

FUTURS ANTÉRIEURS

Créant des passerelles entre un passé médiéval et un futur science-fictionnel au travers de sculptures, d'objets et d'installations, Floryan Varennes traite du soin, de la protection, du queer et des (bio)technologies. Il court-circuite l'histoire dans une perspective visionnaire, anticipatrice de l'avenir que nous aurons, et de celui que nous souhaitons.

Floryan Varennes a été marqué par la lecture de l'Herbarius de Paracelse¹ et surtout de Physica², traité écrit au XIIe siècle par la guérisseuse, botaniste et musicienne Hildegarde de Bingen, dans lequel elle énumère les propriétés curatives de plusieurs végétaux. Il s'est alors rapidement intéressé aux pratiques médicinales employant des plantes (la phytothérapie), et plus spécifiquement celles employant des huiles essentielles (l'aromathérapie). Remède naturel aux multiples vertus connu depuis l'Antiquité, la lavande a ainsi pris une place centrale dans ses travaux les plus récents, à commencer par les *Disciplines* (2019). Présentés lors du 64e Salon de Montrouge, ces écus armoriaux conçus à partir d'orthèses médicales assemblées par rivetage et aspergées d'essence de lavande confrontent deux visions du soin : une qui cherche à redresser le corps, et une autre, plus volatile, qui puise dans les savoirs ancestraux et les ressources naturelles pour libérer le corps de ses maux. En bouquet, la lavande est entravée par une chaîne d'acier qui l'enserme dans *In extremis* (2019) ; employée comme matériau unique dans *Millefleurs* (2020), elle est égrainée au sol jusqu'à occuper entièrement l'espace, tant physiquement qu'olfactivement.

L'intérêt de Floryan Varennes pour le *care* – qui regroupe le soin et la sollicitude – n'occulte jamais les agressions qu'entraînent ces pratiques. Il explore son ambiguïté en le rapprochant des arts militaires, questionnant la violence intrinsèque des processus de guérison et la dimension curative antinomique de la guerre. Il s'approprie le concept foucauldien de biopouvoir³, une forme de pouvoir qui s'exerce sur la vie des êtres humain·e·s – en tant qu'individu·e·s ou en tant que population –, pour la protéger (par exemple soignant les malades ou en isolant la population en cas de pandémie), mais aussi pour la contrôler. L'artiste rend alors

floue la limite entre la finalité bienveillante du *care* et les contraintes de son orchestration. Avec *Jouvence* (2018), assemblage de deux minerves parées de perles, la fontaine d'immortalité se fait coercitive, suggérant un lien entre préservation de la vie et contrôle des corps ; tandis que *Le Baiser* (2019), *La Meute* (2020) et *L'Assemblée* (2021) forment un bataillon biomédical hybridant le soin à la guerre. Sentinelles en armures cristallines faites de PVC riveté, elles sont guidées par une *Matriarche* (2022), entité flottante dont l'air menaçant n'a d'égal que son rôle tutélaire. Cette armée pellucide nous protège et veille sur nous, en même temps qu'elle nous entrave, comme le soulignent les muselières en acier qui forment le noyau de chaque soldat·e. L'artiste matérialise ainsi le concept de pharmakon – à la fois poison et remède –, et se place dans la continuité de la pensée de Bernard Stiegler⁴, pour qui toute technologie – y compris médicale – est pharmacologique, pouvant servir soit à construire, à élaborer, à élever le monde, soit à le détruire.

Dans son exposition Hypersensibilité, Floryan Varennes continue son exploration du *care* à travers les états de fragilité émotionnelle qui assiègent le corps et le laissent en proie à de multiples attaques, qui viennent parfois de l'intérieur. Pour se protéger (de lui-même), il a ainsi créé une série d'armes en verre d'inspiration médiévale : *Flirt* (2022), *Assag* (2020), *Fin'amor* (2018), *Volens Nolens* (2022) et *Oblivion* (2021). Réalisées en collaboration avec le Centre International d'Art Verrier de Meisenthal, elles sont l'évocation d'une succession d'états amoureux, allant de la rencontre à la rupture, en passant par l'embrasement de la passion. Réalisées dans un matériau transparent et fragile, l'artiste rend compte de la force du sentiment qui vous assaille, vous transperce, vous écorche et vous assomme, mais aussi de sa précarité, le verre pouvant à tout moment être brisé comme le pourrait être un cœur.

Pour l'artiste, être sensible est surtout et avant tout une force, une ouverture vers les autres, permise par une réceptivité exacerbée et mise au service de la compassion et de l'entraide. L'hypersensibilité transparaît de manière littérale dans l'utilisation du cuir – matériau dermique qui laisse des corps écorchés, à vif – employé dans *Hildegarde* (2021). Réalisée lors d'une résidence au Musée du cuir de Graulhet, l'œuvre, portant le nom de la guérisseuse médiévale, est une installation de sept civières en cuir blanc matelassé, suspendues et disposées en

1 PARACELSE (Philippe Théophraste de Hohenheim), *Herbarius*. Traduit par Horst Hombourg et Charles Lebrun. Paris, Dervy-Livres, 1987 [c. 1525].

2 PIVERT Benoît, « Hildegarde de Bingen et sa médecine. Réflexions sur un engouement », in *Allemagne d'aujourd'hui*, pp. 45-61, 2018. <https://doi.org/10.3917/all.224.0045>.

3 BOSSY Thibault et BRIATTE François, « Les formes contemporaines de la biopolitique » *Revue internationale de politique comparée*, 18, pp. 7-12, 2011. <https://doi.org/10.3917/ripc.184.0007>

4 STIEGLER Bernard, *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue*, Paris, Flammarion, 2010.

cercle. Destinés à recueillir les corps blessés dont les contours musculeux semblent s'imprimer en creux sur leur surface, les bardes ainsi agencés forment également un rempart de protection, une zone de repli et de répit, au cœur de laquelle on peut se montrer vulnérable en toute sécurité.

Orthèses et remèdes sans corps malades, armes et armures sans chevalier ni chevaleresse, défilé de guerrier·ère·s désincarné·e·s, les corps sont omniprésents dans l'univers artistique de Floryan Varennes, sans jamais être montrés, si ce n'est qu'en négatif, à partir de parures et d'appareillages. Ses œuvres sont ainsi des représentations de ce que Paul B. Preciado appelle des « somathèques », des collections de postures, de gestes, d'artefacts ou d'images qui sont déterminés par le contexte social ou adoptés par opposition⁵. L'artiste considère comme le philosophe que la notion de corps n'existe plus, car elle suppose une unicité là où nos enveloppes corporelles sont en réalité le lieu de conflits de pratiques médicales, esthétiques ou discursives.

Floryan Varennes crée des ouvertures dans/sur les corps qui entament leur déconstruction, et souligne la diversité, les superpositions et les contradictions qui les traversent. Pour ce faire, il découpe et assemble les matériaux, les formes et les concepts : le soin se fait violence, les amours sont bellicistes, les armes sont en verre et l'odeur de la lavande se fait sculpturale voire architecturale. Hybridant des signifiants opposés tout en les confrontant, il refuse les assignations catégorielles, en particulier celles de genre. Ainsi, au prisme des théories et des politiques queer, *Codex Novem* (2018), *Punctum Saliens* (2019) et *Sursum Corda* (2021) – installations d'étendards à trames ajourées formant une parade militaire sans corps – se muent en défilé de combattant·e·s minoritaires invisibles qui brandissent fièrement leurs couleurs contre des oppresseurs tout aussi invisibles, systémiques. Leurs reflets iridescents, par leur variation du bleu au rose en passant par le violet, se chargent alors des symbolismes genrés et sexuels associés à ces couleurs – bleu masculin et hétérosexuel, rose féminin et gay, violet transgenre et lesbien – pour en dissoudre les contours catégoriels.

Plongé dès son adolescence dans la fantasy du *Seigneur des Anneaux* de J. R. R. Tolkien et de jeux vidéo tels que *Fable*, *Dark Souls* ou *The Elder Scrolls*, Floryan Varennes s'est pris de passion pour le Moyen Âge et sa relecture dans les époques postérieures, ce que l'on appelle « médiévalisme ». Un engouement pour l'histoire qui l'a conduit à décrocher un diplôme en histoire médiévale, avec un mémoire consacré aux représentations de Jeanne D'Arc. En tant que plasticien-historien, il multiplie les références à cette époque, qu'il voit comme une altérité radicale et qu'il emploie comme modalité heuristique, établissant des comparaisons entre le passé et le présent, voire l'avenir. Ayant aussi grandi avec les animes *Neon Genesis Evangelion* et *Ghost in the Shell*, ainsi qu'avec la saga vidéoludique Halo, il

5 PRECIADO Paul, « Fluides bouillants » in *Vacarme* (N° 63), pp. 218- 249, 2013.

est aussi fortement influencé par la science-fiction et ses univers ultra-technologiques. Il (re)compose alors un vocabulaire plastique fait d'armes, d'armures et d'emblèmes médiévaux, et procède à un télescopage temporel qui fait coexister un passé magnifié par les arts et la pop culture, la vision critique d'un présent en crise, et la projection d'un monde techno-futuriste peuplé d'êtres cybernétiques. Aux incisions (a-)corporelles et aux failles émotionnelles s'ajoutent ainsi des brèches temporelles : l'artiste prophétise un futur bâti avec des éléments du passé vus du présent, les inscrivant dans une vision éternaliste du temps, où le présent n'existe plus vraiment⁶.

Naviguant entre fantasy et science-fiction, il donne forme à ce futur spéculatif dans *Mirari: A life relieved* (2022), vidéo réalisée en collaboration avec les artistes Harriet Davey et Imogen Davey. S'appuyant sur l'esthétique des jeux vidéo, il se représente en avatar elfique, sans sexe ni aréoles, dormant paisiblement dans un paysage de cendres, le corps nu, une armure de verre comme unique protection. Avec une voix métallique, il mène une introspection méditative qui nous est aussi adressée : rassurant, ce poème invite à entrevoir un avenir libéré des maux qui nous tourmentent aujourd'hui. Cyborg harawayen qui dissout les frontières du temps, du genre et du réel, l'avatar met également à mal celles du corps⁷. Représenté dans ses plus infimes détails épidermiques, le corps est en effet aussi paradoxalement et résolument absent, réduit à une fiction de pixels, piégé dans une utopie numérique. Floryan Varennes repousse ainsi les contours de sa propre somathèque au-delà de l'organique, du vivant et du réel ; un ultime adieu au corps qui préfigure une ère posthumaine, certes désincarnée, mais pas dénuée d'émotions ni de sentiments pour autant.

KÉVIN BIDEAUX

Chercheur en arts et en études de genre

Manifesto XXI - 23/06/2022

>>> Extrait de <https://manifesto-21.com/floryan-varennes-portrait/>

6 GARCIA Tristan, « Un autre ordre du temps. Pour une intensité variable du maintenant » in *Revue de métaphysique et de morale* (n° 72), pp. 469-486, 2011.

7 HARAWAY Donna, « Manifeste Cyborg : Science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XXe siècle » in *Mouvements* (n°45-46), pp.15-21, 2006.

PAST FUTURES

Creating bridges between a medieval past and a science-fictional future through sculptures, objects and installations, Floryan Varennes deals with care, protection, queer and (bio)technologies. He bypasses history in a visionary perspective, anticipating the future we will have, and the one we want.

Floryan Varennes was influenced by reading Paracelsus' *Herbarius*⁸ and especially *Physica*⁹, a treaty written in the twelfth century by the healer, botanist and musician Hildegard of Bingen, in which she lists the curative properties of several plants. He then quickly became interested in medicinal practices using plants (phytotherapy), and more specifically those using essential oils (aromatherapy). A natural remedy with multiple virtues known since Antiquity, lavender has thus taken a central place in his most recent works, beginning with *Disciplines* (2019). Presented at the 64th Salon de Montrouge, these armorial shields designed from medical orthoses assembled by riveting and sprinkled with lavender essence confront two visions of care: one that attempts to straighten the body, and another, more temporary, that draws on ancestral knowledge and natural resources to free the body from its ills. In *In extremis* (2019), the lavender in a bouquet is hindered by a steel chain that holds it in place; in *Millefleurs* (2020), it is used as a single material and is strewn on the floor until it occupies the entire space, both physically and olfactically.

Floryan Varennes's interest in care - which includes both care and solicitude - never obscures the aggression that these practices generate. He explores its ambiguity by bringing it closer to the military arts, questioning the intrinsic violence of healing processes and the antinomic curative dimension of war. He appropriates the Foucauldian concept of biopower¹⁰, a form of power that is exercised over the lives of human beings - as individuals or as a population - to protect them (for example, by treating the sick or isolating the population in the event of a pandemic), but also to control them. The artist then blurs the line between the charitable purpose of care and the constraints of its orchestration. With *Jouvence* (2018), an assemblage of two minerva adorned with pearls, the fountain of

8 PARACELSE, *Herbarius*. Translate by Horst Hombourg et Charles Lebrun. Paris, Dervy-Livres, 1987 [c. 1525].

9 PIVERT Benoît, « Hildegarde de Bingen et sa médecine. Réflexions sur un engouement », in *Allemagne d'aujourd'hui*, pp. 45-61, 2018. <https://doi.org/10.3917/all.224.0045>.

10 BOSSY Thibault et BRIATTE François, « Les formes contemporaines de la biopolitique » *Revue internationale de politique comparée*, 18, pp. 7-12, 2011. <https://doi.org/10.3917/ripc.184.0007>

immortality becomes coercive, suggesting a link between the preservation of life and the control of bodies; while *Le Baiser* (2019), *La Meute* (2020) and *L'Assemblée* (2021) form a biomedical battalion that hybridizes care with war. Sentinels in crystalline armour made of riveted PVC, they are guided by a *Matriarche* (2022), a floating entity whose threatening air is matched only by her tutelary role. This pellucid army protects us and watches over us, while at the same time hindering us, as the steel muzzles that form the nucleus of each soldier underline. The artist thus materializes the concept of pharmakon - both poison and remedy - and places himself in the continuity of Bernard Stiegler's thinking, for whom all technology - including medical technology - is pharmacological, being able to serve either to construct, elaborate, and elevate the world, or to destroy it¹¹.

In his exhibition *Hypersensibilité*, Floryan Varennes continues his exploration of the concept of care through the states of emotional fragility under which the body is besieged, leaving it prey to multiple attacks, sometimes coming from within. To protect (from himself), he has created a series of medieval-inspired glass weapons: *Flirt* (2022), *Assag* (2020), *Fin'amor* (2018), *Volens Nolens* (2022) and *Oblivion* (2021). Produced in collaboration with the Centre International d'Art Verrier de Meisenthal, they evoke a succession of states of love, from the meeting to the break-up, through the passion's blaze. Made of a transparent and fragile material, the artist reflects the strength of the feeling which overwhelms you, pierces you, flays you and knocks you out, but also its precariousness, as the glass can be broken at any moment, just as a heart could be.

For the artist, being sensitive is above all a strength, an openness towards others, made possible by an exacerbated receptivity and put at the service of compassion and mutual aid. This hypersensitivity is literally reflected in the use of leather - a dermal material that leaves bodies flayed and raw - used in *Hildegarde* (2021). Produced during a residency at the Musée du cuir in Graulhet, the work, named after the medieval healer, is an installation of seven white quilted leather stretchers, suspended and arranged in a circle. Intended to collect wounded bodies whose muscular contours seem to be imprinted on their surface, the bards thus arranged also form a protective rampart, a zone of retreat and respite, in the heart of which one can be vulnerable in complete safety.

11 STIEGLER Bernard, *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue*, Paris, Flammarion, 2010.

Orthoses and remedies without sick bodies, weapons and armours without knights or knightesses, a parade of disembodied warriors, bodies are omnipresent in the artistic universe of Floryan Varennes, without ever being shown, if only in negative, from adornments and devices. His works are therefore representations of what Paul B. Preciado calls "somatheques", collections of postures, gestures, artefacts or images that are determined by the social context or adopted by opposition¹². Like the philosopher, the artist considers that the notion of the body no longer exists, because it assumes a uniqueness where our bodily envelopes are in reality the site of conflicts of medical, aesthetic or discursive practices.

Floryan Varennes creates openings in/on bodies that begin their deconstruction, and underlines the diversity, superimpositions and contradictions that run through them. To do this, he cuts and assembles materials, forms and concepts: care becomes violence, love becomes conflict, weapons become glass and the smell of lavender becomes sculptural or even architectural. Hybridizing opposing signifiers while confronting them, he refuses categorical assignments, in particular those of gender. Thus, through the prism of queer theories and politics, *Codex Novem* (2018), *Punctum Saliens* (2019) and *Sursum Corda* (2021) - installations of banners forming a military parade without a body - become a parade of invisible minority fighters proudly brandishing their colours against equally invisible, systemic oppressors. Their iridescent reflections, through their variation from blue to pink to purple, then take on the gendered and sexual symbolism associated with these colours - masculine and heterosexual blue, feminine and gay pink, transgender and lesbian purple - to dissolve their categorical contours.

Immersed since his adolescence in the fantasy of J. R. R. Tolkien's *Lord of the Rings* and video games such as *Fable*, *Dark Souls* or *The Elder Scrolls*, Floryan Varennes became fascinated by the Middle Ages and its re-reading in later times, what is known as "medievalism". This passion for history led him to gain a degree in medieval history, with a project devoted to the representations of Joan of Arc. As a visual artist-historian, he multiplies references to this era, which he sees as a radical otherness and which he uses as a heuristic modality, establishing comparisons between the past and the present, and even the future. Having also grown up with the anime *Neon Genesis Evangelion* and *Ghost in the Shell*, as well as the video game saga Halo, he is also strongly influenced by science fiction and its ultra-technological worlds. He then (re)composes a plastic vocabulary made of weapons, armours and medieval emblems, and proceeds to a temporal telescoping which makes coexist a past magnified by arts and pop culture, the critical vision of a present in crisis, and the projection of a techno-futurist world populated by cybernetic beings. To the (a-)bodily incisions and emotional rifts are thus added temporal gaps: the artist prophesies a future built with elements of the past seen from the present, inscribing them in an eternalist vision of time, where

12 PRECIADO Paul, « Fluides bouillants » in *Vacarme* (N° 63), pp. 218- 249, 2013.

the present no longer really exists¹³.

Navigating between fantasy and science fiction, he gives form to this speculative future in *Mirari: A life relieved* (2022), a video produced in collaboration with the artists Harriet Davey and Imogen Davey. Drawing on the aesthetics of video games, he represents himself as an elven avatar, without sex or nipples, sleeping peacefully in a landscape of ashes, his body naked, a glass armour as his only protection. With a metallic voice, he leads a meditative introspection that is also addressed to us: comforting, this poem invites us to glimpse a future free of the evils which torment us today. A Harawayan cyborg that dissolves the boundaries of time, gender and reality, the avatar also challenges those of the body¹⁴. Represented in its most intimate epidermal details, the body is in fact also paradoxically and resolutely absent, reduced to a fiction of pixels, trapped in a digital utopia. Floryan Varennes thus pushes the contours of his own somatheque beyond the organic, the living and the real; a final farewell to the body which prefigures a posthuman era, certainly disincarnate, but not devoid of emotions and feelings for all that.

KÉVIN BIDEAUX

Researcher in arts and gender studies

Manifesto XXI - 23/06/2022

>>> Extract from <https://manifesto-21.com/floryan-varennes-portrait/>

13 GARCIA Tristan, « Un autre ordre du temps. Pour une intensité variable du maintenant » in *Revue de métaphysique et de morale* (n° 72), pp. 469-486, 2011.

14 HARAWAY Donna, « Manifeste Cyborg : Science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XXe siècle » in *Mouvements* (n°45-46), pp.15-21, 2006.

LA PARURE POUR LE TOUT

Dans l'espace se tiennent des mues transies, venant marquer le parcours d'autant de manières de négocier un rapport à l'horizontalité. Les unes plient et ploient, les autres se raidissent et se durcissent, tandis que d'autres encore se boursouflent et se contorsionnent. Chacune de ces formes armaturées, ambiguës et paradoxales, s'obstine à perpétuer une présence corporelle qui, d'une ancienne chair, ne retient plus guère que l'épure. Et pourtant, parce qu'elles se dressent, nous les recevons comme une adresse : de taille anthropomorphe, elles intiment à cet autre corps, celui, palpitant et sensoriel qui les rencontre, de prendre la mesure de leur statut ontologique. S'il est vrai que la faculté de se tenir dressé signale intuitivement la présence d'un vivant évolué, leur structure, répondant à une organisation géométrique rigoureuse, signale quelque chose comme la création d'un être adapté à un milieu.

Chacune de ces formes semble ainsi exprimer une fonctionnalité potentielle : il en va d'un processus d'autodéfense contre une agression extérieure. Tout comme la coquille, la carapace ou le plastron, protégeant les tissus mous qu'ils ensèrent, ces formes-ci, de nature indéfinissable, déclinent à leur tour divers rapports de préservation face à l'adversité : camouflage optique, enveloppe protectrice ou bords acérés. Cependant, la matérialité des œuvres que présente Floryan Varennes à la Maison des métiers du cuir infléchit insensiblement l'approche initiale. Ainsi qu'il est d'usage chez l'artiste, le registre des matières et des techniques des cinq séries de sculptures et d'installation, allié à l'organicité du cuir les derniers développements tech- no-scientifiques. Plutôt que de mues, nous serions alors en présence d'exosquelettes, résultant d'une évolution qui ne serait pas tant créative qu'elle est technique.

Avec *Violence Vitale*, Floryan Varennes prolonge son exploration incantatoire d'un corps appareillé. Augmenté ou entravé, celui-ci est caractérisé en veillant à ne jamais le représenter au moyen d'un procédé de suggestion métonymique, jouant la parure pour le tout. À partir d'une érudition académique foisonnante mâtinée d'imaginaires ésotériques et science-fictionnels, l'artiste cristallise certains motifs, tropes visuels ou narratifs récurrents. Or s'il est question d'un techno-corps, c'est aussi, plus largement, au sens où n'importe quel organisme, dès lors qu'il est jeté dans le flux de l'évolution, qu'il doit tenir ensemble la croissance et la déperdition, la réparation et l'agression, négociant des dosages entre l'un et l'autre ; et ce,

suivant la définition du conatus, concept clé de *L'Éthique*¹⁵ du philosophe Baruch Spinoza, afin de « persévérer dans son être », et conserver voire augmenter sa « puissance d'exister ».

Depuis ses premiers travaux d'envergure entrepris à partir de 2018, l'artiste place à la source de sa réflexion et de ses motifs deux registres chronologiques entrelacés : d'un côté, le Moyen Âge, ses rapports de pouvoir liés au corps et ses formes de vie, de pensée et d'art en tant qu'elles pallient la brutalité sociale croissante, ainsi que l'historien Johan Huizinga en fera l'hypothèse dans *L'Automne du Moyen Âge*¹⁶ ; et de l'autre, les futurs spéculatifs, tels que diffractés dans l'imaginaire populaire par les productions culturelles existantes, récits et images. De la sorte, l'anthropotechnie, entendue comme la transformation de l'être humain par le biais de pratiques et de modifications corporelles, se décolle de son acception habituelle, entachée d'utopisme triomphant, afin de désigner une caractéristique de l'humain – et quelque chose comme sa présence même.

Par ce biais, l'artiste donne forme à l'une de ses principales préoccupations : se décoller des essentialismes et binarismes de la modernité occidentale, ceux qui tiennent artificiellement séparés la nature et la culture, les genres, mais aussi, et telle sera l'approche spécifique des recherches entreprises dans le cadre de *Violence Vitale*, les savoirs institués et les savoirs populaires, héréditaires, oraux et communaux. L'exposition entérine un tournant par rapport aux précédentes séries, œuvres et expositions de l'artiste, élargissant l'approche du corps individuel paré au corps social dans son ensemble. Plus particulièrement, il s'agit avec cette exposition de réfléchir au soin et à la guérison, inséparables de leurs états gémellaires de la violence et de la guerre. Son titre s'y rapporte alors, avancé sous les auspices d'un oxymore et d'une possible résolution par des rapports de protections déclinés sous autant de formes sensibles, et de la mise en suspension d'états contraires.

En prenant pour assise théorique son intérêt pour la médecine médiévale, dont il dit explorer la « dimension curative antinomique », Floryan Varennes décline un parcours scénographique conçu comme un arc narratif somptueux et somptuaire. Celui-ci embrasse et relie, par une mise en lumière ciselée, les cinq parties de la

15 SPINOZA Baruch, *L'Éthique*, 1677.

16 HUIZINGA Johann, *L'Automne du Moyen Âge*, 1919.

proposition. *Violence Vitale* s'ouvre sur une première salle rythmée par une série de onze étendards en faux cuir. Évidés et tramés de manière à déclinier un filet géométrique en damier, leur revêtement iridescent les dématérialise en les animant de reflets perle, bleutés, turquoise et rosés. Reprenant une pièce plus ancienne, *Codex Novem*, leur précédente présentation suspendue cède désormais la place à une chute en cascade. Ces bannières abandonnées, qui signalent d'ordinaire les appartenances de chacun, ainsi que l'exaltation des rapports de force belliqueux, indiquent déjà l'entrée dans un autre registre. *Sursum Corda*, « haut les cœurs » en latin, donne à l'impression initiale, celui d'une splendeur déchue et d'une acmé déjà dépassée, un prolongement plus ambigu, où la chute luit en même temps faiblement des prémisses d'un nouvel horizon.

Lorsque la clameur de la bataille s'estompe, et que l'ancienne splendeur se meurt, alors il faut panser et pallier, rapiécer et régénérer. S'ouvre le temps long, laborieux et ductile, de la réparation, et avec lui, celui des techniques du soin. Autour du corps meurtri, ces savoirs communautaires viendront reconstituer une armure artificielle. Suspendues à la verticale, sept civières en cuir blanc pelliculé d'un traitement antibactérien irradiant depuis un même centre de gravité placé à une hauteur de trois mètres. *Hildegarde*, le nom de l'installation, fait référence à la femme de lettres et guérisseuse Hildegarde de Bingen, célébrée pour ses livres préfigurant les découvertes à venir sur la circulation du sang et le système nerveux. Un réseau de nervures parcourt la surface des pièces qui s'enfle par endroits à la manière d'un tissu musculaire irrigué d'un fluide vital, tout en demeurant retenues à d'autres points par un système de rivets métalliques.

Matelassées et destinées à accueillir un corps de manière douce, chacune de ces civières est cependant dénuée d'occupants. Transposant la panacée du Moyen Âge à l'ère cyber-futuriste des *medical pods* [lits médicaux destinés à régénérer les corps], l'installation semble elle-même palpiter d'une vie organique ou de ses possibles prémisses. Un autre registre s'y superpose cependant : les civières sont frappées de leur titre, épilé à la manière d'un logo d'une grande firme, indiquant le possible dépassement de l'actuelle privatisation par brevets du soin par les industries capitalistes, ses techniques et ses appareillages. En cela, l'artiste vient opposer une contre-narration au récit qu'expose la philosophe Silvia Federici dans *Caliban et la sorcière*¹⁷, où celle-ci décrit l'avènement inexorable d'un mode de production fondé sur l'extractivisme et l'accumulation des richesses succédant à l'ancien féodalisme du Moyen Âge.

De ce phénomène, *Graal Theory*, un plus petit dispositif élaboré à partir d'instruments médicaux, en cuir bleu et en caoutchouc dentelé, marque une seconde déclinaison. Semblable à une cage de torture et suspendu par une

chaîne, il reprend la circularité des civières tout en tournant sur lui-même lorsqu'il est actionné. Par ce contenant, le soin futuriste renoue avec sa part antérieure de sacré : s'il tourne, c'est qu'il accueille les vœux. En un sens, la pièce éclipse le sort moderne de la médecine, projet politique dénaturant l'attention partagée au vivant par ses systèmes effets délétères sur les corps et les consciences. En cela, elle vient contrer le projet de dressage historique et ses avatars modernes biopolitiques, tel que le décrit le philosophe Michel Foucault au fil de plusieurs ouvrages, notamment au sein de la *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*¹⁸.

Une prochaine salle, et la série qu'elle accueille, module à son tour le spectre totalisant du projet moderne au profit de possibles contre-usages alternatifs. Avec les trois cibles étoilées suspendues en cuir verni mate- lassé de *N.K. (Morgenstern) 1.1*, l'ambiguïté d'un être organique autonome ressurgit en fin de parcours. En cuir verni matelassé et riveté, de teinte rouge sang caillé pour les deux premières, et d'un bleu de ces nuits que l'on dit d'encre pour la troisième, les pièces fusionnent les champs de référence à une arme militaire médiévale (l'arme blanche « morgenstern », pour « étoile du matin ») et à la cellule anticorps (les cellules « natural killer » ou « N.K. », ces « tueuses naturelles » du système immunitaire capables de vaincre les cellules infectées), tout en les agrandissant à une échelle qui, en cela, les dote d'une existence ambiguë, rayonnante et proliférante. En cela, les systèmes de protection, techniques et biologiques, fabriqués et innés, fusionnent jusqu'à créer de la sorte un nouvel organisme, à la monumentalité paradoxale.

Un long couloir mène jusqu'à l'ultime salle qui, à l'instar de la première, recontextualise un registre d'œuvres plus anciennes, *La Meute*, afin d'en rénovier l'appréhension. *L'Assemblée* se compose de neuf nouvelles itérations des « muselières », emblématiques du travail de l'artiste. Articulées à la manière d'une armure et partiellement repliées sur elles-mêmes de manière à esquisser un renflement, et un cocon, celles-ci s'inscrivent dans les précédentes recherches entreprises autour de la parure. Translucides et luisant d'un éclat bleuté, leurs membranes sibyllines en pvc médical sont lardées d'attaches, de rivets, d'anneaux et de clochettes en inox, tandis que leur forme reprend de manière indicielle les éléments formels d'une armure médiévale, spalières et jambières, ici détachées d'un rapport explicite au corps individuel pour faire fusionner la chair absente et son appareillage.

D'une nature ambiguë, la série met en tension une transparence fluide et aqueuse avec la résistance de la matière et de la gravité, ces rivets et attaches qui travaillent les structures comme leur envers contraignant. Il en va, plus fondamentalement,

17 FEDERICI Silvia, *Caliban et la Sorcière*, Editions Entremonde, 2017.

18 FOUCAULT Michel, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, 1972.

d'une antinomie qui infuse les recherches et la production de Floryan Varennes, où la séduction naît de la violence, la guérison de la guerre et le remède du poison. Parsemant l'étendue de la salle qui accueille les pièces, un champ de chardons, choisis pour leurs propriétés phytothérapeutiques, plantés au sol, accentue la présence du naturel au sein de la proposition. *L'Assemblée* vient ménager un point d'orgue à un cheminement tout entier régi par la suspension formelle des œuvres, tout en ouvrant un fragile moment de concordance entre le corps et son appareillage, le technique et le chimique, l'apparition et la disparition.

Sans gommer les tensions ni la lutte vitale, la série ménage néanmoins, par son aspect plus directement technologique et cyberfictionnel, un possible élément de résolution. Il en va d'une évolution technique postulée comme réversible, ni bonne ni mauvaise, dont le cours peut être infléchi, à condition que les corps meurtris, ou vulnérables, s'en saisissent ensemble et s'en arment à leur tour. En reconnectant les imaginaires à l'histoire, et plus précisément au Moyen Âge tardif, que l'artiste définit comme une période permettant de faire l'histoire des marges, la croyance aux usages alternatifs des ressources techniques ressurgit. Leurs représentations désirantes, et leurs formes électives, elles, sont encore à faire advenir, en ouvrant le spectre des possibles pour l'amener vers une polysémie résiliente. Si le philosophe Bernard Stiegler, à la suite de Jacques Derrida, attirait l'attention sur le fait que « tout objet technique est pharmacologique » (*Ars Industrialis*¹⁹), à la fois poison et remède, c'est en ce sens : la puissance destructrice contient une puissance curative, et toute technique, originairement, est irréductiblement ambivalente.

À l'encontre d'un dépassement du corps par la technologie, Floryan Varennes avance qu'un usage alternatif des moyens techniques est possible. Son parti pris est celui d'une attention aux espaces de friction, ceux qui accueillent les corps vulnérables et ouvrent l'intervalle du soin, de la réparation et de la régénération. L'artiste nous en livre, plutôt qu'une illustration figée, autant de possibles incarnations palpant d'une vie encore contenue.

INGRID LUQUET-GAD

Philosophe & critique d'art

Extrait du catalogue *Violence Vitale*
Semaine #446, 2021.

>>> <https://www.immediats.fr/semaine-24-21-no-446-floryan-varennes-violence-vitale-restitution-de-la-residence-artistes-en-entreprises-ministere-de-la-culture/>

19 STIEGLER Bernard, *Ars Industrialis*, 2010.

THE FINERY FOR THE TOTALITY

Sloughed skins are standing paralysed in the space, marking the path with so many ways of negotiating a relationship to horizontality. Some fold and sag, others stiffen and harden, while still others swell and twist. Each of these ambiguous and paradoxical underwired forms stubbornly carries on a corporeal presence that retains little more than the outlines of an old skin. And yet, because they are standing, we receive them like an address: anthropomorphic in size, they enjoin that other body—the pulsating, sensing one that encounters them—to get the measure of their ontological status. Though it is true that the ability to stand upright intuitively signals the presence of an evolved life form, their structure, conforming to a rigorous geometric organisation, signals something like the creation of a being adapted to an environment.

Each of these forms seems to express a potential functionality: a process of self-defence against an external aggression. Like a shell, carapace or plastron protecting the soft tissues it holds, these indefinable forms present a variety of relations of preservation in the face of adversity: optical camouflage, protective cover or sharp edges. However, the materiality of the works being presented by Floryan Varennes at the Maison des métiers du cuir imperceptibly softens the initial approach. As is customary in the artist's work, the register of the materials and techniques in the five series of sculptures and installations combines the organicity of leather with the latest technical and scientific developments. Rather than sloughed skins, we are in the presence of exoskeletons, resulting from an evolution that is more technical than creative.

With *Violence Vitale*, Floryan Varennes continues his incantatory exploration of a rigged-out body. Whether augmented or impeded, this body is characterised making sure never to represent it by means of a process of metonymic suggestion, staking everything on finery. Based on rich academic erudition mixed with the imaginary worlds of esoterism and science fiction, the artist crystallises certain motifs, visual tropes and recurrent narratives. But although it a matter of a technology, it is also more broadly—like any other organism when hurled into the flow of evolution—that it must hold together growth and decline, reparation and aggression, negotiating doses between one and the other; and in line with the definition of conatus, a key concept in Spinoza's *Ethics*²⁰, the aim of this is to “persevere in its being” and preserve or even increase its “power of existence”.

20 SPINOZA Baruch, *Ethics*, 1677.

Since undertaking his first major works in 2018, the artist has been rooting his thought and motifs in two interwoven chronological registers: on the one hand, the Middle Ages—its power relations linked to the body, and its forms of life, thought and art, inasmuch as they mitigate increasing social brutality, as historian Johan Huizinga hypothesised in *The Autumn of the Middle Ages*²¹; and on the other hand, speculative futures, as diffracted in the popular imagination through existing cultural productions, stories and images. In this way, anthropotechnics, understood as the transformation of the human being through body practices and alterations, detaches from its usual meaning, tainted as it is by triumphant utopianism, in order to point out a characteristic of human beings—something like their very presence.

By these means, the artist gives shape to one of his main concerns: shaking off the essentialisms and binarisms of Western modernity, those that impose an artificial separation of nature from culture, gender from gender, but also—and this will be the specific approach behind the research undertaken in the context of *Violence Vitale*—instituted knowledge from popular, hereditary, oral and communal knowledge. The exhibition confirms a turning point relative to the artist's previous series and exhibitions, broadening his approach to the individual adorned body, extending it to the social body as a whole. More particularly, this exhibition is a reflection on care and healing, inseparable from their twin states of violence and war. Its title therefore re- lates to this, put forward under the auspices of an oxymoron, and of a possible resolution through relations of protection in various palpable forms, and also of the suspension of contrary states.

Taking as a theoretical foundation his interest in medieval medicine, whose “antinomic curative dimension” he says he is exploring, Floryan Varennes offers a variegated scenographic journey conceived as a sumptuous and extravagant narrative arc. This contains and links the five parts of the exhibition through the shining of an intricate light. *Violence Vitale* begins in a first room punctuated by a series of eleven fake- leather banners. Hollowed and weaved in such a way as to produce a chequered geometric net, their irides- cent coating dematerialises them by animating them with pearly, bluish, turquoise and pinkish reflections. Reprising an older piece entitled *Codex Novem*, their previous hung presentation now gives way to a cascading fall. These abandoned banners, which ordinarily signal

21 HUIZINGA Johann, *The Autumn of the Middle Ages*, 1919.

adherences and the exaltation of bellicose power relations, are already indicating entry into another register. After the initial impression of deposed splendour and of an acme that is already outmoded, *Sursum Corda* (Latin for “lift hearts”) provides a more ambiguous continuation, in which the fall also glimmers with the beginnings of a new horizon.

When the clamour of the battle fades and the old splendour dies, one must then bandage and palliate, mend and regenerate. Thus begins the long, laborious and ductile period of reparation, and with it, that of care technology. Around the bruised body, this community knowledge will regenerate an artificial armour. Hung vertically, seven white-leather stretchers coated in an antibacterial treatment radiate from one single centre of gravity placed at a height of three metres. *Hildegarde*, the name of the installation, refers to healer and woman of letters Hildegard of Bingen, famous for her books foreshadowing future discoveries related to blood circulation and the nervous system. A network of nervures roams the surface of rooms, swelling in places like a muscular tissue irrigated by a vital fluid, while remaining retained at other points by a system of metallic rivets.

Though padded and intended to gently carry a body, these stretchers are all devoid of occupants. Transposing the medieval panacea to the cyber-futurist era of medical pods (medical beds intended to regenerate bodies), the installation itself seems to pulsate with organic life, or with its possible beginnings. However, another register is superimposed: the stretchers are stamped with their title, spelled out like the logo of a big company, indicating the possible overstepping of contemporary privatisation through healthcare patents by capitalist industries, its techniques and tools. The artist opposes this with a counter-narrative to the story presented by philosopher Silvia Federici in *Caliban and the Witch*²², in which she describes the inexorable advent of a mode of production based on extractivism and the accumulation of wealth succeeding the old feudalism of the Middle Ages.

Graal Theory, a smaller installation built from medical instruments, made of blue leather and jagged rubber, is a second variation on this phenomenon. Similar to a torture cage and hung from a chain, it reprises the circularity of the stretchers while turning round on itself when activated. Through this container, futurist care reconnects with its earlier sacred dimension: if it turns, this is because it is receiving vows. In one sense, the piece eclipses medicine’s modern destiny, a political project impairing divided attention to the living through its systems that have deleterious effects on the bodies and consciousnesses. Thus it counters the historical taming project and its modern biopolitical manifestations, as described by Michel Foucault in several books, particularly in *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*²³.

22 FEDERICI Silvia, *Caliban and the Witch*, Editions Entremonde, 2017.

23 FOUCAULT Michel, *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*, 1972.

A neighbouring room (and the series it holds) in turn modulates the totalising spectrum of the modern project to the advantage of possible alternative counter-uses. With the three hanging studded targets made of patent leather, quilted with *N.K. (Morgenstern) 1.1*, the ambiguity of an autonomous organic being re-emerges in the end. Made of quilted and riveted patent leather—the first two the colour of curdled red blood, the third blue like those nights said to be pitch dark—the pieces combine the fields of reference with a medieval military weapon (the bladed weapon called the “Morgenstern”, meaning “morning star”), and with the antibody cell (the immune system’s “natural killer” or “NK” cells, capable of conquering infected cells), while enlarging them to a scale that endows them with an ambiguous, radiating, proliferating existence. Manufactured and innate technical and biological protection systems merge to the point of creating a new organism possessing a paradoxical monumentality.

A lengthy corridor leads to a final room that, like the first, recontextualises a set of older works (*La Meute*) in order to renew how they are apprehended. *L’Assemblée* is made up of nine new iterations of the “muzzles” that are emblematic of the artist’s work. Linked together like a suit of armour and partially turned in on themselves so as to give shape to a bulge, and a cocoon, these are part of earlier research into finery. Translucent and gleaming with a bluish lustre, their enigmatic membranes made of medical PVC are crammed with clips, rivets, rings and stainless steel bells, while their form indicatively reprises the formal elements of a medieval suit of armour, spaulders and greaves, detached from any explicit relationship with the individual body, in order to merge the absent flesh with its equipment.

Ambiguous in nature, the series establishes tension between a fluid, aqueous transparency and the resistance of material and gravity, those rivets and clips that shape the structures as their restrictive underside. More fundamentally, it is a matter of an antinomy that infuses Floryan Varennes’s research and productions, in which seduction springs from violence, healing from war and remedies from poison. Scattered throughout the room that houses the pieces, a field of thistles—chosen for their phytotherapeutic properties, planted on the floor—accentuates the presence of the natural within the installation. *L’Assemblée* provides a pause in a course entirely governed by the formal suspension of works, while creating a fragile moment of harmony between the body and its equipment, the technical and the chemical, appearance and disappearance.

Without erasing the tensions or the struggle for life, the series nevertheless prepares a possible partial resolution through its more directly technological and cyberfictional aspect: technical evolution is postulated as reversible, neither good nor bad, and its course as changeable, on condition that bruised or vulnerable bodies take hold of it together, and arm themselves with it in turn. By reconnecting

imaginings with history, more precisely with the late Middle Ages, which the artist defines as a period enabling the history of margins to be told, belief in alternative uses of technical resources resurfaces. Their desiring representations, their elective forms are yet to be brought into being, opening the spectrum of possibilities, leading it towards a resilient polysemy. If philosopher Bernard Stiegler, after Jacques Derrida, drew attention to the fact that “every technical object is pharmacological” (*Ars Industrialis*²⁴), both poison and remedy, it is in this sense: destructive power contains a curative power, and every technology is implacably ambivalent at first.

In opposition to a surpassing of the body by technology, Floryan Varennes advances the idea that an alternative use of technical resources is possible. His stance is that of attention to zones of friction, those which receive vulnerable bodies and open the space of care, reparation and regeneration. Instead of a fixed illustration, the artist presents us with possible pulsating incarnations of a life that is still contained.

INGRID LUQUET-GAD

Philosopher and Art Critic

Extract from the catalog *Violence Vitale*
Semaine #446, 2021.

>>> <https://www.immediats.fr/semaine-24-21-no-446-floryan-varennes-violence-vitale-restitution-de-la-residence-artistes-en-entreprises-ministere-de-la-culture/>

24 STIEGLER Bernard, *Ars Industrialis*, 2010.

POST-PROPHYLAXIE

Les sculptures et installations d'une remarquable perfection formelle de Floryan Varennes, dégagent en tant que corpus, une étrange joute entre fascination et répulsion, absence de corps et présence physique imposante de part la préciosité de leur matériaux, leur mode d'accrochage et les symboles qu'elles convoquent. Mettant souvent en scène des armes de combats, des outils chirurgicaux ou encore du matériel de répression coercitif, ses œuvres s'engagent pleinement dans une représentation subjective de la violence. Non pour la dénoncer explicitement, mais d'avantage pour penser son intégration dans le corps comme discipline de vie, une manière d'apprendre à vivre avec pour mieux s'en défendre ou construire à partir des souffrances qu'elle cause physiquement ou psychologiquement. C'est ainsi qu'armures, boucliers côtoient scalpels, muselières, mais aussi lavande, minerve, tissus et autres matières douces, apparaissant comme pour apaiser et contre-carrer les supplices évoqués par les hérissements froids et métalliques de bon nombres de ses créations. Celles-ci figureraient alors une sorte de *self-healing* (auto-guérison) qui pourrait, somme toute, devenir la condition existentielle de l'être vivant contemporain, soumis aux plus perfides brutalités, celles qui ne font pas de bruits, qui ne disent pas leur nom, n'étant le fait de personne : une oppression flottante et durable sans origine notable.

La transparence à l'oeuvre dans les créations de Floryan Varennes pourrait ainsi signifier cette violence diaphane désincarnée, que subissent paradoxalement tous les corps d'aujourd'hui en régime post-démocratique. Si la guerre n'est plus celle frontale du Moyen Age, - dans lequel l'artiste puise une importante somme de références théoriques, historiques et symboliques - elle est bien présente au travers de l'usage quotidien de nos récents dispositifs médiatiques, outils technologiques de communication, du travail déshumanisé, et des relations humaines / animales / végétales éclatées. Mais comment dès lors donner une forme, une présence à cette violence? Peut-être en la traitant par l'inverse, à savoir la notion de *care* notamment lorsqu'il compose par le biais d'accessoires thérapeutiques bien connu pour servir, tant bien que mal, à faire triompher la vie.

Le soin étant justement ce vers quoi l'artiste s'oriente, d'où ressort la vulnérabilité des corps et des choses, comme en atteste son usage récurant du verre, de végétal de textile, de matériaux médicaux... Mais s'il a recourt au *care*, cette notion si dévoyée de nos jours, il ne s'agit pas ici de nier ou d'étouffer le mal, sans lequel il n'y aurait pas lieu de prendre soin. Floryan Varennes préfère souligner dans ses modalités de représentation que violence et « prendre soin » demeure les

deux faces d'une même réalité. Ses recherches se situent généralement entre deux concepts et laissent jouer cet entre-deux au sein de ses œuvres. Entre Médiévalisme et style futuriste, sexualité désinhibée et sacralité, on assiste chez Floryan Varennes à une *Fantasy Queer*. Évoquant une temporalité suspendue où la place de la violence, mais aussi de l'amour, et la manière dont ces deux termes se rencontrent à la surface comme à l'intérieur des corps, restent encore à négocier, et ce, vers une vision idiosyncratique du *care*, au sein d'un monde actuellement en voie de re-mystification.

BENOIT LAMY DE LA CHAPELLE

Directeur du Centre d'art contemporain – La synagogue de Delme

Art Viewer 01/12/2020

>>> <https://artviewer.org/floryan-varennes-at-centre-dart-contemporain-la-synagogue-de-delme/>

POST-PROPHYLAXIS

As a body of work, Floryan Varennes's sculptures and installations, with their remarkable formal perfection, present a strange sparring between fascination and repulsion, between the absence of bodies and an imposing physical presence due to the preciousness of their materials, their modes of presentation and the symbols they summon. Often involving combat weapons, surgical instruments or coercive repression equipment, his works fully engage in a subjective representation of violence. Not in order to explicitly condemn it, but more to consider its integration into the body as a life discipline, a way of learning to live with it so as to either better defend oneself against it, or build something out of the suffering it causes physically or psychologically. Armor and shields appear alongside scalpels and muzzles, but there is also lavender, a neck brace, fabrics and other soft materials, as if to appease and thwart the torture evoked by the cold, metallic torments of many of his creations. These therefore represent a kind of self-healing that could, when all is said and done, become the existential condition of the contemporary living being, subject to the most perfidious brutalities, those that make no noise, that do not say their name, being no one's doing: a floating, lasting impression with no notable origin.

The transparency at work in Floryan Varennes's creations could thus signify the disincarnate, diaphanous violence paradoxically suffered by all of today's bodies in the post-democratic regime. If war is no longer the frontal one of the Middle Ages - from which the artist draws a significant number of his theoretical, historical and symbolic references -, it is indeed present through the everyday use of our modern media devices, our technological communication tools, through dehumanised work, and through divided human / animal / vegetable relations. But then how can a form, a presence be given to that violence ? Maybe by approaching it through its opposite, namely the notion of *care*, particularly when his works are made out of therapeutic accessories known to help life to triumph, for better or for worse.

Care is precisely what the artist has been focusing on lately, especially following his recent residency in a hospital environment, hence the vulnerability of bodies and things, as shown by his recurrent use of glass, lavender, textiles... But if he makes use of the notion of care, which is much perverted nowadays, it is not a matter of negating or suppressing the pain, without which there would be no need to take *care*. In his methods of representation, Floryan Varennes prefers to highlight the fact that violence and "taking care" remain the two sides of one same reality.

His research is generally situated between two concepts, letting this in-between play out within his works. Between medievalism and futurist style, disinhibited sexuality and sacredness, with Floryan Varennes we watch a *Queer Fantasy* that evokes a suspended temporality in which the place of violence and love, and the way these two terms meet inside the body and on its surface, remain to be negotiated, towards an idiosyncratic view of *care*, within a world currently on the way to re-mystification.

BENOIT LAMY DE LA CHAPELLE

Director of the contemporary Art center – La synagogue de Delme

Art Viewer 01/12/2020

>>> <https://artviewer.org/floryan-varennes-at-centre-dart-contemporain-la-synagogue-de-delme/>

ET LES HÉRAUTS DE L'HISTOIRE FURENT SOUMIS À LA QUESTION...

A contre-courant du matérialisme contemporain, Floryan Varennes travaille le corps, ses représentations et ses extensions, sans le montrer, sensible à ce qui le constitue sans pour autant l'incarner. Le corps comme phénomène apparaît dans son œuvre comme un conglomérat symbolique (psychologique, politique, métaphysique) dont la complexité le dispose à une extraordinaire plasticité. Pour mieux libérer son potentiel de métamorphose, il façonne des sculptures, des installations et des objets hybrides qui subvertissent les systèmes référentiels, qu'il s'agisse des conventions vestimentaires, des codes de couleurs, des identités de genre, des autorités sociales ou des normes médicales. Son geste de déconstruction consiste ainsi à tordre l'histoire, à déjouer les processus d'identification et à réinterpréter les archétypes pour interroger ce corps-surface ici creusé, disséqué, déployé à partir de ses vides qui en renforcent paradoxalement la présence. Minimalistes dans leurs compositions, cliniques dans leurs présentations, ses œuvres font reposer leur raffinement formel sur une solide assise conceptuelle. Floryan Varennes condense en effet en chacune d'elle les résultats de ses foisonnantes recherches, qui empruntent autant à l'histoire médiévale, à la psychanalyse, à la philosophie ou à la sociologie de la mode, qu'à la médecine et aux études sur le genre. Leurs titres savants, parfois sibyllins, trahissent une érudition livrée ici sans autorité et qui résonne dans chacun des signes logés au creux de ces corps absents.

Le corps en défaut, c'est aussi celui de l'artiste en production qui s'astreint à une discipline rigoureuse, quasi monacale. Patiemment, scrupuleusement, il enfle des perles, les brode, épingle des milliers d'aiguilles et assemble des carrés d'étoffe, faisant l'expérience d'une répétition rituelle, relevant à la fois du soin chirurgical et de l'ascèse religieuse. Les mondes du médical et du sacré constituent d'ailleurs deux univers de référence que Floryan Varennes hybride constamment. Leur mise en tension renvoie dos-à-dos deux visions du corps qui se partagent son potentiel symbolique : d'un côté, celle de la science qui réifie le corps en le rationalisant, de l'autre, celle de la religion qui le discipline en le sacralisant.

Son positionnement médiévaliste²⁵ correspond au besoin de réactiver l'imaginaire

²⁵ Selon Vincent Ferré, spécialiste du sujet, le médiévalisme se définit par réception du Moyen

d'un corps idéalisé qui manque à l'inconscient collectif contemporain. Plutôt que d'y voir un contre-modèle à la modernité, Floryan Varennes réévalue la pensée du Moyen-Âge et, à travers elle, la dette contractée par notre époque à son égard. L'étude des manuscrits, tapisseries, sculptures, bas-reliefs et peintures du Moyen-Âge l'ont ainsi très vite conduit à reconsidérer l'idée d'une condamnation unanime de la vie charnelle pour découvrir une époque où la médecine dialoguait avec l'alchimie, où l'homosexualité n'était pas toujours réprouvée et l'androgynie élevée au rang d'idéal. La lecture des philosophes chrétiens médiévaux (Saint-Augustin, Hildegarde de Bingen, Thomas d'Aquin) et celle d'historiens contemporains (Jacques Le Goff, Régine Pernoud, Michel Pastoureau, Colette Beaune ou Didier Lett) lui a ainsi inspiré une vision duelle, plutôt que dualiste, du corps, réconciliant idéal ascétique et idée de concupiscence. Cette façon de se tenir entre deux, caractérise bien le projet d'« Alter héraut », celle de rendre agissantes les dichotomies, de jeter des ponts significatifs entre le sacré et le profane, le masculin et le féminin, l'amour et la guerre, le plaisir et la douleur.

Le retour aux racines de la culture occidentale passe chez Floryan Varennes par le réinvestissement de récits archaïques, où se mêlent narration personnelle et histoire collective. L'intérêt pour les archétypes trouve un prolongement dans la réinterprétation des mythologies dans lesquelles ils apparaissent. Floryan Varennes est en effet convaincu de la nécessité de dépasser les déconstructions de la postmodernité et de réinvestir aujourd'hui le territoire du mythe. Cette stratégie est d'autant plus justifiée dans la démarche de l'artiste qu'elle lui offre un nouveau moyen de faire interférer des niveaux symboliques à la fois individuels et collectifs, mais aussi biologiques et spirituels.

Si la culture médiévale a véhiculé de nombreux archétypes, elle s'est aussi

Âge aux siècles ultérieurs (en particulier aux XIXe siècle– XXIe siècles. En cela le médiévalisme consiste en la réception, l'interprétation et la réappropriation du Moyen Âge européen par le prisme culturel (ensemble d'artefacts et manifestations sociaux-culturelles) dans les sociétés post-médiévales.

FERRE Vincent, *Médiévalisme, Modernité du Moyen Age*, Paris, L'Harmattan, Itinéraires L.T.C., 2010.

DI CARPEGNA FALCONIERI Tommaso, *Médiéval et militant. Penser le contemporain à travers le Moyen Age*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015.

façonnée ses propres symboles. Fervent lecteur des nombreuses thèses que Michel Pastoureau a consacrées à l'héraldique médiévale, Floryan Varennes parachève son investigation du champ symbolique en ramenant les codes culturels au niveau du signe plastique²⁶. Les motifs géométriques ne sont donc jamais seulement employés pour leurs qualités compositionnelles, mais également pour leur force de signification. Ainsi en va-t-il du losange qui symbolise un trait d'union, qu'il s'agisse d'une porte entre la terre et les cieux, ou de la vulve qui permet le passage entre l'intériorité utérine et le monde extérieur. De même, la grille n'est pas seulement un moyen de prolonger l'appel au vide des peintres abstraits, elle renvoie, comme le propose Rosalind Krauss²⁷, à un espace infini, divin, sacré, qui se prête à des projections spiritualistes.

Avec la notion de parure, Floryan Varennes trouve un champ conceptuel où faire converger les langages de trois lieux de représentation : le social, le martial et le médical. Partageant leur étymologie, la « parure », expression du jeu de rôle social, a ici trait à la « parade » militaire, moyen d'afficher les attributs de pouvoir²⁸, comme à « l'appareillage » thérapeutique, ou l'ensemble des dispositifs médicaux qui assistent et prolongent le corps. Par la synthèse des moyens de parer le corps, Floryan Varennes opère une révision de leurs imaginaires et les interroge sous un nouveau jour. Le brouillage entre ces trois catégories sémantiques a priori peu propices à comparaison (la société, la guerre, la médecine) permet en effet à Floryan Varennes d'opérer des rapprochements extrêmement significatifs, porteuses de questions bien concrètes, notamment sur l'idée du soin comme acte guerrier, combat et moyen de torture. Les parures confectionnées par Floryan Varennes réagencent donc leurs systèmes de valeurs habituels en procédant par inversion, notamment en sacralisant ce qui normalement relève du profane. L'esthétique hiératique qu'il développe se traduit dans la solennité de leur mise en espace et le choix d'un code chromatique en noir et blanc. Présentées sur des socles immaculés, accrochées au mur ou suspendues, ses œuvres sont également sacralisées par le travail de la lumière qui les auréole et accentue leur brillance, jusqu'à les apparenter à des reliques ou à des ex-voto. Le tour de force de l'artiste consiste cependant à contrebalancer cet appel à la transcendance par l'introduction d'éléments triviaux qui en troublent la lecture immédiate. Il en va au fond des œuvres de Floryan Varennes comme des deux corps du roi décrits par Ernst Kantorowicz²⁹ : partagées entre une dimension sacrée et une autre profane,

26 PASTOUREAU Michel, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004.

27 KRAUSS Rosalind, *L'Originalité de l'Avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.

28 La « parade » affiche en ce sens un caractère polysémique qui unit tous ces univers de référence : défilé militaire, manifestation culturelle ou chorégraphie amoureuse, elle désigne aussi le jeu de rôle social, notamment dans les travaux du sociologue Erving Goffman. GOFFMAN Erving, *Les Rites d'interaction*, Paris, Les Editions de Minuit, 1974.

29 KANTOROWICZ, *Les Deux Corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1989, (prem. Ed 1957).

elles plongent le spectateur dans un état d'hésitation permanent qui contrarient ses réflexes interprétatifs.

Convaincu que le corps est « chair » au sens de Merleau-Ponty, entrelacs vivant de matière et d'esprit, Floryan Varennes réalise donc une synthèse des deux au cœur d'une phénoménologie personnelle, empreinte de mystique, d'éthique protestante et informée de science. Paracelse, Saint Anselme ou Hildegarde de Bingen constituent les figures tutélaires de sa pensée holiste du corps, point de coïncidence du microcosme biologique et du macrocosme céleste. Le corps que Floryan Varennes cherche à saisir et à rendre est en effet une entité aussi concrète, qui vit et éprouve la vie, que spirituelle, qui trouve dans l'éthique courtoise le moyen de se codifier. A l'instar d'une Hildegarde de Bingen, qui introduit le langage courtois dans le discours théologique pour spiritualiser la sexualité et le plaisir, notamment féminin, Floryan Varennes sublime dans son œuvre la relation au corps charnel pour mieux le rehausser dans les consciences. La sublimation consiste dans le vocabulaire psychanalytique à faire différer sa pulsion, à empêcher sa satisfaction immédiate pour en amplifier l'intensité et la rendre compatible avec les conventions sociales. Propre à la création artistique, la sublimation est aussi engagée dans la séduction amoureuse, et particulièrement courtoise, ainsi que l'a souligné Lacan dans L'Éthique de la psychanalyse. Sous ses allures poétiques, ce geste n'en relève donc pas moins d'une position critique à l'égard du traitement du corps dans les sociétés contemporaines. Il offre une réponse à ce qu'Herbert Marcuse³⁰ désigne comme les processus de désublimation des sociétés industrielles et capitalistes, par lesquels s'édifie une culture de la satisfaction immédiate dans laquelle il est réduit au rang d'objet consommatoire.

Indexé sur les codes et usages de la cour, le paradigme de l'amour courtois, ou bien plutôt du fin'amor³¹, décrit la façon dont les chevaliers s'éduquaient aux plaisirs sensuels par la maîtrise de leurs pulsions, par ailleurs potentiellement homosexuelles³². Georges Duby a ainsi montré combien les rites de séduction, étayés sur les pratiques courtisanes, étaient régis par un ensemble de règles qui visent à domestiquer les débordements du désir. L'attente, la chasteté, le goût des épreuves et de la mesure mettaient ainsi en œuvre un jeu mondain de façon à élever le corps à un certain degré d'abstraction, qui le rapproche du corps aseptisé dans les représentations médicales. Floryan Varennes appuie cette comparaison voyant dans la mise à distance clinique du corps un moyen de l'idéaliser. Il applique par ailleurs cette discipline courtoise à son processus créatif.

30 MARCUSE Herbert, *L'Homme unidimensionnel*, Boston, Beacon Press, 1964.

31 L'expression « amour courtois » a été forgée par Gaston Paris, historien de la poésie médiévale, en 1883. voir aussi : DUBYS Emmanuel-Juste, *L'Autre désir (du sadomasochisme à l'amour courtois)*, « L'Attrappe-corps », La Musardine, 2000.

32 On peut penser ici à l'ambiguïté du baiser sur la bouche entre chevaliers, pratique commune du Moyen-Âge. DUBY George, *La Chevalerie*, Paris, Perrin, 1998.

Par le maniérisme et la répétition du geste, il rejoue en effet le difficile parcours du chevalier courtois et traduit la sophistication de sa stratégie amoureuse par le raffinement formel des pièces.

Le désir dans l'amour courtois ne se rapporte pas exclusivement au plaisir. La frustration, la distance, le silence et les obstacles à franchir qu'il engage sont les causes de maux qui tourmentent l'amant, et qui doivent être vécus comme tels. Réunies sous l'expression de la *Delectatio morosa* (de *delectatio* : le plaisir, l'amusement, et de *moror* : retarder, suspendre), ces souffrances représentent les frustrations que le désir rencontre dans l'expérience de l'attente, de l'absence et de l'incertitude de la réussite du projet amoureux. Cette problématique morale, qui éclot dans la théologie du XIII^e siècle, rejoint une autre idée forte, celle de la « torture courtoise³³ », dont la pratique vise non pas tellement la douleur physique mais bien plutôt un mal psychologique, qui ne porte pas atteinte à l'intégrité du corps. Le thème des douleurs de l'esprit est ici le point de départ d'une réflexion plus générale sur l'ambivalence des affects, et le refus d'un partage binaire entre plaisir et peine. Cette pensée se concrétise dans la production d'objets duplices, qui mêlent le vocabulaire de la guerre et du champ médical pour mieux réévaluer la distinction entre blessure et soin. La sublimation des tortures, blessures de guerre, tourments amoureux et souffrances pathologiques permet alors d'en prendre la mesure sans se laisser affliger. L'opération sublimatoire s'incarne ici dans le façonnement d'une esthétique duelle qui transforme le dégoût et l'aversion en jouissance esthétique. L'utilisation d'aiguilles, du cuir ou d'instruments chirurgicaux associe ainsi leur aspect rutilant et séducteur à l'agressivité de leurs usages. Face à ces œuvres, le public est comme tenu en étau entre les souffrances auxquelles elles se réfèrent et la fascination qu'elles suscitent malgré tout.

La vaste entreprise de réforme héraldique opérée par Floryan Varennes aboutit in fine à l'élaboration d'un singulier système de signes, agissant comme une infinie réserve herméneutique. Au spectateur alors de suivre le parcours symbolique que l'artiste trace au sein de ces mondes uchroniques, sans hiérarchie, ni ordre, où le contemporain se médiévalise, où le sacré devient profane, où le féminin et le masculin s'indifférencient. Le corps qui brille littéralement par son absence trouve ici dans ces écrans le minimum plastique par lequel il peut se révéler. A l'articulation entre transhistoricité, transidentité et transfixion³⁴, son œuvre opère de sagaces transitions formelles et conceptuelles pour mieux parer les imaginaires du corps avec les attributs de l'esprit. Soumis à la question, tordant les certitudes du discours historique, ces hérauts d'un nouveau genre finissent alors par constituer les termes d'un manifeste engagé et résolu, édifiant un nouvel idéalisme.

33 HARANG Faustine, *La Torture au Moyen-Âge*, Presse Universitaire de France, 2017.

34 Le fait de traverser les chairs en vue d'amputer.

FLORIAN GAITÉ

Philosophe et Critique d'art

Extrait du catalogue *In Extremis*

Editions TK-21, 2020

AND THE HERALDS OF HISTORY WERE SUBMITTED TO THE QUESTION...

Against the current of contemporary materialism, Floryan Varennes works with the body, its representations and extensions, without showing it, sensitive to what constitutes it without incarnating it. The body as a phenomenon appears in his work as a symbolic conglomerate (psychological, political, metaphysical) whose complexity makes it extraordinarily plastic. To better unleash his metamorphic potential, he shapes sculptures, installations and hybrid objects that subvert reference systems, whether it is clothing conventions, colour codes, gender identities, social authorities or medical standards. His act of deconstruction thus consists in twisting history, thwarting the processes of identification and reinterpreting the archetypes to question this body-surface here dug, dissected, deployed from its voids which paradoxically reinforce its presence. Minimalist in their compositions, clinical in their presentations, his works base their formal refinement on a solid conceptual foundation. Floryan Varennes condenses in each of them the results of his extensive research, which borrows as much from medieval history, psychoanalysis, philosophy or sociology of fashion, as from medicine and gender studies. Their scholarly titles, sometimes sibylline, betray an erudition delivered here without authority and which resonates in each of the signs lodged in the hollow of these absent bodies.

The body in default is also that of the artist in production who is constrained to a rigorous, almost monastic discipline. Patiently, scrupulously, he threads pearls, embroiders them, pins thousands of needles and assembles squares of fabric, experiencing a ritual rehearsal, related to both surgical care and religious asceticism. The worlds of the medical and the sacred are two universes of reference that Floryan Varennes constantly hybridizes. Their tension reflects back to back two visions of the body that share its symbolic potential: on the one hand, that of science that reifies the body by rationalizing it, and on the other hand, that of religion that disciplines it by sanctifying it.

Its medievalist positioning³⁵ corresponds to the need to reactivate the imagination

35 According to Vincent Ferré, a specialist on the subject, medievalism is defined by the reception of the Middle Ages in later centuries (in particular in the 19th - 21st centuries). In this sense, medievalism consists of the reception, interpretation and reappropriation of the European Middle Ages through the cultural prism (set of artefacts and social-cultural manifestations) in post-medieval societies.

of an idealized body that is missing from the contemporary collective unconscious. Rather than seeing it as a counter-model to modernity, Floryan Varennes reevaluates the thinking of the Middle Ages and, through it, the debt that our times have incurred towards it. The study of manuscripts, tapestries, sculptures, bas-reliefs and paintings of the Middle Ages thus very quickly led him to reconsider the idea of a unanimous condemnation of carnal life to discover a time when medicine was in dialogue with alchemy, when homosexuality was not always rejected and androgyny was elevated to the rank of ideal. The reading of medieval Christian philosophers (Saint-Augustin, Hildegarde de Bingen, Thomas d'Aquin) and contemporary historians (Jacques Le Goff, Régine Pernoud, Michel Pastoureau, Colette Beaune ou Didier Lett) thus inspired him to adopt a dual vision, rather than a dualistic one, reconciling the ascetic ideal and the idea of concupiscence. This way of standing in between, characterizes his thinking well, that of making the dichotomies active, of building significant bridges between the sacred and the profane, the masculine and the feminine, love and war, pleasure and pain.

Floryan Varennes' return to the roots of Western culture involves the reinvestment of archaic narratives, where personal narration and collective history are mixed. The interest in archetypes finds an extension in the reinterpretation of the mythologies in which they appear. Indeed, Floryan Varennes is convinced of the need to go beyond the deconstructions of postmodernity and to reinvest today in the territory of myth. This strategy is all the more justified in the artist's approach as it offers him a new means of interfering with symbolic levels that are both individual and collective, but also biological and spiritual.

If medieval culture has conveyed many archetypes, it has also shaped its own symbols. A fervent reader of the many theses that Michel Pastoureau has devoted to medieval heraldry, Floryan Varennes completes his investigation of the symbolic field by bringing cultural codes down to the level of the plastic sign³⁶. Geometric

FERRE Vincent, *Médiévalisme, Modernité du Moyen Age*, Paris, L'Harmattan, Itinéraires L.T.C., 2010.

DI CARPEGNA FALCONIERI Tommaso, *Médiéval et militant. Penser le contemporain à travers le Moyen Age*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015.

36 PASTOUREAU Michel, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004.

patterns are therefore never used only for their compositional qualities, but also for their power of meaning. This is the case with the diamond (cut out of scarves, embroidered on trousers, dug into banners, drawn by contours on jacket collars) which symbolizes a hyphen, whether it is a door between the earth and the heavens, or the vulva which allows the passage between the interiority uterine and the outside world. Similarly, the grid is not only a means of prolonging the call to emptiness of abstract painters, it also refers, as Rosalind Krauss proposes, to an infinite, divine, sacred space, which lends itself to spiritualist projections³⁷.

With the notion of adornment, Floryan Varennes finds a conceptual field where the languages of three places of representation converge: the social, the martial and the medical. Sharing their etymology, the "adornment", an expression of social role-playing, here refers to the military "parade", a means of displaying power attributes³⁸, as well as to the therapeutic "apparatus", or all the medical devices that assist and extend the body. By synthesizing the means of adorning the body, Floryan Varennes revises their imaginations and questions them in a new light. The blurring between these three semantic categories, which are a priori not very conducive to comparison (society, war, medicine), allows Floryan Varennes to make extremely significant connections, raising very concrete questions, particularly about the idea of care as a wartime act, combat and means of torture. The ornaments made by Floryan Varennes therefore redesign their usual value systems by inverting, in particular by sacralizing what is normally the responsibility of the profane. The hieratic aesthetic he develops is reflected in the solemnity of their placement in space and the choice of a black and white chromatic code. Presented on immaculate bases, hung on the wall or suspended, his works are also sacredized by the work of light that surrounds them and accentuates their brilliance, even to the point of likening them to relics or ex-votos. However, the artist's tour de force consists in counteracting this call to transcendence by introducing trivial elements that disturb its immediate reading. At the heart of Floryan Varennes' works are the two bodies of the king described by Ernst Kantorowicz³⁹: divided between a sacred dimension and another profane one, they plunge the spectator into a state of permanent hesitation that thwarts his interpretative reflexes.

Convinced that the body is "flesh" in the sense of Merleau-Ponty, a living interlacing of matter and spirit, Floryan Varennes achieves a synthesis of the two at

37 KRAUSS Rosalind, *L'Originalité de l'Avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.

38 In this sense, the "parade" has a polysemous nature that unites all these reference universes: military parade, cultural event or amorous choreography, it also designates social role-playing, particularly in the work of sociologist.

Erving Goffman. GOFFMAN Erving, *The Rites of Interaction*, Paris, Les Editions de Minuit, 1974.

39 KANTOROWICZ, *Les Deux Corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1989, (prem. Ed 1957).

the heart of a personal phenomenology, imbued with mysticism, Protestant ethics, and informed by science. Paracelsus, Saint Anselm and Hildegard of Bingen are the tutelary figures of his holistic thought of the body, a point of coincidence between the biological microcosm and the celestial macrocosm. The body that Floryan Varennes seeks to grasp and render is in fact an entity that is as concrete, that lives and experiences life, as it is spiritual, that finds in courteous ethics the means to codify itself. Following the example of Hildegard de Bingen, who introduced the language of courtesy into the theological discourse to spiritualize sexuality and pleasure, particularly feminine, Floryan Varennes sublimates in his work the relationship to the carnal body to better enhance it in consciousness. Sublimation consists in the psychoanalytical vocabulary to defer one's impulse, to prevent its immediate satisfaction in order to amplify its intensity and make it compatible with social conventions. Proper to artistic creation, sublimation is also engaged in the seduction of love, and particularly of courtesy, as Lacan emphasized in *The Ethics of Psychoanalysis*. Beneath its poetic allure, this gesture is therefore no less critical of the treatment of the body in contemporary societies. It offers a response to what Herbert Marcuse designates as the processes of desublimation of industrial and capitalist societies⁴⁰, through which a culture of immediate satisfaction is built up in which the body is reduced to the rank of a consumer object.

The body that Floryan Varennes seeks to capture and return is indeed an entity as concrete, which lives and experiences life, as spiritual, which finds in courteous ethics the means to codify itself.

Indexed to the codes and customs of the court, the paradigm of courtly love⁴¹, or rather the fine amor, describes the way knights educated themselves to sensual pleasures by controlling their impulses, which were potentially homosexual⁴². Georges Duby thus showed how much the rites of seduction, supported by courtesan practices, were governed by a set of rules aimed at domesticating the excesses of desire. Waiting, chastity, the taste for trials and measures thus implemented a worldly game in such a way as to elevate the body to a certain degree of abstraction, which brings it closer to the aseptic body in medical representations. Floryan Varennes supports this comparison, seeing in the clinical distance of the body a way to idealize it. He also applies this courteous discipline to his creative process. Through mannerism and repetition of the gesture, he

40 MARCUSE Herbert, *L'Homme unidimensionnel*, Boston, Beacon Press, 1964.

41 The expression "courtly love" was coined by Gaston Paris, historian of medieval poetry, in 1883.

DUITS Emmanuel-Juste, *L'Autre désir (du sadomasochisme à l'amour courtois)*, "L'Attrappe-corps", La Musardine, 2000.

42 We can think here of the ambiguity of the kiss on the mouth between knights, a common practice in the Middle Ages.

DUBY George, *La Chevalerie*, Paris, Perrin, 1998.

replays the difficult journey of the courtly knight and translates the sophistication of his love strategy into the formal refinement of the pieces.

Desire in courteous love does not refer exclusively to pleasure. Frustration, distance, silence and the obstacles to overcome that it engages are the causes of evils that torment the lover, and that must be experienced as such. Gathered under the expression of the *Delectatio Morosa* (*delectatio*: pleasure, amusement, and morality: delay, suspend), these sufferings represent the frustrations that desire encounters in the experience of waiting, absence and uncertainty of the success of the love project. This moral problem, which flourished in the theology of the 12th century, is in line with another strong idea, that of "courtly torture"⁴³, the practice of which is aimed not so much at physical pain but rather at psychological damage, which does not affect the integrity of the body. The theme of pains of the mind is here the starting point for a more general reflection on the ambivalence of affects, and the refusal of a binary division between pleasure and sorrow. This thought is concretized in the production of dual objects, which mix the vocabulary of war and the medical field to better reassess the distinction between wound and care. The sublimation of tortures, war wounds, love torments and pathological suffering then allows us to take the measure of them without being afflicted. The sublimatory operation is embodied here in the shaping of a dual aesthetic that transforms disgust and aversion into aesthetic enjoyment. The use of needles, leather or surgical instruments thus associates their gleaming and seductive aspect with the aggressiveness of their use. Faced with these works, the public is as if held in a vice between the suffering to which they refer and the fascination that they nevertheless arouse.

The vast undertaking of heraldic reform carried out by Floryan Varennes ultimately led to the development of a singular system of signs, acting as an infinite hermeneutic supply. It is then up to the spectator to follow the symbolic path that the artist traces within these uchronic worlds, without hierarchy or order, where the contemporary becomes medieval, where the sacred becomes profane, where the feminine and the masculine become indistinguishable. The body, which literally shines by its absence, finds here in these settings the plastic minimum by which it can reveal itself. At the articulation between transhistoricity, transidentity and transfixion⁴⁴, his work operates with sagacious formal and conceptual transitions to better adorn the imaginary of the body with the attributes of the spirit. Subjected to medieval interrogation, twisting the certainties of ehistorical discourse, these heralds of a new genre end up constituting the terms of a committed and resolute manifesto, building a new idealism.

FLORIAN GAITÉ

Philosopher & Art critic

Excerpt from the catalogue *In Extremis*,
Edition TK-21, 2020

43 HARANG Faustine, *La Torture au Moyen-Âge*, Presse Universitaire de France, 2017.

44 The act of cutting through flesh in order to amputate.