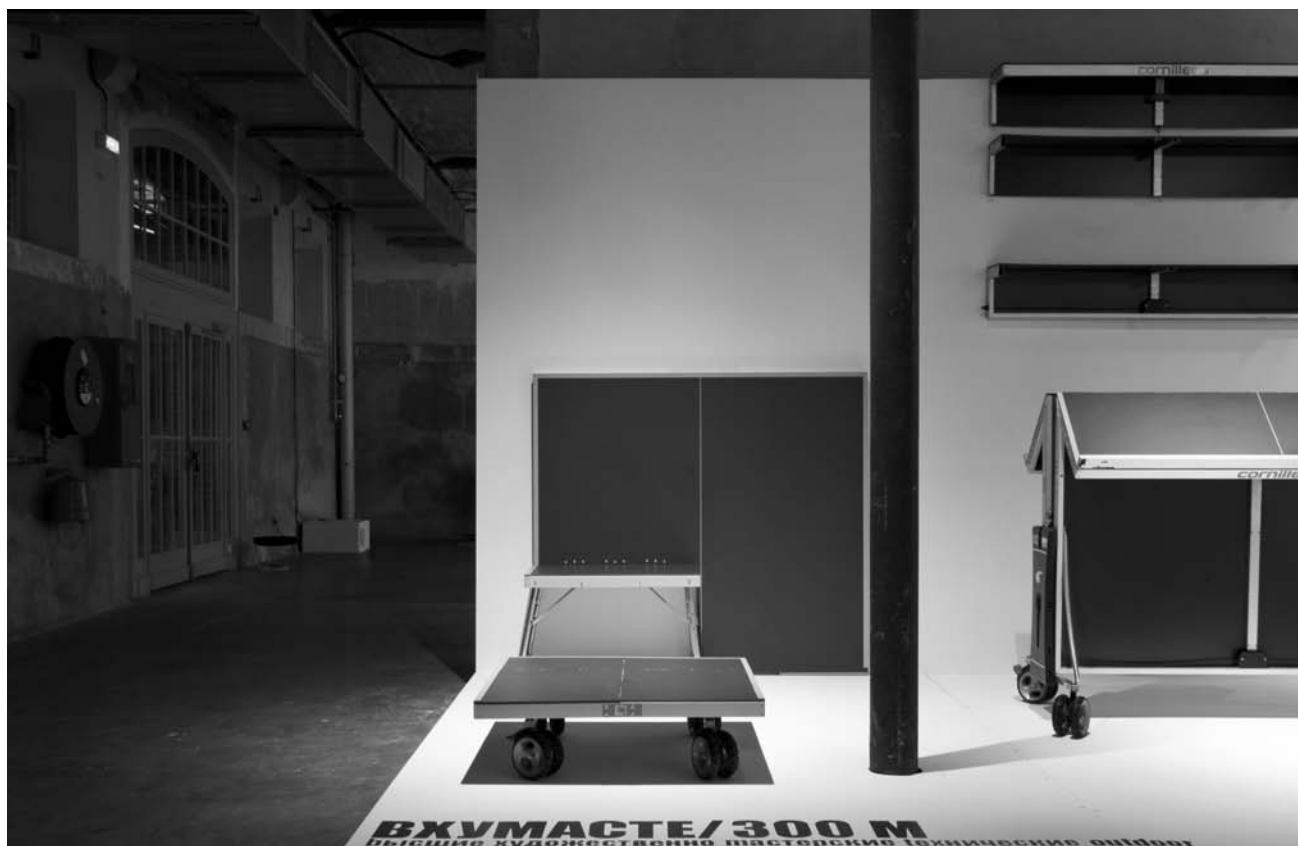
AURÉLIEN MAILLARD

L'épaisseur du geste

Dans son empathie pour le matériau, Aurélien Maillard se laisse faire, non pas dans le sens d'un laisser-aller mais bien plutôt dans une autorisation du faire. Chez lui, point de délégation, point de tentation à la procuration. Le geste est le sien. Ceci implique donc un rapport direct et surtout privilégié à la matière et un positionnement dans les querelles art versus artisanat et savoir versus savoir-faire. Son implication, hors de toute mise en scène, produit un geste performatif, un empirisme de l'effort qui le fait exténuer la matière, et qui loin d'épuiser les formes, renverse les signes de façon inattendue.

C'est le cas de la série *Les derniers retables*, débutée en 2004, où l'objet semble contenir, voire même créer un contraire qui le destine à sa propre chute. Entre sacré et profane, les pseudo retables, faits de panneaux d'aggloméré mélaminé empruntant leurs teintes au code couleur des cuisines standardisées, profitent de la potentialité de jeu inhérente à toute articulation et modulation pour déjouer le caractère ultra sacré de leur destination première. Pour autant, ce jeu-là n'est pas profanateur, l'œuvre possède tout le caractère « pédagogique » que recélait son ancêtre et vient dire que c'est bien plus notre regard contemporain qui « pervertit » (en sacrilisant) l'objet de culte. Esthétique quasi minimale, les monochromes articulés constituent en cela une épure de tableau en même temps qu'une exégèse de l'objet. Mais appeler retable quelques planches, est-ce démonicaliser l'objet de dévotion ou bien réifier un matériau né de l'industrie ?

La préoccupation du détournement est toujours à l'œuvre dans *Bxymacte/ 300 M*, 2010, mais l'aspect volon-



Aurélien Maillard, *Bxymacte/300M*, 2010. Installation comprenant 4 sculptures et une plateforme en contreplaqué peint : Pupitre, colle, visseries et matériel de tennis de table, table basse, colle, table escamotable. © Rémi Vimont

aspect has given way to impurity. The process of transforming the ping-pong tables into furniture is clearly visible. The piece encapsulates the ambition of design and the failures of do-it-yourself, and is openly wrenched from its initial purpose (and all that that entails in terms of collateral damage: holes, splinters, cracks). Everything and nothing remains of the table itself. The game's function is sapped by the new, functional assemblages of shelves, a high chair, and work surfaces. The workmanship involved is ingenious, each hammer blow or saw stroke changing the original piece, adding another tone, another face, without erasing the initial design. It produces a variation that opens up the possibility of change through putting the initial elements together again without adding anything else, upsetting the initial function and meaning thus making all the difference, as in genetics where the differences between beings are maximised. *Bxymacte/300 M* aims to be less of an exact reconstruction of the workers' club that Rodtchenko presented at the Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes in Paris in 1925, than an interrogation of Constructivist principles distorted by an advertisement-like presentation. The unpronounceable title is an anagram of the word Vkhutemas (in Russian, an acronym of the Higher Art and Technical Studios founded in Russia in 1920) and the particular model

tairement aseptisé laisse place à l'impureté. Les gestes de transformation de tables de ping-pong en mobilier sont bien visibles. La pièce condense l'ambition du design et les ratés du bricolage. Il y a là un véritable arrachement à une destination première (avec tout ce que cela comporte de dommages collatéraux : trous, éclats, fissures). De la table il reste à la fois tout et rien. La fonction de jeu est minée par de nouveaux assemblages fonctionnels : étagères, chaise haute, plans de travail. Le bricolage est ingénieux, où chaque coup de marteau ou de scie configure différemment l'origine, lui donnant une autre tonalité, un autre visage, sans gommer le motif de départ. Il s'agit d'une variation qui ouvre la possibilité d'une mutation par la recombinaison des éléments initiaux sans ajouts extérieurs, un bouleversement de la fonction et des sens premiers qui font la différenciation du même, principe même de la génétique qui maximise ainsi les différences entre les êtres. *Bxymacte/300 M* constitue moins l'ambition mimétique d'une reconstruction du Club ouvrier que Rodtchenko présenta à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de Paris en 1925, que l'interrogation de principes constructivistes malmenés par une présentation de type commercial. Le titre imprononçable est une anagramme créée à partir du mot Vkhoutemas (en russe BXYTEMAC, acronyme d'Ateliers

of ping-pong table. The elements that make up the work are laid out on a stand as for a furniture show... at the “young artists’ salon” in Paris. We find all the lucidity and expressiveness of something repetitive that is a pastiche, itself a pastiche within a pastiche and so on. Aurélien Maillard’s work is twofold, anchoring itself in a “revolutionary” or at least avantgarde-like tradition (to the bitter end-ism, commitment, intransigence) which it then re-evaluates in the light of an era that comes after postmodernism. However, the artist’s critical stance is not quite so clear: his commitment is essentially derived from the desire to discover materials.

In his desire to appropriate ready-made forms, he does not reproduce, he translates. His prosthetic action contradicts the “standard” purpose. One of the avowed aims is to twist the existing shape, by folding but never breaking as that would incur the loss of the original form. The energy deployed is contained and mastered. He seeks inspiration in liturgical objects such as altarpieces and catafalques (*Catafalque*, 2011) as well as in ping-pong tables - unusual objects with a function, for praying, burying, honoring, playing, and so forth. Whether religious or Constructivist objects, of religious or revolutionary nature, these two seemingly antinomic sources belong to a cultural heritage that is highly-valued today. Aurélien Maillard makes them popular once again by giving them a hint of difference, a slight twist that secularises them and enables their de-idealisation.

Aurélien Maillard establishes his priorities and takes a stance before speaking or doing. He’s an artist but doesn’t take the easy approach which would make him no more than a critic: he ensures that his ability to produce meaning from the depths of his materials remains in tact. In other words, his objects do not obfuscate meaning. Like a kit, his work hints at a particular action, but he does not always provide the instructions. It is coded. The artist does not use methods of transfiguring and moving things in order to question functions or attitudes, but rather to examine the methods themselves through his own actions as an artist. The impressive use of tools, matter and labour are not intended to display talent but to reveal the energy that a form cannot retain for too long without exploding. The displacement is that of the object towards art or vice versa, as if longing to separate function from form. Evidence of the savagery of the artist’s actions compels us to transcend pure contemplation in favour of introspection of the said object. In Aurélien Maillard’s work, production of an object does not result from an image without depth. The object is not there to be an image.

As in *Rococo Smashed Cabinet*, where two opposing universes are brought together - namely, banal, manufactured contemporary objects (like the ping-pong table) and 18th-century Rococo furniture - it’s the depth of the action that has to be grasped, that which has just turned the proof and

supérieurs d’art et de technique créés en Russie à partir de 1920) et du modèle de la table de ping-pong. Les éléments qui constituent l’œuvre sont disposés sur une estrade à la manière d’un salon du meuble... le tout au « salon jeune création » de Paris. Il y a ici toute la conscience et l’expression d’une répétition qui pastiche, elle-même mise en abyme. Le travail d’Aurélien Maillard est double : s’ancrer dans une tradition « révolutionnaire » ou tout du moins avant-gardiste (jusqu’au-boutisme, engagement, intransigeance) et la réévaluer au prisme d’une époque qui succède à la postmodernité. Mais la posture critique d’Aurélien Maillard n’est pas si évidente : l’engagement de l’artiste découle surtout d’une envie de se frotter à la matière.

Dans son souhait de s’approprier des formes manufacturées (formes *ready-mades* pourrait-on dire), Aurélien Maillard ne reproduit pas, il traduit. Son action prothétique vient contrarier la destination « standard ». Un des buts avoués est d’opérer une torsion de la forme déjà en place, un pli mais en aucun cas une cassure qui générerait la perte de la forme originale. L’énergie déployée est contenue, maîtrisée. Là où se source sa réflexion productrice, c’est dans le mobilier liturgique, dans le retable, le catafalque (*Catafalque*, 2011) aussi bien que dans la table de ping-pong, autant d’objets singuliers à fonction : prier, enterrer, honorer, jouer... Mobiliers religieux ou constructivistes, essence religieuse ou révolutionnaire, ces deux sources apparemment antinomiques font partie d’un patrimoine culturel hautement valorisé aujourd’hui. Aurélien Maillard les rend à nouveau populaires en leur instillant l’indice d’un écart, une torsion à la règle qui, ainsi les sécularise, et permet d’opérer leur désidéalisations.

Avant de dire, avant de faire, Aurélien Maillard privilégie et se positionne. Il est artiste mais n’use pas de cette facilité qui ferait de lui un acteur seulement critique : il veille à sauvegarder profondément dans la matière sa faculté à produire du sens. Autrement dit, ses objets ne font pas écran à la signification. Comme le kit, son travail suggère un geste, pourtant il ne livre pas toujours le mode d’emploi. Il est codé. Aurélien Maillard n’use pas des procédés de détournement ou de déplacement pour questionner des fonctions ou des attitudes. Ce sont ces procédés eux-mêmes qui sont interrogés à travers les gestes de l’artiste. L’outil, la matière, le labeur impressionnés ne font pas montre du talent mais révèlent l’énergie qu’une forme ne peut contenir trop longtemps avant d’exploser. Le déplacement est celui de l’objet vers l’art ou l’inverse. Il y a comme le désir de désintégrer la fonction de la forme. La trace de la sauvagerie des gestes pousse à dépasser la pure contemplation pour l’introspection dudit objet. Chez Aurélien Maillard, la production de l’objet ne procède pas de l’image sans épaisseur. L’objet n’est pas là pour faire image.

violence of manufacturing upside down to produce dysfunctional art. The project undertaken with Alfonso Dagada involved making a fantasised but accepted notion of baroque tangible using contemporary materials, or rather: how to produce feminine forms, curved shapes, acanthus plants and voluptuous warmth from strictly orthogonal forms. This feat was a real challenge, itself a source of pleasure for both artists, as if reminiscing upon the nature of baroque. It was also an incised ode to craftsmanship. “Making” is composed of work that acts like a Doppler effect upon the material. Like a sculptor, Aurélien Maillard works the flaw, increases and reduces things and shifts the purposes.

This challenge to accepted forms is also at work in Impacts which scratch the walls of the exhibition space. A wall has been smashed, just in front of us. Maybe there’s been an accident, an outburst or iconoclastic gesture. No, nothing like that, there’s no trace, there’s been no violence. Indeed, *Big Scratch* (2010) is the exact opposite of what it appears to be. If there’s been any action, it’s fictitious and carefully reconstructed. The image deepens. *Big Scratch* is marquetry, the quintessence of manual labour, and illustrates where Maillard’s concerns lie, for, in order to reproduce the scratch, he has to buckle down to a particularly long and laborious task, in the very purest pictorial tradition. The fact of being handmade conveys determination and instils a fleeting energy that creates a tension with the permanence of the setting. In the same series, *Sans titre* (Without title, 2012) is a largescale replica of a shard of crazed glass transposed to a wooden picture rail. Lines formed in this way as a result of physical forces and tensions make use of the equivalence principle between construction and destruction.¹ Of hybrid impact, the intervention officiates hymn-like against the neutrality and sanitisation of the smooth world of floating images, lacking in depth and attributable references. In keeping with the most tenacious form of reality, Aurélien Maillard goes as far as cutting out the walls of his studio in order to make a catafalque² and upset the comfort that an artist experiences working in a studio. His whole body is involved in the effort he applies to matter, not in a fixed manner but as part of his ongoing process of experimentation.

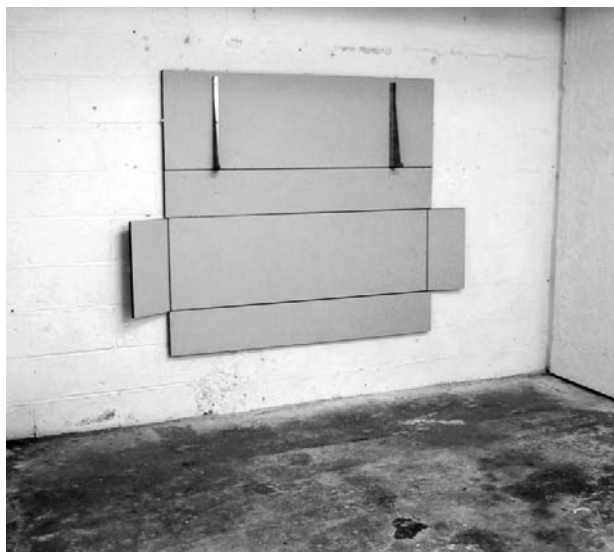
When invited to take possession of the premises at the Saurisserie for the 5th edition of “Boulevard Sainte Beuve, Rencontres de la Critique et de la Culture” (Encounters between critics and culture), Aurélien Maillard pursued an even more experimental path, overstepping the boundaries of his own practice for the duration of this collaborative venture. He suggested to Michel Le Belhomme (a photographer) and Emmanuel Sorin (an architect) that they combine their technical and artistic talents to produce a project that would belong to all of them. In place of straightforward involvement, Aurélien insisted upon real commitment on behalf of each of them, for he did not want to be in charge of the trio but rather its insti-

A l’instar de *Rococo Smashed Cabinet*, où se télescopent deux univers que tout oppose – à savoir des objets et meubles contemporains manufacturés, banals (comme la table de ping-pong) et le mobilier rococo du XVIII^e siècle, c’est toute l’épaisseur du geste qui est à appréhender, celle qui vient déranger l’évidence et la violence de l’industrie pour produire un art *dysfonctionnel*. Le projet mené avec Alfonso Dagada consiste à rendre tangible une idée fantasmée mais assumée du baroque à partir de matériaux actuels ou comment générer de la forme féminine, du galbe, des acanthes, de la chaleur voluptueuse à partir de formes orthogonales et sèches. Le tour de force constitue un défi bien réel, véritable source de plaisir pour les deux artistes, comme une réminiscence de l’esprit baroque. Il est également une ode en creux à l’artisanat. L’action de « faire » est bien constituante du travail qui agit tel un effet Doppler dans la matière. En véritable sculpteur, Aurélien Maillard travaille la faille, augmente et réduit, bouge les usages.

Cette contestation des formes consacrées, est à l’œuvre dans les Impacts avec lesquels il érafle les murs de la salle d’exposition. Devant nous, un mur a été défoncé. S’est-il passé un accident ou geste rageur et iconoclaste ? Rien de tout cela, la trace n’en est pas une, il n’y pas eu violence. *Big Scratch*, 2010, est tout sauf ce qu’elle montre. S’il y a eu geste, il est fictif et a été soigneusement recomposé. L’image s’épaissit. *Big Scratch*, c’est de la marqueterie, quintessence du travail manuel. On retrouve ici la préoccupation de Maillard qui, pour reproduire l’éraflure, s’atèle à une tâche particulièrement longue et laborieuse, dans la plus pure tradition picturale. Le hand made traduit la détermination et insuffle une énergie de l’instant qui entre en tension avec la permanence de l’architecture. Dans la même série, *Sans titre*, 2012, est la réplique d’un éclat étoilé de verre transposé à grande échelle sur une cimaise en bois. Les lignes ainsi formées qui matérialisent forces et tensions physiques jouent du principe d’équivalence entre construction et destruction¹. Impact hybride, l’intervention officie comme un hymne contre la neutralité et l’asepsie du monde lisse et sans épaisseur des images flottantes, sans référents assignables. Inscrit dans le réel le plus tenace, Aurélien Maillard va jusqu’à découper les parois de son atelier pour fabriquer un catafalque², comme pour déjouer le confort certain qu’induit, pour l’artiste, la pratique d’atelier. Son engagement est celui de tout le corps, un effort appliqué sur la matière qu’il n’érige non pas en système figé, mais en une perpétuelle recherche.

Quand il est invité à investir l’espace de la Saurisserie pour la 5^{ème} édition de « Boulevard Sainte Beuve, Rencontres de la Critique et de la Culture », Aurélien Maillard s’engage dans une voie plus expérimentale encore en dépassant, le temps d’une collaboration, les frontières de sa propre pratique. Il propose à Michel Le Belhomme, photographe,





Aurélien Maillard, *Boîte*, médium peint, adhésif et charnières métalliques, 160 x 180 x 1,5 cm, 2009. © Rémi Vimont

gator enabling each of them to cultivate new fields. The resulting exhibition-work, *Diorama*, focused on shared thoughts, group work, reflection, conversation, negotiation and preconceptions. Ways of learning from such an undertaking were also examined.³

Having a go at unfamiliar techniques served as a springboard for developing other relationships between the group's three members and for taking possession of a complex, almost hostile place. Aurélien's understanding of the space foiled its complexity. Instead of tackling it head on, in a spontaneous fashion, he decided to work his way into the particular rationale of the abandoned factory. Rather than using his practice to impose some kind of sculptural order from outside, like a sort of foreign body, he embarked upon a sculptural understanding of the whole area. At first sight, this method is almost immaterial, with smoke, light, sound and photoluminescent paint. A cabin made of wood from crates and of vegetation stands alone in the middle of a hangar - a "tangible" presence amid a strange bestiary that appears in the half light... The setting. The title *Diorama* designates, first and foremost, a 19th-century panoramic painting which, with a play of lights, gives the illusion of reality in movement. Today, the diorama is a method of presenting things in three dimensions, mainly used in museums, to recreate a scene, an object or, frequently, an animal in its natural setting. The being appears to be almost alive and moving, more real than nature. Different aspects of this notion of nature are explored and displayed "from among an infinite number of possibilities (a notion that, in addition to being somewhat abstract and fantasised, was deliberately chosen in reaction to the site to give it some form of life, however artificial that might be)."⁴ This cabin, now abandoned and surrounded by strange marine flora, wild mammals and

et Emmanuel Sorin, architecte, de sublimer ensemble leurs compétences (techniques, artistiques) pour réaliser un projet à la paternité dissoute. A la seule implication de chaque acteur, Aurélien Maillard a préféré l'engagement de chacun, ne se voulant pas le chef de file d'un trio mais bien l'instigateur qui permettrait à chacun de défricher des champs nouveaux. Il en résulte l'exposition/œuvre *Diorama* qui met en lumière les notions de communauté d'esprit, de travail en commun, de réflexion, de conversation, de négociation, de parti pris. La possibilité de rendre compte des enseignements d'une telle entreprise était justement recherchée³.

Se risquer à des techniques non familières a servi de levier pour développer des relations autres entre les trois membres du groupe et investir un lieu complexe, quasi hostile. Sa compréhension de l'espace, permet à Aurélien Maillard d'en déjouer la complexité. Alors qu'il aurait pu se mesurer à lui avec la spontanéité de la frontalité, il va infiltrer la logique particulière de l'usine désaffectée. Plutôt que d'apporter de l'extérieur avec son geste une forme de l'ordre de la sculpture, une sorte de corps étranger, il va entrer dans une approche sculpturale du lieu tout entier. De prime abord, ce mode là, est d'ordre quasi immatériel : fumée, lumière, son, peinture photoluminescente. Seule une cabane faite de bois de cagette et de végétaux au milieu du hangar affirme une présence « concrète » au milieu d'un bestiaire étrange qui apparaît dans la pénombre... Ambiance. Le titre *Diorama* désigne en premier chef un tableau panoramique au XIX^e siècle qui, à l'aide de jeux de lumières, donne l'illusion du réel en mouvement. Aujourd'hui le diorama est un mode de présentation, essentiellement muséal, en trois dimensions qui avec force reconstitution, met véritablement en scène, un objet ou le plus souvent un animal dans son milieu naturel. L'être y apparaît presque vivant, en action, et plus vrai que nature. Ce sont diverses dimensions de cette idée de nature qui sont déclinées et explorées « parmi une infinité de possibles (une idée qui, en sus d'être plutôt abstraite et fantasmée, a été sciemment choisie en réaction par rapport au site pour lui insuffler une forme de vie, aussi artificielle fut-elle) »⁴. Robinson aurait pu construire cette cabane maintenant à l'abandon et cernée par une flore marine étrange, des mammifères sauvages, des chimères phosphorescentes – autant de fragments d'un scénario impénétrable. Le tout est baigné dans une lumière et une fumée verdâtres ainsi qu'une bande son (créée par Jocelyn Le Creurer à partir de cris d'animaux) venant des profondeurs du bâtiment. Tout vacille.

La peinture photoluminescente a cette propriété qu'elle n'est pas appréhendable facilement. Invisible au jour, lumineuse la nuit, elle joue pour nous d'antinomies difficilement concevables. Elle est physiquement étrange ou curieuse. Les animaux à la fois bizarres et familiers (sangliers, rats, bêtes à bois) représentés à l'aide de cette peinture ne vivent que par la non inscription dans un environnement - cette

phosphorescent chimerae, all fragments of an impenetrable scenario, could have been built by Robinson Crusoe. The whole thing is bathed in greenish light and smoke, with a soundtrack by Jocelyn Le Creurer made from animal cries arising from the depths of the building. Everything flickers.

Photoluminescent paint is not easily distinguished. Being invisible by day and luminous by night, it was used for antinomies that were difficult to grasp. It is physically strange, curious. These bizarre yet familiar animals (wild boar, rats, creatures of the wood) depicted with this paint only exist through their absent presence in an environment that is not their own (this former factory for transforming fish). The neon lights that allow us to see their fur are precisely those that they should be fleeing. *Diorama* is a theatre where images are presented differently, where things are caught in the light's glare. The image takes shape, coming strangely alive under the combined effect of the photoluminescence, neon and haze. Using an unexpected vocabulary - that of the outer shell - Aurélien Maillard has succeeded in making the volume within the factory's outer walls and divisions particularly tangible and palpable. The subject (the bestiary) becomes anecdotal. The three 'artists' use alcoves, recesses and staircases as visual fields that replace all reference to the picture rail through allusions that are both freer and less ornate. It's the scenography that is explored here, the ability to unfold space, both physical and mental. Forms are perceived within modified aesthetic conditions that no longer call upon cultural knowledge but rather the body - phenomenological perception that refers back to Aurélien Maillard's initial concerns. ■

–1 L'ingénieur Erik Rietzl (1941-2012) théorisa au début des années 70 la corrélation entre les lignes de forces ou lignes de cassure et les structures minimales qu'il concevait pour l'architecture. On lui doit notamment la conception de la Grande Arche de la Défense (architecte Johan Otto von Spreckelsen).

In the early 1970s, the engineer Erik Rietzl (1941-2012) theorised about the correlation between lines of force or rupture and the minimal structures he devised for architecture. He was responsible for the design of the Grande Arche de la Défense (the Great Arch at La Defense, Paris; architect Johan Otto von Spreckelsen).

–2 Catafalque : estrade ou monument provisoire sur lesquels on place momentanément un cercueil réel ou simulé.

Catafalque: a temporary podium or monument on which a real or pretend coffin is provisionally placed.

–3 Aurélien Maillard a écrit un compte rendu de l'expérience de collaboration dans le livre édité après l'édition 2011 des Rencontres de la Critique et de la Culture : sous la direction de Pierrick Maelstaf *Causeries du Boulevard 2011*, *Amirama*, Edition du Sagittaire 2012, p.33

Aurélien Maillard wrote an account of this joint experience in the book published after the 2011 Rencontres de la Critique et de la Culture, edited by Pierrick Maelstaf in *Causeries du Boulevard 2011*, *Amirama*, Edition du Sagittaire, 2012, p.33.

–4 Aurélien Maillard, op.cit.



Aurélien Maillard, *Catafalque*, bois aggloméré et colle, 110 x 190 x 60 cm, 2011. © Rémi Vimont

ancienne usine de transformation du poisson- qui n'est pas le leur. La lumière des néons qui révèlent aux yeux la qualité de leur pelage est celle qui devrait les faire fuir. *Diorama* est un théâtre où l'image s'énonce autrement : l'éblouissement comme une condition de la captation. L'image prend corps, elle devient étrangement vivante sous l'effet conjoint de la photoluminescence, du néon et du brouillard. Avec un vocabulaire inattendu, celui de l'enveloppe, Aurélien Maillard a su rendre singulièrement tangible et palpable, le volume contenu entre les murs et cloisons de l'usine. Le sujet (le bestiaire) est renvoyé à l'anecdote. Le trio emploie comme des champs visuels les alcôves, recoins, escaliers qui remplacent la référence à la cimaise par des allusions à la fois plus libres et moins chargées. Ici c'est la scénographie, la capacité de dépliage de l'espace (physique et mental) qui est travaillée. La perception des formes se déroule dans des conditions esthétiques modifiées qui ne mobilisent plus la connaissance culturelle mais bien plutôt le corps ; une perception phénoménologique qui rejoint les préoccupations premières d'Aurélien Maillard. ●

BERTRAND CHARLES

Critique d'art, <http://bertrandcharles.blogspot.com>

Aurélien Maillard, 5^{ème} édition du Boulevard Sainte Beuve, Rencontres de la Critique et de la Culture, La Saurisserie, Association À table !, Boulogne-sur-Mer, du 18 mars au 17 avril 2011. <http://www.la-saurisserie.com>, www.aurelienmaillard.com