

Le Spectacle Inversé (The Performance Reversed)

One night in Paris, we spotted a figure on a balcony, standing tall in a cape and holding a long cone to their mouth (*Le Belvédère*, 2012). This character reappeared in broad daylight in Turin, perched on a guardrail at the National Archives, casually leaning against a vault, their face buried in the cone of wax. On a glass mezzanine (another suspended space) amid the bustle of the Docks Art Fair in Lyon in 2013, three figures, perpetually still and youthful, gazed into the distance. Two of them wore frosted glass half-discs just below their eyes, while the third used their hands to create shadow puppets. On the ground lay a drawing in colored sand depicting the field of vision between the right and left eyes (*Insulaire*, 2013). These characters were observed in the former spa resort town of Pougues-les-Eaux (Parc Saint Léger) through the glass roof of the water pavilion, adorned with fallen, dead, autumn leaves.

Reviving the pre-photographic tradition of tableau vivant, Adélaïde Feriot generates a series of shifts and changes that disrupt the conventional way of viewing art and theater. This may have been prompted by the slow performance titled *L'hésitation (The hesitation)*, 2012, during which an actress systematically destroyed a kaleidoscope at a desk. Feriot also practices the technique of transferring or flattening stereoscopic images, eschewing their three-dimensional effect in favor of a ghostly overlay. Her «poses,» as she calls them—because they were originally a means to «prolong the model's presence in the studio»—suspend action and divert gazes. The models' eyes are always directed elsewhere, disconnecting their present bodies from their absent souls, creating an atmosphere where nothing happens, everything resists, and above all, the desire incited by the sensuality of the models is redirected towards objects crafted with exquisite skill.

Most importantly, the impulse to incessantly take pictures, facilitated by technological ease, is fundamentally obstructed by this fleeting, pink flesh. This hindrance disrupts the spectacle even more, as the model, also the observer, becomes absorbed in the act of aiming (thus challenging the gender hierarchy ingrained in art history).

This paradoxical presence in a secluded space-time is orchestrated with the same meticulousness in installations featuring «deactivated» objects. These items are instruments of vision or tools to become visible, such as the cape (*Insular*, 2014), stilts (*The Pond*, 2013), or the cone used by wig-makers to protect their models during powdering. Appearing long abandoned or still warm from their last use, the objects lie dormant, holding the promise of someday being "reactivated" through music partitions (using the Benesh notation system) that outline the rules for each scene.

- Julie Portier, *Le Quotidien de l'art*, 2014.

Le Spectacle Inversé

Une nuit à Paris, on aperçu une ombre au balcon, un personnage posté en hauteur, habillé d'une cape et tenant sur sa bouche un longues conique (Le belvédère, 2012). La figure réapparaissait en plein jour à Turin, perchée sur une balustrade des Archives nationales, dans la salle des cartes, négligemment adossée à une voûte, le visage enfoui dans ce cône de cire. Sur une mezzanine vitrée (un autre espace suspendu), au coeur de l'agitation de la foire Docks Art Fair (à Lyon en 2013), trois figures, toujours immobiles, toujours jeunes et féminines, regardaient au loin, deux d'entre elles pourvues d'un demi-disque de verre dépoli placé juste sous les yeux, la troisième, produisant de ses mains des ombres chinoises invisibles. Au sol, était posé un dessin de sable coloré du champ de vision entre l'oeil droit et l'oeil gauche (Insulaire, 2013). Ces personnages ont été vus dans l'ancienne station thermale de Pougues-les-eaux (Parc Saint Léger) à travers la verrière du pavillon des sources, tapissé de feuilles mortes qui tombaient au dehors.

En réactivant la tradition pré-photographique du tableau vivant, Adélaïde Feriot produit une chaîne de décalages dont l'effet le plus remarquable est le démantèlement du spectacle. Cela fut peut-être annoncé par la lente performance intitulée L'hésitation (2012), au cours de laquelle une actrice installée à un bureau détruit méthodiquement un kaléidoscope. Elle pratique aussi le transfert ou l'aplatissement d'images stéréoscopiques, annulant l'effet tridimensionnel contre une superposition spectrale. Ses 'poses », comme elle les nomme - car elles étaient d'abord un moyen de « prolonger la présence du modèle dans l'atelier » - suspendent l'action et détournent les regards. Celui des modèles étant toujours porté au loin, dissociant les corps présents de leurs âmes absentes, de sorte que rien ne (se) passe, que tout résiste et d'abord le désir que suscite la sensualité des modèles, reportée sur les objets d'une facture extrêmement délicate.

Mais surtout, l'avidité, que la facilité technique a rendu incontrôlable dès qu'une sensation visuelle nous prend, de capturer l'image est par nature contrariée par celle-ci en chair rose et périssable. Empêché, le spectacle est même retourné, dans cette situation où le modèle est également l'observateur, absorbé par l'action de viser (conjurant par là la hiérarchie genrée accolée à l'histoire de la peinture).

Cette présence paradoxale dans un espace-temps insulaire est aménagée avec la même précision dans les installations qui présentent les objets « désactivés ». Ce sont des instruments de vision ou des attributs pour se rendre visible, à l'exemple de la cape (Insulaire, 2014), des échasses (L'étang, 2013), ou de ce cône utilisé par les perruquiers pour protéger leurs modèles pendant le poudrage. Semblant avoir été abandonné depuis longtemps ou encore chaud de leur dernier usage, ils sommeillent sur la promesse d'être un jour réactivés, ce à partir des partitions (avec le système de notation Benesh) qui définissent le protocole de chaque tableau.

- Julie Portier, Le Quotidien de l'art, 2014.