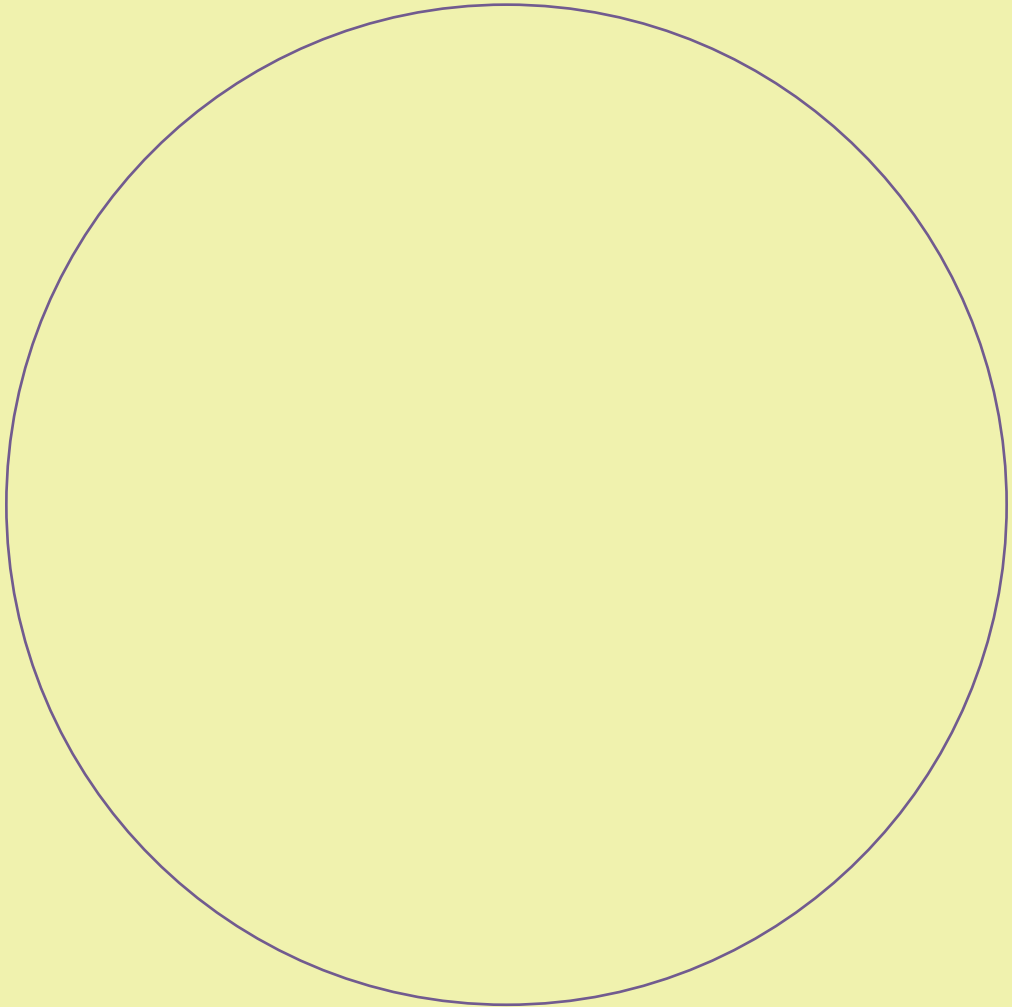


possible

carte blanche au collectif Empreinte - hiver 2019

Raphaël Barontini
Pauline Bazignan
Jessica Boubetra
Julie Buffard-Moret
Julie C. Fortier
Bertrand Lamarche
Lei Saito
Trapier-Duporté



revue critique d'art contemporain

possible

Directeur de la rédaction

Julien Verhaeghe

Comité critique

Claire Kueny, Fanny Lambert, Vanessa Morisset, Clare Mary Puyfoulhoux, Camille Paulhan, Leïla Simon, Julien Verhaeghe et Marion Zilio.

Collaborations

Ont participé à ce numéro : Anne Bergeaud, Anna Cloarec, Marianne Derrien, Adrien Elie, Coralie Gelin, Evelyne Eybert, Clara Muller, Mathilda Portoghese et Aideé Tapia.

Remerciements

Marianne Derrien, le collectif Empreinte et l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne remercient la revue Possible et son comité de rédaction, plus particulièrement Julien Verhaeghe et Vanessa Morisset pour leur accompagnement, Élodie Lombarde, Pauline Neghza et toute l'équipe de la Villa Belleville pour l'accueil du lancement de la revue qui prend la forme d'une exposition collective, les artistes pour leur confiance : Raphaël Barontini, Pauline Bazignan, Jessica Boubetra, Julie Buffard-Moret et Raphaël Emine, Julie C. Fortier, Bertrand Lamarche, Lei Saito, Camille Trapier et Théo Duporté, les associations Starte et Paste pour leur soutien.

La revue Possible remercie tous ces différents intervenants, particulièrement Marianne Derrien, Françoise Docquier et le collectif Empreinte.

Design graphique

Elisabeth Bieber

email : elisabeth@ndercover.com

Contact

email : contact@revuepossible.fr

site web : revuepossible.fr

édito

entretiens

- 4 **L'art du partage :
l'empreinte de toute chose**
par Marianne Derrien
-

- 6 **Raphaël Barontini**
par Anne Bergeaud

- 12 **Pauline Bazignan**
par Evelyne Eybert

- 18 **Jessica Boubetra**
par Anna Cloarec

- 24 **Julie Buffard-Moret**
par Aideé Tapia

- 30 **Julie C. Fortier**
par Clara Muller

- 36 **Bertrand Lamarche**
par Adrien Élie

- 42 **Lei Saito**
par Coralie Gelin

- 48 **Trapier-Duporté**
par Mathilda Portoghese
-

édito

L'art du
partage :
l'empreinte de
toute chose

Comment l'art donne à discuter ses multiples potentialités d'avènement, de production, de partage et de transmission ? Cette question a été au cœur d'un projet pédagogique qui prend ici la forme d'une collaboration entre la revue *Possible* et les étudiants de la promotion 2017-2018 du Master 2 Sciences et Techniques de l'Exposition. Ensemble, nous avons conçu cette publication inédite sous la forme d'une carte blanche à Empreinte, collectif créé par les étudiants pendant leur formation. Au travers de leurs activités diverses d'exposition, de recherche, d'écriture, de publication, de production d'artistes, de rencontres et de visites, les membres du collectif Empreinte explorent le milieu professionnel de l'art contemporain et s'initient à ses pratiques.

Fondé en 2005 et dirigé par Françoise Docquier, le Master Sciences et Techniques de l'Exposition, est une formation qui s'adresse à de futurs professionnels des métiers de l'Exposition dans le domaine de l'art moderne et contemporain. L'objectif de l'équipe pédagogique du Master est de former des professionnels ayant aiguisé leurs compétences *réflexives* (capables de développer une analyse critique dans les domaines étudiés), *créatives* (à même d'imaginer et d'accompagner des projets originaux au sein d'équipes pluridisciplinaires) et *techniques* (ayant la maîtrise opérationnelle des principaux outils de la conception et du développement de projets artistiques). Au sein de cette formation et dans le cadre de mon intervention intitulée « Médiation des œuvres », j'y aborde avec les étudiants une possible réévaluation de cette approche en lien avec l'évolution des pratiques curatoriales, tant par l'analyse critique des œuvres que du processus de création. Comment inscrire la médiation au cœur d'une expérience artistique ? Comment lier

l'expérience et le savoir collectif ? Quel lien entre la pratique de l'écriture et une parole échangée ? Quelle relation établir avec l'artiste ?

Afin d'agir en tant qu'étudiant sur cette pratique, il était important d'aller sur le terrain de la création et de la production artistique contemporaine pour mieux comprendre qu'il n'y a pas de discours fermés sur l'art. Depuis quelques années, on assiste à un regain d'intérêt pour la relation entre l'artiste et son atelier, d'un point de vue pratique et matériel aussi bien que conceptuel. Questionnant ce lieu d'origine de la production artistique, j'ai demandé à chacun d'entre eux de choisir un artiste émergent ou confirmé et d'initier une rencontre avec l'artiste dans son atelier, son espace de travail et/ou de vie. Du lieu à l'œuvre, l'atelier, « royaume de l'expérience », a permis au collectif Empreinte de mettre en lumière des artistes qui en ont la pratique. Les entretiens se sont déroulés entre octobre et décembre 2017 et ont été suivis par une phase de réécriture en étroite collaboration avec le comité de rédaction de la revue. Pour ces étudiants, le passage du dialogue à l'écriture a été formateur en affirmant une position d'auteur. À travers cette expérience tant personnelle que collective, je formule l'espoir que cette collaboration laisse une trace, éphémère, évanescence ou durable, d'une jeune génération qui partage le goût de l'échange avec les artistes.

Je tiens ici à remercier la revue *Possible* et son comité de rédaction pour son écoute, sa bienveillance ainsi que toute l'équipe de la Villa Belleville qui accueille le lancement de la revue prenant la forme d'une exposition ponctuée de discussions. Un grand merci aux artistes pour leur confiance et aux étudiants pour la qualité de ces échanges.

entretien

Raphaël Barontini

par Anne Bergeaud

HYBRIDATIONS ONIRIQUES



Vue de l'exposition *Back to Ithaque*,
Galerie Alain Gutharc, Paris, *Idole*
Déesse, 2017, impression numérique
et sérigraphique sur tissu, 350 x 220
cm © Aurélien Mole, courtesy de
l'artiste et Alain Gutharc.

Raphaël Barontini a grandi à Saint-Denis, où il vit et travaille encore aujourd'hui. Il nous fait visiter son atelier logé dans une cour, loin de l'agitation et pourtant au cœur de cette ville limitrophe de Paris. Il nous parle de son ancrage urbain et de ses voyages, de sa collection d'objets provenant du monde entier, de son rapport à la sérigraphie et à la couleur. Dans son atelier comme dans sa pratique picturale, l'artiste nous emmène dans un va-et-vient constant entre le présent et le passé, l'ici et l'ailleurs.

Nous sommes dans ton atelier au cœur de Saint-Denis. Quand t'y es-tu installé et pourquoi avoir choisi ce lieu ?

Je me suis installé dans cet atelier en 2013. Pour un artiste qui travaille, comme moi, sur des problématiques liées à une histoire partagée, c'est une vraie nécessité de vivre dans une ville comme Saint-Denis où s'exprime une hybridation permanente. Ce que j'aime ici, et plus largement dans les quartiers populaires et multiethniques du Nord-Est de Paris, c'est l'aspect incertain de la ville toujours en mouvement. Rien n'y est jamais complètement établi. Après avoir obtenu mon diplôme des Beaux-Arts de Paris en 2009, j'ai aussi activement participé au lancement et à l'expansion d'un lieu collectif, le 6B, qui se trouve également à Saint-Denis. Son programme de résidences permet une réelle proximité entre des praticiens aux savoir-faire très différents. Graphistes, architectes, plasticiens, musiciens, cinéastes, artisans d'art et paysagistes : chacun peut échanger et enrichir la pratique de l'autre. J'ai par exemple beaucoup travaillé avec un ferronnier d'art sur des éléments d'installations pour présenter des pièces textiles. J'y ai encore rencontré le musicien et DJ new-yorkais Mike Ladd, que j'écoutais depuis longtemps déjà en travaillant. Cette rencontre a donné lieu à une collaboration durable. Il a ainsi composé trois pièces sonores pour des installations et j'ai moi-même réalisé une scénographie pour un de ses spectacles. Au 6B, il y a cette facilité à pouvoir accéder à un corps de métier sans avoir à recourir à l'extérieur.

Tu as un attachement fort au territoire qui s'accompagne

pourtant d'un besoin constant de voyager, notamment par des résidences. Est-ce une manière de confronter ton attachement territorial à l'ailleurs ?

Jusqu'à présent, j'ai fait deux résidences à l'étranger, l'une en Haïti en 2013, l'autre à Los Angeles en 2017, qui se sont chacune conclues par une exposition. Le voyage permet non seulement de repréciser qui l'on est, mais aussi de découvrir d'autres modes de fonctionnement. C'est une bonne remise en question, surtout quand on a un parcours classique comme le mien. Bien qu'habitant Saint-Denis, j'évolue dans un sérail très parisien... En Haïti, les artistes sont essentiellement des artisans qui développent un langage personnel dans une même typologie de pièces. Ils ne peuvent échapper à une certaine économie où il s'agit de vendre pour survivre. À Los Angeles, le milieu de l'art y est encore bien différent avec une pratique picturale spécifique. Cet aller-retour est très enrichissant et permet de faire évoluer une pratique. Plus globalement, je voyage beaucoup, ce qui me permet de trouver des matériaux ou des objets pour la réalisation de nouvelles œuvres. Par exemple, je suis parti à Bamako où j'ai acheté une vingtaine de peaux de moutons au marché. En Haïti, j'ai aussi collecté des objets en rapport avec le vaudou. À ce titre, cette résidence a été une vraie découverte culturelle et artistique, voire un peu magique. Mon atelier se trouvait dans un péristyle vaudou où j'ai été accueilli par une prêtresse. Parfois, le soir, on m'invitait à terminer plus tôt pour laisser place à la préparation des cérémonies, à l'installation des

offrandes, des objets sacrés et au tracé des dessins à la semoule.

J'ai l'impression que, même dans tes voyages, tu restes attaché à une forme d'urbanité. Cela se traduit-il dans ta pratique ?

Oui, je reste fondamentalement urbain, contrairement à d'autres artistes et amis comme Eva Nielsen avec qui je suis parti en résidence à Los Angeles. Lors de mon exposition à la Galerie Alain Gutharc en octobre 2017, *Back To Ithaque*, certains visiteurs anglo-saxons ont qualifié mon esthétique d'*hip hop* en remarquant mes collages très contrastés. Même si ma pratique diffère, j'ai été en partie nourri par le graff. Plus jeune, j'adorais voir ces dessins hyper colorés, presque fluo, dans mon quartier. C'est une esthétique très urbaine dont je ne peux me défaire.

Ce qui est intéressant, c'est le contraste entre cet attachement à une urbanité réelle et les mondes oniriques que tu déploies dans tes expositions.

Cette opposition fut particulièrement prégnante lors de l'exposition présentée à la galerie The Pill en janvier 2018 à Istanbul, *Tapestry from an Asteroïde* dont le titre reprenait celui d'un morceau de Sun Ra. L'afro-futurisme me plaît précisément en ce qu'il rapproche une dimension réelle, historique, traditionnelle et politique, d'un futur proche ou éloigné empreint d'un imaginaire qui prend le dessus. D'un point de vue poétique, ce rattachement me permet de créer un pont entre le réel et l'onirique. En ce sens, la banlieue permet un enchevêtrement d'histoires, de traditions et d'héritages culturels qui n'ont rien à voir. Cela crée comme des collages du quotidien. Quand tout se chevauche et s'interpénètre, il y a cette surprise du présent qui se manifeste dans des moments de vie que je ne pourrais vivre ailleurs. Comme lorsque ces élèves de CM2, nés à Saint-Denis, entrent pour la première fois dans la Basilique en ignorant jusqu'alors que dans leur propre ville se trouve le tombeau des Rois de France. Ou encore, plus prosaïquement, quand je trouve à l'arrière d'un supermarché exotique des paniers en osier délirants dont on ne sait comment ils sont arrivés là.

Comment collectes-tu ces objets et matériaux que tu utilises dans ton travail ? Les considères-tu comme une collection à part entière ou davantage comme une base de données, à la manière des images que tu récupères sur Internet ?

Je suis un « accro » de brocantes et de récupération, et mes

œuvres présentent en effet beaucoup d'objets que j'ai chinés ici ou ailleurs. Souvent, ces objets restent des années dans mon atelier avant que ne me vienne le projet qui va avec. Pour la série de portraits *Black Panthéon* (2017), j'ai intégré des fleurets d'escrime achetés en lots il y a trois ou quatre ans. Je les avais presque oubliés quand m'est venue cette idée de personnages métis ayant eu une existence à la cour. Ces objets constituent ainsi davantage une base de données dans laquelle je peux librement puiser. Je les utilise soit directement dans mes installations, soit photographiés puis sérigraphiés dans mes toiles. Je m'intéresse souvent à un objet parce qu'il me fait penser à quelque chose, comme une image iconique. Ma collection de fauteuils miniatures « Emmanuelle » a débuté par exemple car ils me rappelaient une photographie de Huey P. Newton, l'un des cofondateurs des Black Panthers. Cela a été le point de départ du *Trône de Christophe*, une installation exposée au Mac Val en 2017. Pour préparer mes compositions, je travaille aussi avec une importante banque d'images sur mon ordinateur, ou encore avec Gallica ou Pinterest. Cette dernière plateforme me permet de répertorier, à partir de mots-clés, des images autour d'une même thématique. Par exemple, le sous-dossier « Vénus » est lié à un portrait de Marpessa Dawn, qui avait tenu le rôle d'Eurydice dans le film *Orfeu Negro* de Marcel Camus. Ce dossier regroupe des photographies de sculptures antiques, de mannequins africains, de statuettes Dogon, de peintures de Velázquez. S'y retrouvent déjà des indices sur les séries à venir. Ces banques d'images constituent quasiment des blocs-notes qui me permettent de développer une idée conductrice.

D'un point de vue technique, comment parviens-tu à créer à partir de ces images un collage sur la toile ou les tissus ?

Je compose d'abord un collage sur Photoshop, ce qui me permet d'engager, le cas échéant, par un système de calques, des changements de couleurs et de formes. Travailler avec cet outil confère une réalité immédiate à mon travail : il me permet non seulement d'expérimenter très rapidement des compositions, mais aussi d'envisager l'ordre de ce qui va être peint ou sérigraphié. Je peins ensuite des fonds que je photographie pour les faire imprimer sur tissus. De la même manière, je prépare des trames à partir d'objets ou de matériaux que je photographie, et que je retravaille sur l'ordinateur pour imprimer un calque en vue de réaliser les sérigraphies. Une fois le calque imprimé, je l'ajoute à un écran et y dépose avec une raclette un produit photosensible dans le noir qui

Vue de l'exposition *Back to Ithaque*, Galerie Alain Gutharc, Paris, *Bug-Jargal*, 2017, impression numérique et sérigraphique sur tissu, 350 x 220 cm © Aurélien Mole, courtesy de l'artiste et Alain Gutharc.



sera ensuite insolé à la lumière de jardin pendant trois à quatre minutes. C'est assez pour cuire le produit et qu'une réaction lumineuse s'opère de manière à pouvoir, une fois passé sous l'eau, retirer une sorte de seconde peau, ne laissant que l'image sérigraphiée sur l'écran. Il faut enfin procéder au tirage sur tissu des différents éléments.

Avec cette technique, le résultat est logiquement assez pop.

Complètement. Un outil influence forcément une esthétique. J'ai un véritable attachement vis-à-vis de cette technique que j'ai apprise au lycée, bien avant d'entrer aux Beaux-Arts de Paris. Et c'est par la sérigraphie que j'ai réellement commencé à travailler pour moi-même, en utilisant des images brutes. Toute la famille d'artistes qui la pratiquaient, comme Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Sigmar Polke ou Christopher Wool, comptent encore aujourd'hui parmi mes artistes favoris. Quelque part,

mon attraction pour cette technique n'a pas changé. La sérigraphie demeurera toujours une part essentielle de mon langage pictural. Elle me donne une grande liberté du choix des tissus et des formats, et laisse, dans le même temps, apparaître le geste de l'impression. En un sens, la sérigraphie apporte de l'hybridation à mon travail. Elle concilie autant mes recherches sur la peinture et les matricages que les télescopes d'images réalisés sur ordinateur. J'aime ce passage de l'outil multimédia à la sérigraphie, qui me rattache aussi à un autre paysage visuel, plus contemporain, avec des coupes et des couleurs plus acides.

Comment travailles-tu la couleur dans tes œuvres ? Tu sembles très attaché à une gamme colorimétrique particulière, du violet franc au vert tropical. Cela traduit-il une recherche kitsch dans ton travail ?

Le choix des couleurs reste assez instinctif et reflète mes



Le chevalier Saint-Georges, 2017,
acrylique et sérigraphie sur bois,
88 x 52 cm © Aurélien Mole,
Courtesy de l'artiste et Galerie
Alain Gutharc.

goûts et mon identité. J'adore manier la couleur, surtout quand elle happe le spectateur. Dans ma pratique, il y a une liberté colorée qui ne craint pas les associations de mauvais goût. J'apprécie beaucoup un artiste pop des années 1970 comme Peter Saul dans son usage de couleurs flashy, complètement délurées. Cela rejoint un peu le jeu que j'entretiens avec l'histoire de l'art où sont convoquées, dans un rapport quelque peu désobligeant, des références à la peinture de cour du XVIII^e siècle. Dans cette série de portraits s'établit peut-être un jeu kitsch entre couleurs flashy et matières peu nobles. Ma reprise du tableau de Louis XIV par Hyacinthe Rigaud était extrêmement colorée avec des violets, des bleus, des roses. J'avais aussi créé une robe en mousse extensive orange fluo pour la reprise d'un portrait de Marie-Antoinette. Cette série va de pair avec l'idée du carnaval, où la royauté est simulée et réinventée par des accoutrements, des costumes d'apparat. Qu'il vienne des Antilles, des Caraïbes ou d'Amérique latine, l'univers du carnaval, de la parade ou de l'ornement m'inspire profondément. Par exemple, l'American Indian Parade organisée par les descendants métis d'Amérindiens et d'Afro-américains déploie une profusion de couleurs criardes où l'on joue avec du froufrou, de la fourrure, des broderies en perles. Le vaudou haïtien témoigne aussi de ce déchaînement coloré.

Ce détournement de l'Histoire, et plus précisément de l'histoire de la peinture, ne se traduit-il pas également par la volonté de sortir du châssis ?

Lorsque ma pratique picturale sort du châssis, c'est qu'il y a déjà un déplacement qui s'opère de la toile vers l'aspect déambulatoire ou processionnel du carnaval. Quelque part, le textile entretient un rapport plus vivant qu'une toile tendue, en ce qu'il développe ses plis dans l'espace. C'est le cas de la série de drapeaux *Chromatic Kingdoms* (2016), des bannières frangées *Célébrations* (2011-2013), ou encore de mes très grands formats qui ressemblent presque à des tapisseries, à l'instar de *Couronnement* présenté en 2017 au CAC La Traverse. J'aime par exemple que le drapeau représente une idée collective transformée en espace pictural. L'hybridation contemporaine a besoin d'exister en dehors du châssis. Elle nécessite de reprendre une forme issue de la vie urbaine, de moment de vie collectif où l'on se manifeste ensemble. Toutefois, après avoir réalisé beaucoup d'œuvres textiles, notamment à Los Angeles, je ressens le besoin de revenir à la pratique de la peinture sur toile. Pour l'exposition *Back to Ithaque* à la galerie Alain Gutharc, je n'ai présenté que quelques

peintures sur bois. Cela ne me suffit plus, d'autant que ma pratique de la peinture n'est pas du tout figée. Entre toutes ces techniques, je fais finalement tout le temps des allers-retours, un va-et-vient permanent. L'une m'inspire pour une autre.

Ce besoin d'exister en dehors du châssis s'exprimait dans l'exposition *Tapestry from an Asteroid*, qui s'est déroulée à la galerie The Pill à Istanbul de janvier à mars 2018. Peux-tu nous la présenter ?

D'un point de vue scénographique, le principe était proche de l'exposition *Back to Ithaque* : des œuvres peintes classiques au mur étaient combinées à de larges pièces textiles utilisant l'espace. Cette exposition présentait par ailleurs une série de peintures sur toile, une galerie de portraits hybrides aux formes totémiques. J'y ai aussi exploré un nouveau format puisque j'ai réalisé une fresque panoramique de près de dix mètres de long sur trois de haut. Cette pièce textile joue sur les codes de la tapisserie, qui développe souvent un aspect narratif avec des scènes de genre ou d'histoire. Se déploient dans l'exposition un récit bêtement onirique, une projection futuriste complètement imaginaire où se côtoient des portraits de toute sorte : figures antiques, statuettes d'Afrique de l'Ouest, portraits de cour. Un vaste mix de références.



entretien

Pauline Bazignan

par Evelyne Eybert

DÉJÀ LÀ, INCONNU ENCORE



Pauline Bazignan, Série *Persée*,
acrylique sur aluminium et clou,
18 x 13 x 0,6 cm chaque.
Crédit photo © Rebecca Fanuele.

Vues d'atelier, un matin de novembre. Un moment d'échange sur l'envers du décor, sur la technique, le processus de création de ce qui est ensuite exposé, offert au regard dans un tout autre contexte. Entre travaux plus anciens et projets futurs s'ouvre une parenthèse, un entre-deux au cours duquel Pauline Bazignan parle de la manière dont elle perçoit l'évolution de son travail. Un inexorable travail de recherche, instinctif, rituel, qui interroge par-delà lui des limites qui s'avèrent plus ténues et poreuses qu'on ne le soupçonnerait de prime abord.

Quel est votre parcours ? Comment vous êtes-vous mise à peindre ?

Il y a une trentaine d'années, quand je me suis dit que je voulais devenir peintre, je peignais des *Saint Georges terrassant le dragon*. J'en ai fait toute une série, assez abstraite. Après, je ne sais pas pourquoi, cela s'est arrêté, je me retrouvais devant ma toile et je ne savais pas très bien quoi faire, alors je peignais des abstractions, très expressionnistes. À cette époque j'avais un professeur, Martin Bissière, qui m'avait énormément influencée, sans même que je ne connaisse son travail. Je ne savais pas ce qu'il peignait, mais il m'avait beaucoup poussée et le jour où j'ai découvert son travail, je me suis rendu compte de l'influence qu'il avait eue sur moi. Je me suis mise à peindre un peu comme lui, sans que je le veuille vraiment. Lorsque j'ai eu des enfants, je me suis mise à peindre des enfants, des rois, ou des personnages qui n'avaient pas de visage. Il y avait la forme extérieure, les cheveux, l'habit, mais le visage était blanc ou d'une seule couleur. J'étais aussi assez influencée par Jean-Michel Basquiat, c'était très graphique.

Au bout d'un moment, j'étais aux Beaux-Arts de Paris, j'étais dans l'atelier et je repeignais vingt fois le même tableau... je n'avais aucune idée. Il faut toujours avoir une idée qui vous tient. Et là, je n'en avais pas. J'ai eu alors envie de peindre des fleurs, des fleurs qui éclosent, oui, c'était l'idée d'une éclosion. En même temps je trouvais cela complètement stupide. Parce que, déjà, quand vous êtes aux Beaux-Arts et que vous faites de la peinture, vous êtes

considéré comme un ringard absolu ! Mais ça me trottait tellement dans la tête que malgré les potentiels critiques – on allait aussi dire que c'était des « trucs de femme » – je me suis dit que j'allais assumer et j'ai commencé à le faire : sur papier, je peignais à l'aquarelle et ensuite je versais de l'eau sur ma peinture pour que les pigments se diffusent et pour que cela produise l'éclosion. En fait je voulais que la peinture éclore, que la peinture s'ouvre...

Donc il s'agissait de quelque chose de très éphémère ?

Oui, je regardais la fleur s'ouvrir et ensuite le médium fixait sur le papier cet instant qui n'avait finalement duré qu'une micro-fraction de seconde. Au début quand j'ai commencé à faire cela je n'étais pas du tout contente de ce que j'appelais la « tige ». En fait, tout s'est mis en place au fur et à mesure. Un jour, par accident, il y a eu une coulure qui s'est faite sur un papier et c'est alors que j'ai vu apparaître ma première tige. Depuis ce temps je les fais comme ça, je les appelle « coulure », parfois « tige », même si maintenant pour moi ce ne sont plus vraiment des fleurs. En fait cette coulure initiale traduit l'idée qu'avant de commencer quoi que ce soit, puisque nous sommes dépendants de l'attraction terrestre, il nous faut d'abord nous ancrer, nous poser. Cette ancre, cette chose qui nous relie les pieds à la terre est capitale, mais elle doit ensuite être oubliée, pour favoriser le lâcher-prise.

Comment présenteriez-vous votre travail ? Comment qualifieriez-vous son évolution ?

Je fais un travail assez répétitif, dans le rituel, qui évolue au fur et à mesure du temps, comme si chaque tableau était, en quelque sorte, l'esquisse du suivant. Parfois je vais en avant et parfois je retourne en arrière, je fais des choses que j'avais faites dix ans avant... Certaines idées, qui m'étaient venues il y a dix ans et que je n'avais pas développées, reviennent. Étrangement, en ce moment je tends vers le blanc, et justement cela m'était arrivé il y a une quinzaine d'années. J'allais plus vers la couleur et puis là je ne sais pas ce qu'il se passe. C'est assez étrange car ce n'est pas spécialement volontaire.

Pour parler plus concrètement, il y a un tableau dont je n'étais pas vraiment satisfaite lorsque j'ai fini de le peindre. Du coup, je l'ai peint en blanc, et après j'ai repeint un autre tableau par-dessus. Les deux se confondent et jouent ensemble dans un dialogue entre les passages gris colorés et les vraies couleurs qui n'ont pas été recouvertes. J'aimais bien cette vibration entre ce qui était à l'intérieur, presque caché et ce qui était sorti à l'extérieur. Ce jeu entre intérieur et extérieur est d'ailleurs une question qu'on retrouve dans l'ensemble de mon travail.

J'ai peint aussi un autre tableau dont je n'étais pas satisfaite, que j'ai recouvert de blanc, et c'est à ce moment-là qu'il est apparu. J'avais l'intention, en réalité, de repeindre par-dessus, comme le premier, mais en fait je me suis arrêtée parce que le tableau était déjà apparu. Il est d'ailleurs amusant de remarquer que d'ordinaire je peins et j'efface mes tableaux avec de l'eau. Je peins puis, avec un jet haute pression, je les arrose jusqu'à ce que tous les pigments sortent de la toile ou du papier. Les recouvrir de blanc est en fait une autre manière de les effacer.

Vous parlez d'une peinture rituelle, et pourtant ce n'est jamais le même résultat...

Non bien sûr, ce n'est jamais le même résultat, bien qu'ils se ressemblent tous, c'est indéniable. En fait j'accepte, et c'est ce que j'aime aussi, l'accident, l'inconnu... Le non contrôlé. Souvent lorsque je sais à quoi m'attendre, lorsque je connais le résultat à l'avance, cela ne m'intéresse plus. Par contre je me suis aperçue que lorsque je le recherchais, cet accident, cela donnait des choses qui n'avaient pas d'intérêt, alors que quand il arrive fortuitement, au bout de nombreuses heures de travail, c'est beaucoup plus intéressant. Mais cela demande beaucoup plus de pratique !

En réalité, je travaille en continu et puis tout à coup il y a des tableaux qu'on pourrait qualifier de « charnières », un ou deux tableaux que je trouve bons. Et même si ces tableaux adviennent après beaucoup de travail et après avoir fait

beaucoup de tableaux dont je n'étais pas satisfaite, je sais que ceux que je trouve bien sont là parce qu'il y a eu tous les autres dont je n'étais pas contente. Peut-être même précisément parce que je n'étais pas contente et qu'il a fallu que je recommence d'une manière puis d'une autre pour que j'arrive à ces résultats plus satisfaisants.

Depuis combien de temps êtes-vous dans cet atelier ? Pensez-vous que le lieu où vous travaillez a une influence sur votre inspiration et sur votre travail ?

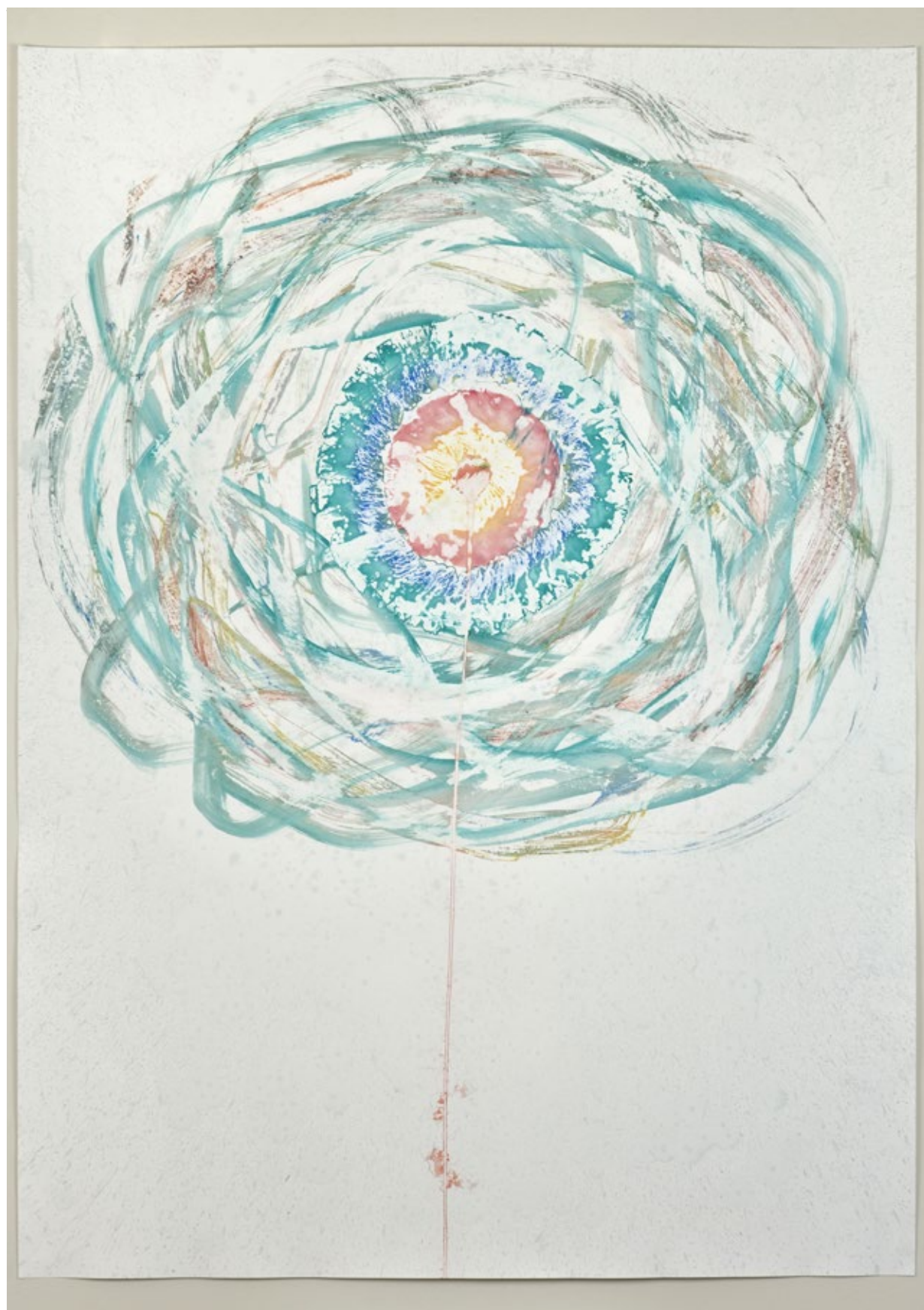
J'y travaille depuis 2013, et oui, je pense vraiment que le lieu a une influence. Même si en vérité je pense que si on veut faire quelque chose on peut le faire dans n'importe quel lieu. Mais en même temps on ne peut pas nier que parfois on peut chercher à fréquenter un lieu parce qu'on pense qu'il va nous inspirer. Par exemple en ce moment j'ai très envie de partir en résidence parce que j'ai très envie de partir d'ici, de voir un autre lieu. Quand je suis arrivée ici je faisais de toutes petites choses, de toutes petites toiles, je travaillais sur la table. Je ne faisais que de la peinture, pas du tout de sculpture et puis au fur et à mesure c'est devenu de plus en plus grand, et maintenant c'est vrai que j'ai besoin de place.

Il y a le feu qui entre en jeu maintenant avec la cuisson de vos sculptures.

Oui c'est vrai. Au départ, je ne voulais pas du tout aller vers la sculpture. Mais il s'est trouvé qu'un jour, en mangeant une orange, je me suis demandé ce qu'il y avait à l'intérieur de cette peau, de la même façon qu'on pourrait se poser la question en regardant le ventre d'une femme enceinte : on se demande ce qu'il y a de l'autre côté. Et donc tous les jours, l'idée venait me tarauder et j'ai décidé d'en avoir le cœur net. J'ai pris ma peau d'orange que j'ai reconstitué en la collant, j'ai versé du plâtre dedans, j'ai enlevé l'écorce et j'ai obtenu une pièce, à l'époque c'était vraiment tout petit, une boule de plâtre, pleine. Le résultat m'a beaucoup étonnée et intriguée, je ne m'attendais vraiment pas à ça. J'ai eu envie d'en faire d'autres. J'ai d'abord pensé à mouler cette pièce, mais l'idée de faire des multiples ne m'intéressait pas. Je me suis alors tournée vers la terre, la céramique. J'utilise de la barbotine dont je tapisse directement l'écorce. Je ne l'enlève plus avant de faire cuire la pièce, car auparavant j'ôtai la peau avant la cuisson mais cela abîmait en partie la pièce, je me trouvais obligée de faire de « fausses » traces avec mon scalpel, et ça ne me satisfaisait pas. Alors un jour, je me suis dit que j'allais tout brûler et ça a mieux fonctionné. Le processus s'est mis en

Vue de l'atelier de
Pauline Bazignan.
Crédit photo © Evelyne Eybert.





Pauline Bazignan, *Vendredi 13 mai 2016 (DT)*, 2016, acrylique sur papier HWO8, 137 x 101 cm.
Crédit photo © Rebecca Fanuele.

place petit à petit. Un peu comme pour les fleurs en fait... Sur la table il y a des pièces cuites et en cours. Je travaille avec de la porcelaine, mais aussi avec du silicone. J'aime faire des expérimentations. Tandis que certains artistes s'amuse à rétrécir leurs pièces de plus en plus, moi j'essaye au contraire de les faire grossir. Je suis venue au silicone par étapes, j'ai d'abord essayé de faire une grande orange en combinant plusieurs peaux, mais je considère cette pièce comme ratée. Je connaissais les possibilités de l'imprimante 3D mais cela ne m'intéressait pas. C'est un ami qui m'a parlé du silicone comme d'un matériau capable de gonfler et d'augmenter en volume. Ce matériau donne un résultat assez similaire à celui de la porcelaine, je me suis d'ailleurs déjà laissée surprendre : un jour en voulant saisir une de mes pièces que je prenais pour une porcelaine, alors que je m'attendais à rencontrer quelque chose de dur et froid, j'ai saisi cette pièce qui, de fait, était molle.

Pour en revenir à la peinture, quelles techniques utilisez-vous ? Quelle est la place du corps, du geste dans votre travail ? Quelle est la place de la réflexion, celle de la spontanéité ?

J'ai beaucoup travaillé sur papier, ou alors sur toile libre que je tends ensuite directement sur le châssis. Je travaille au sol puis je pose mon support à l'envers sur cette planche : les bacs permettent de récupérer l'eau qui proviennent du « nettoyage » que j'effectue ensuite avec le jet haute pression. Le résultat dépend de beaucoup de choses, pas seulement du temps qui s'écoule entre ces différentes étapes, mais aussi des peintures que j'utilise, des médiums que je mets dedans, des différentes couleurs, qui ne réagissent pas du tout de la même façon, de la chaleur de l'atelier, de son taux d'hygrométrie...

Il y a donc une grande part de hasard, mais finalement on peut se demander quelle part de hasard reste maîtrisée ou non, parce qu'en vérité, à force de répéter le processus on sait très bien ce qu'il va se passer. C'est pour ça que je dis que je travaille avec mon inconscient, parce que parfois je le laisse un peu décider à ma place. Il m'arrive d'attendre entre les étapes, parfois pas du tout et je ne sais pas bien pourquoi. En ce qui concerne le choix des couleurs, parfois je regarde dans ma palette les couleurs de la veille, celles qui sont restées de la veille et j'en rajoute. Il y a comme une sorte d'aimantation, d'attraction, celles qui sont déjà là en appellent d'autres. C'est aussi pour ça que je dis que le tableau précédent est l'esquisse du suivant, parce que certaines couleurs restent et il y a une évolution d'une

peinture à l'autre.

Je ne travaille qu'à l'acrylique. Récemment j'ai réessayé l'huile parce que je voulais travailler sur une plaque en aluminium et je n'arrivais pas à trouver une peinture qui reste bien fixe sur ce support. J'ai eu du mal à faire ça. Il s'agit d'un tableau qui tient avec un clou planté au centre du motif. Et c'est comme cela qu'on l'accroche et qu'il tient au mur. J'ai appelé cette série « Persée », au départ pour souligner le fait qu'ils sont effectivement percés, mais aussi en référence au mythe de Persée et Andromède. De plus, cette idée du clou me renvoie à mes *Saint Georges terrassant le dragon* que je peignais au tout début, car Saint Georges, de sa lance, transperce le Dragon. Pour moi il y a aussi l'idée de la peinture comme une lutte, il faut tuer son dragon c'est-à-dire se dépasser, aller au-delà de ses limites. Donc ici on n'a plus le Saint Georges mais on a sa lance.



entretien

Jessica Boubetra

par Anna Cloarec

AU SORTIR DES ATELIERS ICADE



Jessica Boubetra, *Intervalles* (3),
2017, métal peint, bois teinté, 3
modules identiques de 400 x 250
x 200 cm chacun, Crédit photo ©
Jessica Boubetra.

J'ai réalisé cet entretien de Jessica Boubetra lors de notre rencontre au sein de l'exposition collective qui marquait la fin de sept mois de résidence. L'artiste faisait partie de la première édition des résidences nomades organisées par le groupe immobilier ICADE à Aubervilliers.

Pourrais-tu m'expliquer comment a été conçue cette exposition ? Rassemble-t-elle les pièces que tu as réalisées pendant ta résidence ces 7 derniers mois ?

Oui c'est une petite partie de tout ce que j'ai pu faire. J'ai présenté ces pièces en discussion avec la commissaire Anissa Touati avec qui nous avons travaillé sur un ensemble de pièces en particulier.

Pourrais-tu me parler de ces trois grandes pièces au centre ?

Elles sont très représentatives du projet que j'ai présenté pour candidater à la résidence. Il était donc prévu que je réalise des pièces de cet ordre dès le début. Je les considère vraiment comme un ensemble. Elles sont toutes les trois identiques, mais montrées sous trois angles différents. Leur forme définitive est arrivée un peu après le *Salon Jeune Création* à la Galerie Thaddaeus Ropac auquel j'ai participé en juillet 2017, après le début de la résidence. J'avais alors exposé une première version de l'une de ces sculptures, qui était légèrement différente puisqu'elle présentait des motifs minéraux. Ces motifs sont issus d'une technique employée en reliure, le papier marbré, que j'ai adaptée pour mes pièces.

Comme pour ta pièce exposée à Clay Case à la Galerie Anne de Villepoix (Hiver 2016-2017) ?

Exactement, même si la pièce que tu as vue à *Clay Case* est l'une de mes premières sculptures utilisant cette technique. Cette œuvre, qui date de 2013, a aussi enclenché

ma recherche sur la notion de module. Ça fait quatre ans et en quatre ans beaucoup de choses ont évolué.

En parlant d'évolution, ces trois pièces sont particulièrement grandes par rapport à ton travail habituel. Comment ce changement d'échelle est-il survenu ?

Absolument, c'est la première fois que j'utilise cette échelle. Le format est vraiment venu avec le contexte de résidence qui proposait un espace très grand. L'échelle est une réponse à l'environnement direct de l'atelier qui est situé dans une zone avec beaucoup de chantiers, de choses en construction.

Tes inspirations sont issues de l'esthétique industrielle. D'où le choix de ta résidence j'imagine. Tes autres résidences présentaient-elles un contexte similaire ?

Cela faisait vraiment partie du projet que j'ai pensé depuis le début. Faire des choses à partir du quartier. Ces structures viennent directement des bâtiments desquels je me suis inspirée. Par rapport aux autres résidences... disons que j'apporte un soin particulier à créer des choses *in situ* en réaction à des contextes d'exposition.

Tes pièces sont pensées *in situ*. Peuvent-elles vivre dans un contexte totalement différent ? Les as-tu déjà exposées en extérieur par exemple ?

À *Jeune Création*, j'exposais une pièce en extérieur pour la première fois. C'est quelque chose que j'aimerais exploiter.

Par exemple, ces structures sont faites pour aller dehors. Elles peuvent y rester plusieurs années sans problèmes. Ce qui est important pour moi, c'est qu'il y ait un lien avec l'environnement au moment de la conception des pièces. Elles peuvent ensuite être exposées dans d'autres contextes. C'est le moment de la conception qui est essentiel.

La notion de module est également très importante pour toi. Les parties « modules » sont-elles créées pour une œuvre en particulier ou arrive-t-il que tu les réutilises ?

Il est arrivé que je fasse appel au même module de base pour plusieurs pièces, comme pour ici. Mais généralement je les affecte à un travail en particulier. En fait il m'arrive des années plus tard de réemployer quelque chose que j'ai déjà utilisé. Je trouve aussi intéressant de réfléchir sur la durée.

Ta pratique a débuté avec l'utilisation de matériaux récupérés, mais elle a évolué et ceux que tu utilises aujourd'hui sont des matériaux que tu conçois. À quel point intervien-tu ? Dédies-tu le même temps à chaque matériau ?

Depuis environ deux ans, je n'utilise plus du tout d'éléments déjà conçus, même si c'est quelque chose que je ne m'interdis pas. En effet, quand j'ai commencé mes études je m'intéressais plutôt à la question du *ready-made*. Sur des pièces comme celles présentées ici, je fabrique moi-même les éléments, même s'ils semblent industriels. Cela nécessite beaucoup de minutie, je fais attention à tous les aspects de la pièce. Chaque matériau reçoit une attention particulière qui va de la conception jusqu'à la finition.

Tu as collaboré au projet *Virtual Dream Center*. Comment t'es-tu approprié cet espace virtuel par rapport à ta création matérielle ? Tes sculptures ont-elles influencé ta création virtuelle ? Sont-elles également pensées virtuellement ?

En fait toutes mes pièces nécessitent un gros travail numérique en amont de leur réalisation. Elles sont toutes déjà modélisées. Ensuite, il y a forcément des choses qui se passent durant le processus de réalisation. Typiquement pour la série de céramiques exposée ici, une des pièces s'est effondrée à la sortie du moule. J'ai donc exploité cette erreur. Cela a changé mon idée initiale, mais j'étais très contente de cette évolution. Pour ce qui est de *Virtual Dream Center*, je suis co-fondatrice avec l'artiste Jean-Baptiste Lenglet. Mais je suis surtout intervenue en tant

qu'architecte, car cela fait aussi partie de ma formation. Ce qui m'intéressait c'était aussi de réfléchir à la notion d'espace dématérialisé, car naturellement cela fait partie des réflexions que je mène. C'était une extension directe de mon travail.

L'aspect immersif a-t-il joué sur l'agrandissement de l'échelle de tes pièces ?

Non, la taille de ces pièces est vraiment liée à l'espace de la résidence. Ce qui est intéressant dans un espace virtuel, c'est qu'il ne répond pas du tout aux codes et aux normes de notre espace physique. On a donc tendance à voir les choses en beaucoup plus grand, sans limites précises, sans apesanteur. Ces questions sont propres au projet *Virtual Dream Center*.

Tu parlais de ta formation en architecture... comment t'en es-tu éloignée ? Quelle influence a-t-elle aujourd'hui ?

J'ai compris que j'étais vraiment artiste quand j'étais en résidence au Japon. C'est à ce moment que j'ai décidé de m'investir totalement dans ma pratique artistique, mais cela ne m'empêche pas de continuer à travailler avec des architectes. Les deux sont complémentaires. Quand je dessine des structures telles que les trois présentées ici, je fais aussi de l'architecture. Le protocole est le même. Ensuite c'est surtout une question d'échelle.

C'est d'ailleurs intéressant qu'aujourd'hui tu te tournes de nouveau vers quelque chose de plus grand...

Changer d'échelle c'était aussi une manière de travailler avec l'échelle du corps. Ça aurait pu être plus grand ou plus petit, mais pour moi c'était l'échelle juste par rapport au déplacement dans l'espace. Mais c'est vrai qu'il est probable qu'à l'avenir, j'expérimente quelque chose d'encore plus grand. Ces trois pièces, c'était la limite de ce que je pouvais faire toute seule dans l'atelier, mais j'aimerais beaucoup penser des pièces à l'échelle du paysage.

Tu parlais de la modélisation de tes pièces sur ordinateur. Lors de cette étape, sais-tu par avance quel matériel tu vas utiliser ou modélises-tu plutôt une forme ?

Je pense en fonction du matériau. Les matériaux se manipulent tous de façons très différentes. Je pense donc d'abord aux outils qui vont me permettre de réaliser la pièce en question. Malgré tout, je peux ensuite imaginer ces formes dans d'autres matériaux. Mon protocole de création est très flexible.

Jessica Boubetra, *Forme de résonance*, 2017, métal peint, 100 x 100 x 15 cm, 2017. Crédit photo © Jessica Boubetra.



Jessica Boubetra, *Complexe de coordination*, 2017, métal peint, 150 x 100 x 15 cm. Crédit photo © Jessica Boubetra.



Jessica Boubetra, *Songe ductile*,
céramique émaillée, dimensions
variables, série de 20 modules.
Crédit photo © Mathieu Deluc.
(page précédente et photo ci-dessous)



Au début de ta pratique tu étais également intéressée par la photographie, tu as ensuite évolué vers la sculpture tout en t'intéressant au virtuel... Quel est ton rapport au réel ?

J'ai fait beaucoup de tirages argentiques en couleur et en noir et blanc. Je suis même entrée aux Beaux-Arts de Paris avec un projet de photographie. Ma pratique de la photographie était surtout liée aux surimpressions, je procédais donc déjà à une certaine déformation de la réalité. Mon travail a toujours eu un lien avec l'onirisme. La rêverie. Puis c'est assez naturellement qu'est venue l'inclusion de la 3D, qui était aussi liée aux techniques de fabrication.

J'aimerais maintenant parler de tes pièces en céramique... quelle est ton approche vis-à-vis de ce médium ?

Je ne m'intéresse pas du tout à l'aspect modelage de la céramique. Le caractère modulable de la matière est extrêmement intéressant, mais on se fait vite absorber par cette malléabilité. Pour générer des formes, je préfère une approche moins spontanée, comme le moulage par

exemple. Mais ce qui m'intéresse par-dessus tout dans la céramique, c'est le travail de l'émail. Lorsque je fais de la recherche d'émaux, je projette une couleur, une texture, j'avance des hypothèses, prédis des réactions chimiques, et à l'ouverture du four, je découvre comment les atomes se sont réellement organisés. Certaines pièces sont inexploitable, tandis que d'autres vont au-delà de ce que j'imaginais.

Quelle est la part d'aléatoire dans ton œuvre en général ?

Je suis pondérée tout en cultivant certains aspects aléatoires qui me stimulent beaucoup. La conception de modules requiert une fabrication réfléchie. Je n'ai pas une pratique spontanée de la sculpture. Je l'avais. C'est de là que je viens puisque j'assemblais des éléments préexistants. Aujourd'hui, mon approche est plutôt celle de l'architecture, de la conception d'un bâtiment.

L'aléatoire se situe dans la phase de réalisation, car même si cette pièce en verre notamment, est représentative de ce que j'avais conçu par ordinateur, les découpes ont généré d'autres formes. Puis j'ai utilisé les contre-dépouilles pour

faire d'autres pièces et ça, ce n'est pas possible quand on fait réaliser ses pièces par des entreprises. C'est très important pour moi de maîtriser ce processus, car cela produit des choses auxquelles on ne s'attend pas.

Comment conçois-tu ces pièces en céramique ?

J'ai des sujets de réflexion qui me sont chers comme l'assemblage, le module, que je mets en place depuis plusieurs années. C'est donc normal que je continue à m'intéresser à ces questions, peu importe le matériau que j'utilise. Le moulage est une façon très directe de répondre à la notion de module par la répétitivité. Dans la pièce exposée ici, j'ai utilisé deux moules différents. Un moule haut et un plus bas. Toutes ces formes sont des déclinaisons des deux formes de base qui ont ensuite été déformées et remodelées une fois sorties des moules. L'émaillage est également appliqué de deux façons différentes. Il y a des pièces sur lesquelles on voit plus d'aspérités ou plus d'hétérogénéité... Ces différences sont issues de la quantité de titane contenue dans l'émail. C'est un travail de nuances.

As-tu déjà essayé l'impression 3D ?

Mon projet de fin d'études d'architecture portait sur l'impression 3D de matériaux céramique à grande échelle. Nous utilisons des bras robotisés typiques de l'industrie automobile, et nous avons essayé de mettre au point une technique pour imprimer à grande échelle des matériaux céramiques. Aujourd'hui je n'ai pas encore trouvé de moment pour me repencher sur ces recherches. Mais j'aimerais beaucoup, à une échelle plus petite, réutiliser l'impression de céramique. C'est quelque chose que j'ai en tête depuis plusieurs mois...

Malgré les différents matériaux que tu utilises, cette exposition à l'acade montre bien l'homogénéité présente dans ton travail. Elle passe notamment par ton utilisation de la couleur. Pourrais-tu parler de cet aspect en particulier ?

Durant la résidence je me suis un peu centrée sur ce vert industriel. J'ai essayé de m'en rapprocher pour les pièces en céramiques, même si je n'avais pas la volonté de retrouver la teinte exacte. La couleur est un élément très important qui varie en fonction de chaque pièce. J'aime beaucoup les motifs minéraux, les couleurs assez tranchées. C'est quelque chose qui fluctue, qui dépend des périodes et qui passe d'une pièce à l'autre. Pour l'exposition je cherchais une cohérence des couleurs, mais je n'ai pas uniquement

utilisé du vert durant la totalité de la résidence. Je me méfie d'un côté systématique du travail. C'est aussi pour cette raison qu'il est important pour moi de changer de matériaux et de ne pas me perdre dans cette facilité de refaire toujours la même chose. C'est notamment pour cela que je n'ai pas du tout fait de marbrures pour cette exposition. J'en avais déjà fait pour *Jeune Création* et puis j'avais aussi envie, avec ces pièces, de revenir à quelque chose de plus structuré et radical, de moins décoratif. C'est pour cela que j'ai choisi des couleurs qui étaient déjà présentes dans l'environnement de l'atelier. Le vert, tout ce béton...

Tu parles des motifs marbrés, tu emploies de nombreux matériaux. As-tu déjà essayé d'expérimenter avec le marbre ?

Cela fait en effet partie des nombreuses choses qui me tentent. J'ai commencé justement. À la base, j'ai appris à me servir d'une machine de découpe au jet d'eau pour réaliser des pièces en marbre. Puis il y a eu des déviations comme le métal par exemple... À l'origine, je voulais faire des pièces en marbre pour la résidence. C'est quelque chose que j'ai très envie de faire depuis plusieurs années. Mais il faut que je trouve le contexte juste de présentation, car c'est aussi toute une logistique. Le marbre est extrêmement lourd et coûteux. Il faut donc un projet concret et précis derrière. Mais j'ai plusieurs expérimentations en cours. Et puis il y a trois ans pendant une résidence à Prato, j'avais travaillé, avec un marbrier, une pièce en marqueterie de pierres dures, en marbre et en malachite. C'était mon premier essai avec de la pierre. C'était le contexte parfait.

Aujourd'hui y a-t-il un médium en particulier vers lequel tu aimerais te tourner ?

J'ai très envie de m'investir davantage dans la céramique. Cela fait quatre ans que je mets cela en place progressivement. Je me suis équipée pour avoir un atelier de céramique. Ce sont des investissements considérables et il me manque aujourd'hui un local adapté. C'est quelque chose que je vais mettre en place l'année suivante je pense mais je n'ai pas envie de m'enfermer dans un médium. C'est très intéressant de changer régulièrement, car ça m'oblige à réadapter mon processus de réalisation des pièces, et cela fait avancer la recherche.



entretien

Julie Buffard-Moret

par Aideé Tapia

DISTORDRE LES FAITS,
FAIRE DÉLIRER LES FORMES



Julie Buffard-Moret et Raphaël Emine, *H-air*, 2017, laiton chromé, verre minéral, image imprimée, cheveu, diamètre : 135mm. Courtesy des artistes.

Diplômée de la Villa Arson en 2015, Julie Buffard-Moret explore et repousse les limites des médiums qui lui sont chers : la sculpture, l'installation et l'écriture en particulier. Sa pratique consiste à dresser des ponts entre des univers distincts : le factuel et le récit, le matériel et le numérique, l'abstrait et le plus concret. Après la fin de ses études, elle quitte Nice pour s'installer à Paris, où elle a récemment exposé son travail, en collaboration avec l'artiste Raphaël Emine, à Glassbox, à la Galerie Épisodique et à la Cité Internationale des arts entre autres.

Chercheuse et bricoleuse, Julie Buffard-Moret développe en parallèle de sa pratique artistique une activité de recherche universitaire. En 2016, elle intègre l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), où elle prépare actuellement un Master « Arts et langages ». J'ai rencontré Julie Buffard-Moret à la bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art durant l'été 2017, lorsque chacune d'entre nous travaillait sur la rédaction d'un mémoire de recherche. Mais la bibliothèque n'étant que l'un des espaces de travail de la jeune artiste, nous nous sommes donné rendez-vous à son atelier, au sein de l'artist-run space *Température*, pour une conversation autour de sa pratique.

De statut associatif, *Température* a été créé par une dizaine de plasticiens de tous horizons autour de la pratique de la céramique — ils ont un four qu'ils mettent à disposition d'artistes et de créateurs externes. Mais loin de se limiter à ce médium, *Température* est un véritable atelier de production de sculpture avec les outils nécessaires pour le travail de la matière.

En tant qu'artiste, Julie Buffard-Moret tend vers la pluridisciplinarité sans développer sa pratique autour d'un médium en particulier. « **J'aime bien avoir un éventail d'outils large me permettant de pouvoir puiser là où c'est intéressant par rapport à un projet ou une envie** ». Dans cette logique, le médium est employé dans le cadre d'un projet, il n'est jamais strictement autoréflexif. En revanche, ce qui semble plus central dans sa démarche est

le mélange d'écriture et de sculpture pouvant prendre la forme d'une installation. Cet intérêt double se développe graduellement : « **Pendant les premières années d'études, j'ai beaucoup travaillé la sculpture — la céramique, le métal, l'objet. C'est seulement vers la fin de ma formation que je commence à introduire de l'écriture dans mon travail** ». Cette dernière se développera pour prendre une place toujours plus affirmée au sein de sa pratique.

Relation de la première descente de l'Amazone (2015) est un article Wikipédia rédigé par l'artiste au moment où elle commence à s'intéresser à l'écriture comme moyen artistique et à la recherche comme outil de travail. Le titre fait référence à l'ouvrage éponyme écrit par le missionnaire dominicain Gaspar de Carvajal contenant les chroniques de l'exploration du bassin amazonien vers le milieu du XVI^e siècle. « **J'ai découvert que le fleuve Amazone avait été nommé ainsi par les premiers conquistadors car ils pensaient que des femmes semblables aux Amazones de la Grèce Antique peuplaient les forêts de l'Amérique du Sud** ». Bien que les chroniques du dominicain se présentent comme un compte rendu factuel, à un moment donné il se met à décrire l'apparition de femmes guerrières de deux mètres de haut aux tresses blondes. « **Ce moment hallucinatoire où une parole prétendument descriptive et factuelle dérape dans la fiction m'intéresse profondément. Pour écrire l'article Wikipédia je me suis basée sur toutes les choses potentiellement fantastiques dans son récit que**

j'ai référencé de manière scientifique tout en amplifiant leur dimension. Ce faisant, je cherchais à introduire du fictif dans l'encyclopédie ». L'article a par la suite inspiré la réalisation d'une installation mêlant projection vidéo, dispositif sonore et sculpture en collaboration avec l'artiste Iommy Sanchez (*Amazona*, 2015).

Œuvre annonciatrice, *Relation de la première descente de l'Amazona* intègre deux des problématiques qui se trouveront dorénavant au cœur du travail de l'artiste : celle de l'enchevêtrement entre le récit et le factuel et celle de l'intégration de l'écriture dans l'espace d'exposition. *Frau von Allmen* (2015) témoigne également de ce moment charnière où Julie Buffard-Moret se met à entrelacer l'écriture avec sa pratique de la sculpture et de l'objet. *Frau von Allmen* est un personnage extrait de l'autobiographie de l'alpiniste française Catherine Destivelle (née en 1960), que l'artiste construit à la manière d'un spin-off : « **J'aime bien l'idée de prendre des personnages secondaires et de les développer, de créer du récit à partir du réel** ». Le texte a été intégré dans l'installation composée de sculptures métalliques évoquant des éléments naturels qu'elle a présentés pour son diplôme. Mais chez *Frau von Allmen*, il est aussi question de métaphore. Dans une démarche autoréflexive, Julie Buffard-Moret conçoit le personnage de cette tenancière d'hôtel comme une allégorie de la question de l'engagement dans la pratique artistique. Doit-on regarder de loin, ou au contraire s'investir ?

Frau von Allmen n'aime pas les alpinistes. Par temps clair il lui est possible d'observer ses clients à la jumelle. Frau von Allmen n'apprécie pas la conquête des sommets. Elle préfère les peintures qui décorent les couloirs de son hôtel. La montagne doit être regardée d'en bas.

« **Je passe par des personnages fictifs ou des récits pour poser des questions sur la pratique artistique** ». Cette logique est en quelque sorte prolongée dans le cadre de l'exposition des diplômés de la Villa Arson de 2015, pour laquelle Julie Buffard-Moret présente *Le syndrome d'Ernest Coussin*, une proposition curatoriale regroupant le travail de plusieurs artistes de l'exposition. « **Pour Le syndrome d'Ernest Coussin j'ai rédigé un texte à la croisée entre un texte de commissaire et quelque chose qui relève plus du texte d'artiste. J'ai inventé un personnage fictif à partir de plusieurs anecdotes que les autres artistes m'avaient raconté en lien avec leur travail ou d'éléments présents dans leur pratique** ». Il s'agissait cette fois-ci d'une réflexion autour du travail du commissaire et de la manière dont on présente des pièces :

« **intégrer un texte à ta pratique c'est aussi proposer une médiation différente. Cela permet en un sens de court-circuiter ces conventions de présentation et d'engager un rapport plus direct avec le spectateur, de proposer une autre voie d'accès au travail du plasticien** ».

Son projet le plus récent, conçu et développé en collaboration avec l'artiste Raphaël Emine, reprend cette idée du personnage comme métaphore. *Le dédale des humeurs* (2016-2017) est un projet évolutif qui est diffusé principalement sur Internet. Il se présente comme un site web qui se structure autour d'une série de micro-récits de différents personnages — de figures génériques, ni masculines, ni féminines — qui ont tous un lien plus ou moins évident avec la météorologie : un.e chasseur.esse d'orage, un.e conservateur.ice et une.e ingénieur.e travaillant dans un data center. Ils correspondent tous à des postures en lien avec la pratique artistique. Le premier peut être lu comme une réflexion par rapport à l'image, le deuxième est en lien avec l'objet et sa préservation et le troisième fait référence à l'espace numérique.

Ces personnages sont issus d'une série de recherches que les artistes ont réalisées autour de différents champs de la météorologie. Si ces recherches sont retravaillées par la narration, elles réapparaissent au sein des récits en forme d'hyperliens qui renvoient à des éléments de documentation divers : des vidéos YouTube, des rapports scientifiques et des articles de journaux entre autres. « **La narration est pour moi une sorte de digestion des faits trouvés par ma pratique de recherche. Une manière de s'approprier les choses et en même temps de les communiquer. Le fait d'avoir des recherches précises, des sources d'archives, me permet d'aller plus loin dans la fiction, de retrouver une certaine liberté pour ensuite créer des formes** ».

L'artiste trouve dans l'espace numérique un élément de réponse à son questionnement sur la façon d'introduire du texte dans l'espace de l'exposition. « **J'y réfléchis beaucoup car c'est quelque chose de très difficile au niveau de l'attention du spectateur. Bien que sur Internet les enjeux soient assez différents, la question de la concentration est aussi très présente. Les textes ne doivent pas être trop longs, cela doit rester lisible. En revanche, il y a toute la possibilité d'introduire des hyperliens, de renvoyer vers différents menus de recherches** ». L'hyperlien est donc conçu comme un outil pour spatialiser l'écriture, pour l'étayer dans la toile. Il permet d'avoir quelque chose d'ouvert, de mettre en

Julie Buffard-Moret, *Amazone*, 2015, installation réalisée en collaboration avec Iommy Sanchez, Projection vidéo, dispositif sonore, tablette numérique, textile. Courtesy de l'artiste.



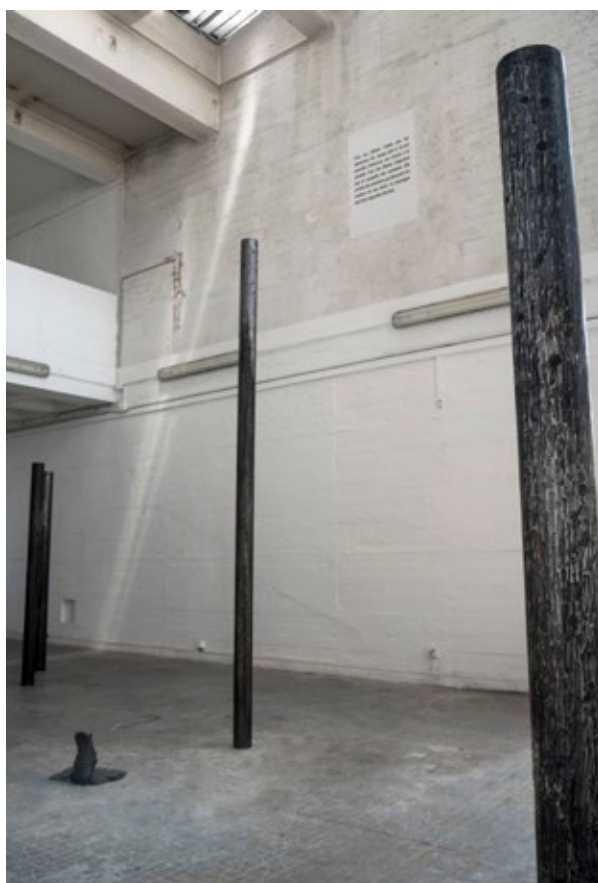
espace une recherche qui n'est pas renfermée sur elle-même, car l'internaute est libre de construire son propre « parcours ».

Par ailleurs, le format numérique offre à Julie Buffard-Moret et à Raphaël Emine une certaine malléabilité. **« Cela nous intéresse d'avoir quelque chose sur lequel on puisse revenir, que l'on puisse retravailler : cela relève de l'ordre du processus. En ce moment on écrit d'autres textes et on compte retravailler la forme du site »**. En tant qu'espace démocratique accessible au grand nombre, le médium Internet ouvre un champ de possibilités aux jeunes artistes en dématérialisant le lieu d'exposition, parfois difficile d'accès. Pour autant, dans un monde de plus en plus tourné vers le virtuel, le duo d'artistes tient à garder un point d'accroche dans l'objet et dans le travail en atelier. Une série d'œuvres, toujours en lien avec la météorologie a été créée parallèlement au site Internet. Des allers-retours entre le virtuel et le matériel s'instaurent. Comment dresser des ponts entre ces deux espaces ? **« C'est un travail processuel, car l'un nourrit l'autre : on écrit des textes, ça nous donne envie de faire**

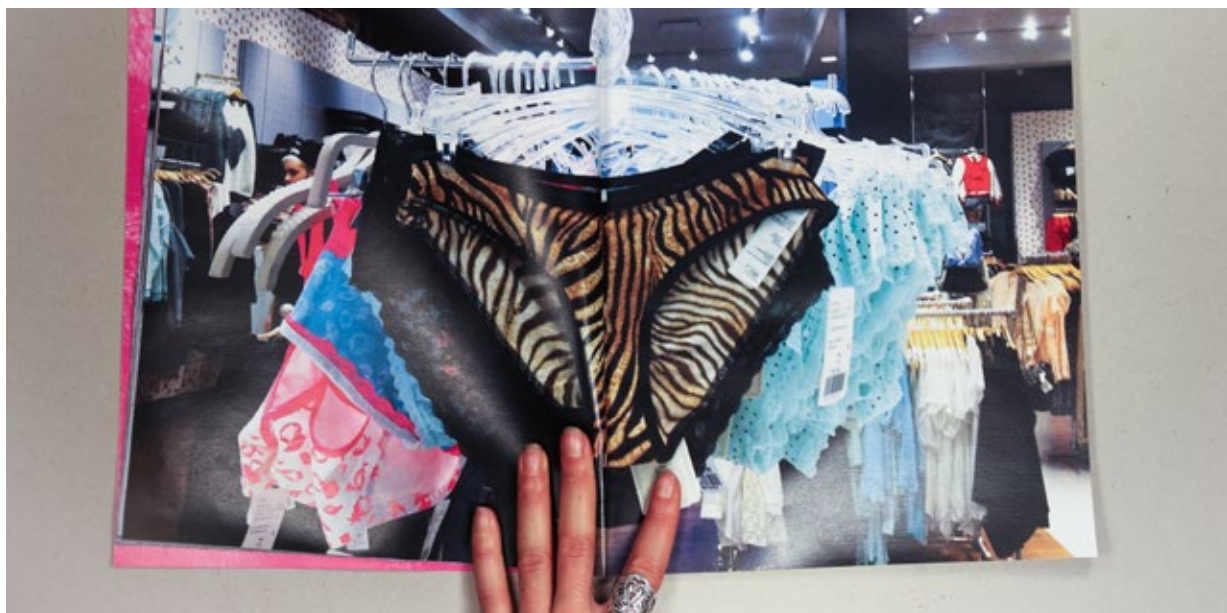
des objets et vice-versa ».

À l'origine de ces recherches plastiques il y avait une série de questionnements. L'espace d'exposition dépend-il d'un climat spécifique ? Le *white cube* est-il un espace tempéré ? Partant de ces réflexions, leurs pièces réagissent de manière sensible aux infimes variations climatiques qui agitent l'atmosphère de la galerie. *Les absorbeurs* (2016) sont des sculptures fonctionnelles inspirées de techniques amateurs DIY des déshumidificateurs d'air. Ces objets hybrides sont réalisés à partir d'objets existants trouvés dans des brocantes — des vases décoratifs, des instruments de laboratoire... — qui sont ensuite redécoupés et réassemblés. Posés dans l'espace d'exposition, ils ont un micro impact sur la sensibilité de l'espace, qu'ils réintroduisent dans l'équation. *H-air* (2017) est un hygromètre — un instrument qui mesure l'humidité de l'air à partir d'un cheveu humain, ici en l'occurrence, un cheveu de l'artiste — qu'ils ont produit en partenariat avec l'entreprise Naudet, qui continue à les fabriquer de manière artisanale. Sorte d'instrument-corps « animé par un fragment du corps de l'artiste », il permet de mesurer

Julie Buffard-Moret, *Untitled*,
2015, tubes métalliques, cirage.
Courtesy de l'artiste.



Julie Buffard-Moret et Raphaël
Emine, *Les absorbeurs*, 2016,
verre, sels chimiques, 70 x 23cm.
Courtesy des artistes.



Julie Buffard-Moret, *Wild at heart*,
2014, édition photographique.
Courtesy de l'artiste.

l'espace en principe neutre du *white cube* ; son humidité et ses humeurs.

À l'origine des projets de Julie Buffard-Moret il y a souvent l'observation et l'expérience du quotidien. C'était le cas pour la série de la météorologie : « **c'est un peu la conversation la plus banale que tu peux avoir avec quelqu'un, et en même temps il y a quelque chose de véritablement sublime dans ces forces qui te dépassent** ». Mais tel est le cas pour un projet qui l'occupe depuis trois ans : ses recherches autour du motif léopard.

« **Au moment de mon échange au Canada j'ai commencé à remarquer des motifs animaliers dans les rues. C'était quelque chose d'extrêmement quotidien qui est né d'une observation de mon entourage urbain. J'ai commencé à documenter cette présence par le biais de la photographie** ». Cet intérêt a pris d'abord la forme d'une édition : *Wild at heart* (2014) est une compilation des photos que Julie Buffard-Moret a collecté lors de son séjour québécois.

« **Par la suite j'ai commencé à faire des recherches plus spécifiques sur le motif léopard et à me perdre sur Internet, où j'ai commencé à collecter toute sorte d'images appartenant à des champs et des époques complètement différents où le motif léopard apparaissait** ». Cet exercice de collecte est manifeste dans *Leopard Skin*, un Tumblr regroupant ce corpus pictural, sorte d'Atlas Mnémosyne à l'ère numérique. « **Je suis consciente que cette recherche, qui porte un objet à priori futile, féminin et peu documenté, est quelque chose que j'ai pu envisager grâce à Internet, à l'accès instantané qu'il me donne à des milliers de données de natures très différentes que je peux associer pour ensuite créer du sens** ».

Parallèlement à la collecte d'images, l'artiste a réalisé des recherches documentaires.

« **J'ai découvert des choses sur le motif en lui-même, auquel j'ai consacré mon mémoire de Beaux-Arts. L'exercice m'ayant énormément plu, j'ai eu envie de pousser plus loin ces recherches mais aussi leur relation avec mon travail plastique. Je voulais négocier à la fois mon envie de créer des formes, de travailler la matière, de faire des objets et mon intérêt pour l'écriture et pour la recherche. C'est pour cela que j'ai intégré l'EHESS** ». Depuis 2016, elle prépare un mémoire de recherche portant sur cette thématique sous la direction de l'historienne Patricia Falguières, travail qui l'a introduit à la sphère de la recherche universitaire, qu'elle entend désormais comme

l'une des facettes de sa pratique artistique. « **J'envisage le motif léopard comme un objet de recherche mais aussi comme un outil de travail me permettant d'explorer des champs différents, une méthodologie** ». Concernant les espaces de travail dans lesquels elle s'exerce au quotidien, Julie Buffard-Moret m'explique : « **la bibliothèque et l'atelier sont pour moi des espaces complémentaires mais qui ne sont pas du tout de la même nature** ».

En effet, sa pratique mixte l'amène vers des questionnements sur la façon d'intégrer la recherche dans son travail de plasticienne. « **Depuis le début je m'interroge beaucoup sur la forme que je pourrais donner à cela, j'essaie de trouver des moyens différents pour expliciter mes objets de recherche. Pour l'instant j'envisage d'en faire un objet papier, une édition qui soit liée au mémoire tout en demeurant autonome. En revanche, j'ai moins envie de le mettre en espace en forme d'exposition. La figure de l'artiste chercheur et la mise en scène plastique de l'archive et de la documentation, m'intéressent moins** ». Pourquoi ? « **Car je pense qu'en étant plasticien, tu peux très vite produire des effets de connaissance, des effets de savoir au sein de l'exposition, et je trouve souvent cela assez creux. Cela ne me correspond pas étant donné que j'ai un lien assez fort à l'objet, à la sculpture, et au travail avec la matière. Il y a chez moi une certaine forme de générosité plastique** ». Démarche à suivre...



entretien

Julie C. Fortier

par Clara Muller

INTIMES FANTÔMES



Julie C. Fortier, *Ascension* (détail),
2017.

Des thèmes qui hantaient son travail de photographe et de vidéaste, l'artiste d'origine québécoise Julie C. Fortier, née en 1973, a fait émerger une pratique intégrant arômes et odeurs. Je l'ai rencontrée chez elle, à Rennes, à l'occasion de son exposition au Musée des Beaux-Arts *C'était un rêve qui n'était pas un rêve* (du 30 septembre 2017 au 4 février 2018), où elle présentait pour la première fois les installations *Ascension* et *Roadhouse*.

Son atelier, attenant à son appartement et à celui de son mari, l'artiste Yann Sérandour, donne sur le jardin où elle cultive les plantes aromatiques qu'elle utilise aussi bien en cuisine que dans sa pratique artistique. Quelques cartons servent de support à des essais de mise en forme de plumes, une recherche plastique qui fait suite à la performance *La Revanche des Oiseaux* réalisée à la Maison Rouge à Paris en novembre 2016. Dans la bibliothèque, au milieu des essais d'esthétique et des monographies d'artistes, une étagère est consacrée aux ouvrages sur les odeurs et le parfum. Se distinguent aussi plusieurs livres de botanique et d'autres consacrés aux cabanes, indices du goût de l'artiste pour la nature, la forêt et ses abris. Ce n'est pas dans cet atelier-bureau mais au grenier, sous le toit en pente dont le grand velux s'ouvre sur le ciel, que se niche son laboratoire. Dans cette presque-cabane perchée où Julie C. Fortier trouve refuge pour « composer », s'alignent des centaines de petits flacons et quelques bouteilles dans lesquelles infusent racines de vétiver, fleurs de camomille ou branches de fenouil.

La nature tient en effet une place importante dans le travail de Julie C. Fortier. *Petrichor* (2013), sa première œuvre olfactive, recompose l'odeur de la terre humide, tandis que *Orée du jour* (2016) semble être l'essence d'un sous-bois contenu dans une fiole. Plus ambivalente, son installation *La Chasse* (2014) se compose de presque 100.000 touches collées au mur, sur lesquelles trois parfums (herbe coupée, animal et sang)

se succèdent par zones, narration odorante donnant du sens à ce paysage abstrait. Car les compositions volatiles de Julie C. Fortier font parler le vide et le silence. Ses œuvres sont ainsi pleines de souvenirs se racontant en odeurs, et la figure du fantôme traverse son travail, tous supports confondus. Dans son laboratoire, sa grand-mère et ses arrières grands-parents semblent d'ailleurs veiller sur elle depuis leur cadre, et soulignent l'importance qu'ont pour elle les choses et les êtres disparus, présences malgré l'absence.

De l'œuvre profondément animée (*anima*, du latin « souffle, âme ») de Julie C. Fortier émane une douce nostalgie. Sa mémoire est un lieu de sédimentations, de cristallisations et de déambulations intérieures nourrissant un travail intime, dont les leitmotivs sont réinterprétés en variations de formes aussi bien matérielles qu'immatérielles, entre rêve et réalité.

Comment t'est venue l'idée d'intégrer des odeurs à ton travail ?

Après mon congé maternité, le directeur de l'école des Beaux-Arts d'Angers où j'enseigne m'avait demandé de penser à un nouveau cours pour les étudiants en 3^e année. J'avais envie de travailler sur la relation entre art et nourriture et sur la question du lien social que la nourriture apporte. J'ai donc commencé ce cours de manière horizontale, c'est-à-dire que j'intégrais ces questions à ma pratique en même temps que les étudiants. Rapidement, j'en suis arrivée à m'intéresser à la transmission et à la

mémoire. De fil en aiguille, j'ai glissé vers les odeurs, qui m'apparaissent avoir encore plus de puissance en terme de représentation. Et après une boulimie de lecture sur le sujet, j'ai décidé de me former à la formulation de parfums.

Pourquoi as-tu choisi de ne pas faire appel à des parfumeurs pour créer les odeurs et parfums que tu utilises ?

Comme je travaille beaucoup avec des souvenirs précis, je pense que j'aurais été frustrée de ne pas pouvoir formuler moi-même. J'avais peur aussi de ne pas pouvoir traduire et communiquer ces impressions mémorielles à un tiers. Mon travail en laboratoire ne m'empêche pas de consulter des parfumeurs lorsque je n'arrive pas à faire ce que je veux. Ma posture d'artiste c'est d'être une amatrice à temps plein. Même si j'ai développé une forme d'expertise, je ne serai jamais parfumeur, ça reste du bricolage. Je travaille ici, dans ma cabane. On a mis du bois partout pour ça. C'est petit mais pour mon laboratoire je n'ai pas besoin d'un très grand espace. Quand je viens ici je suis bien, isolée, je suis vraiment dans ma tête.

Mais ta pratique olfactive nécessite aussi des échanges et des collaborations (chimistes, verriers, philosophes, patients...). Cela influe-t-il sur la forme finale ?

Oui complètement. J'aime être surprise par ce que les autres apportent, par la perception qu'ils ont de mon travail et ce qu'ils proposent. Avant je n'avais peut-être pas la sagesse ou la confiance en moi suffisante pour accepter cette altérité, mais maintenant ça me plaît.

Travailles-tu plutôt dans ton laboratoire ou dans ton atelier ?

Je viens formuler dans le laboratoire mais quand je fais des recherches ou des commandes, je vais dans l'atelier. Dans le laboratoire il n'y a pas d'ordinateur, je travaille sur papier, à l'ancienne. Quand les outils sont trop performants on ne digresse pas, alors que là, il y a vraiment une errance, un tâtonnement qui permet parfois d'ouvrir sur autre chose... Et puis sans ordinateur il y un rapport à l'espace réel, et pour moi le fait de composer dans l'espace, en agençant les mouillettes, c'est vraiment primordial.

Comment conçois-tu le passage de tes œuvres de leur lieu de création à leur lieu d'exposition ?

Je pense toujours au lieu d'exposition, à sa disposition, sa fonction, son usage. Au Musée des Beaux-Arts de Rennes par exemple, dans ce patio couvert à la fois extérieur et

intérieur, le nuage d'*Ascension* fonctionne très bien, pareil pour *Roadhouse*, l'installation vidéo. Et puis les œuvres volumineuses je ne peux pas les réaliser en dehors du lieu d'exposition, je les finalise forcément dans le lieu même.

Peux-tu me raconter la genèse d'*Ascension*, qui, comme *La Chasse*, se compose d'un mur de mouillettes, mais cette fois-ci formant un immense nuage ?

Alors que la prairie de mouillettes de *La Chasse* était très abstraite et les odeurs illustratives, dans *Ascension*, la forme du nuage est reconnaissable tandis que les odeurs sont plus abstraites et nous emmènent ailleurs, nous ouvrent d'autres espaces... Quelle expérience fait-ont face au ciel ? Qu'est-ce qui fait qu'on lève la tête et qu'on regarde le ciel ? On regarde le ciel quand il devient noir, quand le vent se lève, quand on sort le matin... On s'émerveille ou on se dit qu'il va nous tomber sur la tête ! J'avais d'abord exposé ces parfums pour la Nuit Blanche de Toronto, qui se déroule en extérieur. Là, je fais l'exposition avec ce qui reste du concentré des quatre parfums. Dilués à environ 5 %, il m'en reste suffisamment pour faire la fin de cette exposition et huit éditions.

À propos de récit, tu parlais lors d'une conférence de montage filmique, ce qui est aussi une forme de langage. Selon toi les odeurs, comme les rushes, peuvent donc s'articuler et engendrer du sens. En quoi ta pratique de la vidéo a-t-elle pu influencer ton travail olfactif ?

Au début, je travaillais de manière intuitive à partir de bouquet de touches entre lesquels je promenais mon nez pour essayer de comprendre comment formuler, quelles proportions donner à chaque matière. Puis ces bouquets devenaient encombrants alors je les ai collés au mur. Et finalement c'était vraiment le mouvement entre les touches, l'écart entre les odeurs, les courants d'air qui les faisaient se déplacer dans l'espace qui m'intéressaient - autant que les odeurs elles-mêmes. Donc oui, je pense que ma pratique de la vidéo et de l'installation vidéo influence nettement mon travail. C'est le mouvement, le déploiement, le repliement, la fulgurance, l'effervescence qui m'intéressent.

Les thématiques du passage du temps, de la ruine, de l'effacement sont récurrentes dans ton travail plastique (*Domaine quatre saisons*, *House*...) Est-ce en partie parce que cette question de la perte est inhérente au parfum que celui-ci t'intéresse ?

Oui, c'est un rapport à la vanité et au mouvement. Pour

Julie C. Fortier, *Ascension* (détail),
2017.



Julie C. Fortier dans son laboratoire, 2017.



moi le parfum est lié au mouvement. On sent le parfum des gens quand ils bougent, le parfum des tilleuls nous parvient quand le vent passe à travers ses feuilles...

Tu sembles entretenir un rapport privilégié avec la nature...

C'est un des sujets récurrents dans mon travail. Les marches et les balades que je fais en forêt, à la campagne, me nourrissent. J'ai grandi au Canada, à la limite d'une petite ville. De chez moi, je pouvais facilement aller me perdre en forêt. La nature était omniprésente dans mes jeux d'enfant. Cette nature était à la fois un espace de liberté, un territoire à conquérir, un espace dangereux et possiblement mortel. J'ai appris jeune à survivre en forêt, à reconnaître les plantes comestibles, à avoir les bons gestes face aux animaux sauvages. Cette relation de crainte et de bien-être – se soigner, se nourrir – me fascine.

De ce fait, as-tu un goût particulier pour les matières premières naturelles ?

Oui, j'aime beaucoup la complexité des matières naturelles. Je pense que ça va aussi avec le fait que je suis novice et souvent je reviens aux naturels, aux boisés, aux odeurs de verdure. Il y a des matières qui me parlent et d'autres qui me résistent. En général, quand je commence un jus, je regarde mes matières et je me restreins à utiliser celles que j'ai déjà [environ 700 NDLR] car je n'ai pas d'argent pour en acheter de nouvelles. J'aime particulièrement le styrax, le foin mais aussi la beta-caryophyllène, que j'utilise beaucoup. C'est un dérivé du clou de girofle et dans une formule ça assèche tout, ça donne ce côté poussière que j'aime bien.

Tu vas chercher des souvenirs chez les autres mais tu utilises aussi tes propres souvenirs, tes propres fantômes... Cette inclination pour les odeurs de nature a-t-elle justement un lien avec tes souvenirs, des réminiscences des paysages forestiers du Canada ?

Oui bien sûr ! Même si je les entremêle avec ceux des autres, mes souvenirs sont un point de départ. Et j'ai une passion pour les arbres et les odeurs boisées, qui sont indéniablement mes préférées. J'ai des souvenirs d'arbres qui sont importants. Marcher en forêt est quelque chose qui m'apaise. Pendant ma formation chez Cinquième Sens, on venait tous de pays différents et on avait des prédilections propres pour certaines matières qui pouvaient au contraire rebuter d'autres personnes. Moi j'aimais tout ce qui était bouleau, bois, fumée, fourrure,

cuir, alors qu'une autre personne adorait toutes les notes fruitées, shampoing, etc. Je pense que nous sommes très conditionnés dans nos goûts.

Tu travailles également des variations sur la figure de la maison. Que représente-t-elle pour toi ?

Oui c'est un thème récurrent, en photo, en vidéo, en installation. Pour moi, la maison est un personnage, une entité que je représente de l'extérieur et non comme un lieu d'enfermement. La maison recouvre beaucoup de choses, c'est un embrayeur de récits. Il y a un lien aux films d'horreur et à la nature ambivalente de la maison, avec ses espaces d'ombres menaçants et ses espaces protecteurs et rassurants. Et puis, la maison évoque la volonté d'ancrage. Elle permet aussi de redoubler le cadre de l'image, dans le sens où l'image est déjà un prélèvement du monde. Moi je la déplace, je la mets en mouvement, ça devient un jouet, comme une maison de poupée. Je joue avec comme avec un décor de cinéma. J'associe vraiment la maison au cinéma, à cette idée de construire des images. D'ailleurs au Québec aujourd'hui, on construit les maisons comme des images : on n'utilise plus de vrai bois ou de vraies pierres mais du plastique qui imite le bois et la pierre, parce que c'est moins cher. On est dans l'ersatz.

En tournant autour des souvenirs, de la perte, des fantômes, de la maison et de la nature, tu fais transparaître quelque chose d'une grande nostalgie dans tes œuvres...

C'est très mélancolique oui. Mais la mélancolie n'est négative que lorsqu'elle empêche de bouger. Pour moi, c'est un moteur, un vecteur d'idée, d'association, de création. Quand j'écris des récits et que je pleure, je sens que j'ai touché quelque chose de profond. La mélancolie, c'est dans mon caractère, mais elle est toujours tournée vers la création, c'est une bonne chose.



entretien

Bertrand Lamarche

par Adrien Élie

WELCOME TO...



Bertrand Lamarche, vue de
l'exposition *Le Baphomet*, 2017,
La Maréchalerie, Versailles. Crédit
photo © Nicolas Brasseur.

Voilà ce que l'on pourrait lire sur le panneau annonçant une ville issue de l'univers artistique de Bertrand Lamarche : « Welcome to... ». Juste ces deux mots, et rien d'autre. Dans le cinéma fantastique, de *Twink Peaks* à *Silent Hill*, un écriteau surgissant au bord de la route et à demi effacé par la brume est un signe visuel récurrent. Une ville, au regard de l'œuvre de Bertrand Lamarche, serait un lieu innommable à la lisière de la réalité et de la fiction, où des entités architecturales abandonnées, des machines organiques et des plantes toxiques apparaissent au sein d'un étrange brouillard. Une ville tout en façade, factice et irréelle, à l'instar de celle visitée par le héros anonyme de la nouvelle de Jean Ray : *La Choucroute*.

Bienvenue ailleurs, bienvenue nulle part. C'est dans ce monde aux échelles distordues que j'ai pu m'immiscer le temps de deux rencontres avec l'artiste. La première a eu lieu au centre d'art contemporain La Maréchalerie à Versailles, lors du vernissage de l'exposition *Le Baphomet* où j'ai rencontré Bertrand Lamarche. Je lui ai proposé de poursuivre notre échange dans son atelier à Paris, ce qu'il a accepté volontiers.

J'entre dans son atelier, au fond d'une cour rue du Faubourg Poissonnière, à proximité de l'hôtel Benoît de Saint-Paulle et d'anciens ateliers réhabilités en logements, un lieu de vie et de création où nous entamons un nouveau pan de notre conversation débutée quelques semaines plus tôt. Dans cet entretien, il me dévoile sa vie d'artiste, ses influences et ses dernières œuvres produites.

Comment procédez-vous pour créer une œuvre ? Quels sont généralement les éléments déclencheurs ? Quel est le point de départ ?

Il est difficile de répondre à ces questions. Mais par contre, il est possible de remonter à certaines choses antérieures, à un état ressenti, où l'on est à la fois dans le monde et à côté du monde, un pied dedans et un pied en dehors. De manière générale, c'est comme cela que géographiquement et physiquement, j'essayerais de définir ma position et que, au même titre que le cinéma et la musique, les arts visuels ont pu m'attirer.

Beaucoup de motifs et de références reviennent souvent dans votre travail, par exemple les tunnels, la vapeur, des entités artificielles gonflables ou mouvantes. Vos œuvres sont assez sombres aussi bien dans leurs gammes chromatiques que dans leurs discours. Est-ce que vous travaillez vraiment cette unité visuelle et thématique ou est-ce simplement subjectif ?

Non, ce n'est pas volontaire. On peut dire effectivement qu'au départ, il y a des pièces qui ont une polychromie ou parfois un manque de polychromie, ce qui est plutôt de l'ordre du dessin. Ce n'est pas du dessin à proprement parler, mais des choses qui sont dessinées dans l'espace.

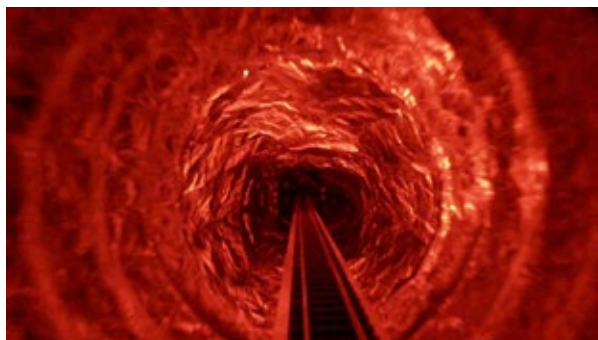
Il y a peut-être dans ce que vous dites une sorte de dramaturgie récurrente. Je sais que dans le cinéma, un des ressorts de la narration est généralement un drame ou une tragédie, à un moment donné. Pour ma part, je suis attiré dans les films par des choses plutôt périphériques qui peuvent être de l'ordre du décor. Par ce qui est indirect, à côté de ou derrière une narration, comme une tempête qui serait derrière des personnages.

Votre travail relèverait-il d'une certaine forme de chaos inspiré du romantisme noir ?

Mon travail n'a pas, je pense, directement à voir avec le chaos, mais le paysage industriel peut renvoyer à une forme de mélancolie.

L'industrie, une météorologie noire, et un héritage du XIX^e siècle peuvent aussi être des références. J'ai grandi dans une région industrielle. Il m'en reste des fantômes

Bertrand Lamarche, *Poursuites*, 2017, Vidéo 16-9, couleur, son, 7'07", Edition de 4, Production A.I.R., Paris. Crédit photo © Nicolas Brasseur.



et des silhouettes. La littérature fantastique m'intéresse également, en particulier l'œuvre d'Edgar Poe, qui est vraiment très importante pour moi. Dans ce contexte du XIX^e siècle, il est possible d'imaginer un drame, à la fois sombre et réaliste, qui puisse être teinté d'un esprit fantastique, accentuant encore son réalisme.

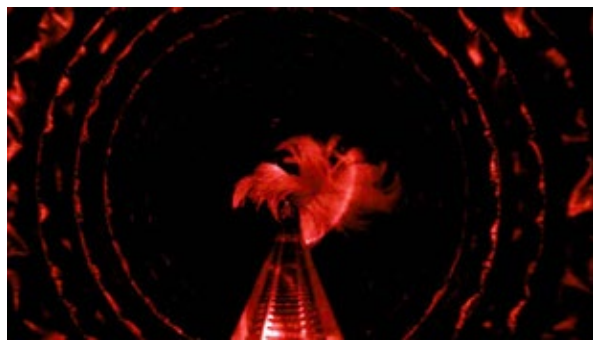
Votre dernière exposition à La Maréchalerie à Versailles concentre vraiment cet aspect fantastique avec *Le Baphomet (Protoplasme)*, cette grande créature volante recouverte d'un voile. Peut-être que j'extrapole un peu, mais il est vrai que l'on sent une présence du fantastique dans votre travail, dans le sens où quelque chose s'inscrit dans la réalité et qui, pourtant, ne devrait pas y être ?

Oui, parfois, j'aime accrocher au monde réel des éléments du fantastique, plus avec des références qu'avec des narrations. Je trouve cette manière d'opérer très dynamique pour fabriquer et essayer de produire des frictions. Le fantastique relève à la fois d'une dimension symbolique très forte et d'un fonctionnement de l'ordre du collage. Il relève aussi pour moi d'une recherche sur des figures, des entités et des icônes, qui peuplent parfois le travail.

Cette dramaturgie, ces références littéraires, apposer de la fiction au monde réel, tout ceci s'inscrit dans une esthétique de beaucoup d'artistes des années 90 de votre génération, comme par exemple Philippe Parreno, Pierre Huyghe, Dominique Gonzalez-Foerster et d'autres. Vous sentez-vous lié avec cette génération ou est-ce que vous êtes un peu plus à l'écart ?

Je retrouve dans le travail de Parreno, Huyghe et de Gonzalez-Foerster, une certaine distanciation au monde, une désarticulation, qui m'intéresse. Ce qui a été très opérant chez ces artistes, comme pour moi, c'est le cinéma. Lorsque l'on aime le cinéma, le regard sur le réel

Bertrand Lamarche, (page de droite) vue de l'exposition *Le Baphomet*, 2017, La Maréchalerie, Versailles. Crédit photo © Nicolas Brasseur.



se construit à partir de cette culture, comme dans un processus inversé.

Mais j'appartiens plutôt à ce qui relève du milieu queer qu'à cette famille d'artistes, même si ce n'est pas directement prégnant ou immédiatement visible dans ma pratique. C'est plutôt présent dans ma façon de travailler et de regarder mon travail. Mon rapport au monde est imprégné de cet héritage, d'un rapport au double, à la différence et à la théâtralité.

Pouvez-vous me décrire le processus de fabrication de vos œuvres et plus particulièrement des *Lobby*, ces couronnes tubulaires motorisées tournant sur elles-mêmes ? Cette série est un peu « phare » au sein de votre travail. Faites-vous également appel à des personnes extérieures pour la réalisation de vos pièces ?

Les premières versions des *Lobby* ont été faites en 2003, sur un modèle de petite taille avec un prototype réalisé dans un garage. Ensuite seulement je suis passé à une fabrication plus professionnelle. Étant moi-même bricoleur, j'ai fabriqué les premiers modèles, aidé par mon père. Aujourd'hui, pour les pièces mécaniques les plus techniques et complexes, je fais appel à Didier Warin. Je travaille régulièrement avec des collaborateurs extérieurs pour la post-production des pièces vidéo ou sonores. Cependant, pour la plupart des autres productions, comme les sculptures et les maquettes, je travaille plutôt seul sur des rythmes plus longs où j'ai besoin d'expérimenter.

[Alors que nous discutons, j'aperçois un tableau représentant un vortex accroché au mur] Ce tableau noir et blanc m'intrigue beaucoup. Est-ce une photographie ou une peinture ?

C'est le seul tableau que j'ai réalisé. Il représente une image inspirée de la série télévisée *The Time Tunnel*.



Vue de l'exposition au CCC,
2012. «Cosmo dicso», 2012
(vidéo), courtesy Galerie Jérôme
Poggi. Crédit photo © François
Fernandez.

Bertrand Lamarche, *Map*, 2011,
installation, tissu, tube PVC, gaine
vinylique, machine à fumée, Collection
Musée dép. d'art de Rochechouart.
Crédit photo © François Fernandez.



Bertrand Lamarche, *Zouzou*, 2015-2017, Plateau, lampe LED, moteur, berce, 60 x 15 x 30 cm. Crédit photo © Nicolas Brasseur.



C'est un feuillet des années 60 où des personnages étaient envoyés dans un grand tunnel fait d'anneaux blancs et noirs, pour voyager dans le temps. Cet objet m'a toujours beaucoup plu, je le trouve vraiment très attirant, hypnotique, très bien « designé », avec ce côté ovoïde. Et c'est une des premières fois dans l'histoire des feuillets et des séries d'anticipation que l'on a commencé à prendre conscience de l'esthétique des objets au design futuriste, que ce soit des vaisseaux ou des objets techniques inventés pour simuler une projection temporelle. Le côté abyssal de ce tunnel produit une sorte de vertige qui me plaît beaucoup.

Vous travaillez donc peu le médium de la peinture...

Oui, c'est un des rares tableaux que j'ai fait. Il date de 1986-1987, je l'ai peint quand j'étais à l'école, à la Villa Arson. En ce moment, je fais des collages avec de la peinture que je fais glisser sur une photographie. Par ce procédé, la peinture vient buter sur les immeubles découpés qui sont légèrement en relief, et produit un effet météorologique.

Ce phénomène du brouillard est assez étonnant, il fait penser à *Brume* de Stephen King où des personnes se

réfugient dans un supermarché à cause de l'apparition d'une brume dissimulant des monstres. Cette brume cache, elle est une forme d'alerte, une météorologie noire servant de toile de fond à la fiction.

J'aime bien cette idée de la météorologie comme scénario, comme événement, mais aussi comme forme jubilatoire. On peut la reproduire, comme au cinéma, de manière artificielle, et c'est cette dimension carton-pâte qui est intéressante.

Je crois que la valise météorologique fait partie des éléments de décor qui appartiennent au cinéma et à l'art. Selon Oscar Wilde, « il n'y avait pas de brouillard à Londres avant Turner », dans le sens où on ne le remarquait pas. Il y a ici comme une opération rendant visible une chose en la circonscrivant quelque part, dans un tableau ou dans un moment donné. Mais encore une fois, nous ne sommes pas vraiment dedans, c'est une représentation. C'est le cas avec cette pièce qui s'appelle *Map* où une nappe de brouillard s'étale sur une table. Cette œuvre a été exposée au CCC [Centre de création contemporaine] à Tours. La dimension maquette et la mise à distance m'importaient vraiment pour circonscrire un brouillard sur une carte. Je travaille beaucoup les questions d'échelle, comme avec les berces du Caucase, des plantes géantes et toxiques que j'avais aussi présentées au CCC.

Ces changements d'échelle vous permettent finalement d'imaginer un élément dans son ensemble afin de mieux l'analyser et l'interpréter.

Oui et cela s'opère aussi par le déplacement et dans les questions de représentation. Un paysage peint par exemple se déplace physiquement mais aussi dans le temps, tout comme le fait le cinéma. J'aime ré-imaginer les choses à travers le prisme du déplacement. Je prends un fragment, je le déplace, il change d'échelle et il mute.

Ces phénomènes de déplacement et de mutation ne pourraient-ils pas également émerger au cours des différents moments d'exposition d'une même œuvre ?

Le contexte mute autour des œuvres et ces productions artistiques sont, elles aussi, des projections. On projette des choses dans un espace. Peut-être que l'espace de l'exposition est une gigantesque boîte, un espace mental projeté, assez vaste pour pouvoir s'y déplacer, collectif et intime. En tout cas, oui, un espace qui fait se mouvoir les œuvres.



entretien

Lei Saito

par Coralie Gelin

AVENTURES CULINAIRES



Lei Saito, *Petit Déjeuner Royal pour les Early Risers*, 2010, performance culinaire, Rijksakademie van beeldende kunsten, Amsterdam. Crédit photo © Lei Saito.

Samedi 14 octobre 2017, La Maison Rose (Montmartre).

Il est 14h, j'arrive à la Maison Rose. Lei Saito s'affaire en cuisine. Elle prépare une performance. Cela fait environ six mois que j'ai fait sa connaissance à l'occasion de son exposition *Volume d'oubli* au Grand Cordel MJC à Rennes, alors que j'étais chargée des expositions de la galerie. Étaient présentés des dessins, sérigraphies, photogravures et installations à la portée poétique et 'pataphysique. Une performance culinaire était organisée le soir du vernissage. C'est cette pratique spécifique qui fut au cœur de notre conversation.

Puisque tu es en train de préparer une performance culinaire pour ce soir, j'aimerais commencer par évoquer cette pratique qui t'est chère. Quand as-tu envisagé la nourriture comme médium artistique ?

Quand j'étais étudiante, je voulais devenir curatrice. J'ai décidé de quitter le Japon dont je suis originaire afin d'accomplir un cursus en Histoire de l'art à Paris. Cette capitale me faisait rêver. Je voulais étudier sur les bancs de la Sorbonne. Cependant, c'est à l'Université Paris-Nanterre que j'ai été inscrite. Cette université contrastait tellement avec l'image que je me faisais de l'université parisienne — belle, historique et accueillante — que j'ai rapidement laissé tomber l'idée d'y étudier. Pourtant, tous les matins, je me levais, prenais le RER et m'arrêtais à l'arrêt Nanterre-Université, avant de changer de quai pour retourner sur Paris. C'était sûrement pour me donner bonne conscience ! [Rires] Alors, je passais mes journées à flâner, à visiter les musées, les galeries d'art et les différents quartiers de la ville. À force de balades, je suis un jour tombée sur l'École des Beaux-Arts. J'ai immédiatement eu l'envie d'y passer mes journées.

Tu as donc passé le concours d'entrée aux Beaux-Arts de Paris. Qu'avais-tu présenté au jury ?

Au Japon, j'avais proposé et réalisé avec mon professeur Fumio Nanjo — actuellement directeur du Mori Art Museum à Tokyo — un catalogue d'exposition imaginaire. Mon projet consistait à inventer un propos d'exposition ainsi que les biographies et œuvres de six artistes imaginaires.

L'illusion était parfaite. Fumio Nanjo avait même accepté d'écrire la préface ! À cette époque, je travaillais dans une agence de curating. J'ai alors profité du carnet d'adresses de l'entreprise afin d'envoyer mon catalogue à deux cents curateurs du monde entier, en guise de cadeau de Noël. Par conséquent, Harald Szeemann ou Hans-Ulrich Obrist l'ont reçu, et ont peut-être toujours en leur possession mon catalogue. C'est ce projet que j'avais présenté aux Beaux-Arts de Paris. Et comme cela n'était pas suffisant à mon goût, et que j'avais aussi passé une bonne partie de l'année à organiser des dîners et des pique-niques, j'ai eu l'étrange idée de concocter une recette estivale, une soupe froide à déguster par temps chaud, une soupe rose... au flamant rose ! J'ai par conséquent écrit un récit-recette alliant textes et images que j'ai fait découvrir au jury, avant de finir par une dégustation de cette fameuse soupe au flamant rose. C'est ce qui a marqué le début de mes aventures culinaires et artistiques ! C'est, en tout cas, à partir de ce moment-là que j'ai développé ma cuisine existentielle et pensé les ingrédients comme des matières pour réaliser des sculptures, installations ou performances.

Que nous concoctes-tu pour ta performance de ce soir à la Maison Rose ?

Généralement, je conçois mes performances culinaires pour des galeries ou des centres d'art. J'ai accepté l'invitation de la Maison Rose car j'aime bien ce lieu, son histoire, et le fait qu'elle ait reçu de nombreux artistes. À chaque fois, je m'inspire de l'histoire du lieu et de la

personne qui m'accueille. Pour ce soir, je réalise *La petite maison rose*. Dans mon travail, on retrouve souvent des maquettes et des mises en abyme. Cela me rappelle une performance réalisée à quelques pas d'ici, lorsque j'étais en résidence à la Cité internationale des arts de Montmartre de 2014 à 2015. C'est à ce moment-là que j'ai organisé beaucoup d'événements et approfondi cette pratique. Pendant les portes ouvertes de 2014, j'avais réalisé une maquette de la Cité internationale des arts en sandwich géant, dans le même esprit que ce que je suis en train de faire ici. C'était une sorte d'hommage à cette résidence historique. J'aime beaucoup l'idée de sandwich, car cela fait penser à l'histoire, à une multitude de couches superposées, de strates. Cependant, même s'il est facile de réaliser des sandwiches et que cela fonctionne souvent avec l'histoire des lieux, je ne peux pas en faire tout le temps. On aurait l'impression que je suis une sandwicherie ! [Rires] Ce ne serait pas drôle... Alors, j'essaie à chaque fois de trouver de nouvelles idées, chaque performance devant être unique et adaptée au lieu et à ses invités.

Il est vrai que chacune de tes performances est conçue pour un public spécifique.

Oui, pour ce soir, puisqu'il y aura beaucoup de passants, d'habitants du quartier et de touristes, il fallait que l'effet soit immédiat, que ma création soit facile à manger et rapidement compréhensible. J'accorde une grande importance à ce que mes performances plaisent aux personnes pour qui je les fais. Cela me fait penser à la cérémonie du thé au Japon et au concept « Ichi-go ichi-e » consistant à accueillir ses invités comme si c'était la dernière fois. Le caractère éphémère est également très important pour moi. Dans mes performances, il est primordial que tout disparaisse ! Cela rend les moments précieux, on les apprécie plus, contrairement par exemple aux sculptures en bronze dans l'espace public. Puisqu'elles sont toujours présentes, on les regarde sans les regarder. Ainsi, mes performances culinaires et mes installations disparaissent chaque fois après l'événement, mes performances pouvant être perçues comme une sorte d'extension de mes installations, ou de contrepoint à mes productions pérennes.

La nourriture est un médium particulier qui ne te permet pas de produire tes performances en amont, comme tes installations. Comment perçois-tu cette notion d'imprévisibilité ? Pour anticiper d'éventuelles complexités lors du dressage, donnes-tu forme à tes

idées en réalisant des dessins préparatoires ? Accomplis-tu des tests chez toi ?

Je fais très peu de dessins préparatoires. Il m'arrive de faire des tests, mais je suis plus à l'aise lorsque j'improvise. Quand j'ai fait ma performance culinaire à la Cité internationale des arts, *Cité délicieuse* (2014), j'avais pris la peine de faire deux essais à la bonne échelle. J'avais même récupéré un plan du bâtiment pour m'assurer que ma maquette fût aux bonnes dimensions. Cela m'avait pris beaucoup de temps, car je ne savais absolument pas si ça allait fonctionner. Et puisque de nombreuses personnes étaient attendues à cet événement, je ne pouvais pas rater cette performance. J'avais réalisé un premier test dont le résultat me satisfaisait. Le deuxième était beaucoup moins concluant car j'étais bien moins concentrée... Maintenant, je fais tout sur le moment. Pour aujourd'hui par exemple, j'ai seulement griffonné de mémoire une vue de la Maison Rose en trois dimensions. Je ne fais dorénavant plus de tests parce que je n'ai pas envie de gâcher de la nourriture (même si je peux toujours inviter des amis pour les déguster), et que je n'arrive pas à me concentrer dans ces conditions. Je travaille mieux sous le stress, je trouve cela plus stimulant. Je préfère envisager mes performances comme des aventures uniques, quitte à me sentir parfois menacée par des imprévus ou le temps qui file. Je pourrais aussi faire en sorte que ce soit plus facile pour moi, en faisant toujours la même chose, mais ce ne serait pas intéressant. Je préfère me renouveler à chaque fois.

Outre tes performances culinaires, tu produis également des dessins, sculptures, gravures, photographies ou encore des installations. Comment fais-tu dialoguer ces différentes pratiques ?

J'ai toujours considéré mes performances culinaires comme étant un peu à part. Mais tout le monde me dit que ce n'est pas la peine que je divise cela comme ça. Au début, j'étais un peu gênée par ce travail de cuisine, car j'avais l'impression que ce n'était pas assez conceptuel. L'avantage des performances culinaires, c'est qu'elles me permettent de rencontrer beaucoup de personnes, de discuter et de me nourrir de ces rencontres. Beaucoup de mes œuvres trouvent leur origine dans le quotidien, comme ma série *projets n'importe quoi* (2005). Lorsque j'étais aux Beaux-Arts de Paris, Annette Messenger m'avait parlé de Robert Filliou. Sa célèbre citation « L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art » est devenue depuis lors une sorte de doctrine pour moi.

Lei Saito, *Cité délicateuse*, 2014,
performance culinaire, Cité
internationale des arts, Paris.
Crédit photo © Lei Saito.



Lei Saito, *La petite maison rose*,
2017, performance culinaire, La
Maison Rose, Paris.
Crédit photo © Coralie Gelin.



Lei Saito, *Mazzocchio*, 2016,
performance culinaire, Mur Saint-
Bon, Paris.
Crédit photo © Lei Saito.

On te contacte constamment pour tes performances culinaires. Comment expliques-tu cela ?

C'est vrai, mais je n'accepte pas toutes les propositions. La raison principale de cette demande permanente réside dans le fait qu'on a toujours besoin de servir à manger. Il y a constamment des vernissages, des sorties de livres, de disques, etc., et toujours un budget pour le cocktail. Mais si on mange n'importe quoi, c'est un peu dommage. J'ai toujours trouvé très mystérieux de proposer des cocktails dans le même espace qu'une exposition, sans que celui-ci ne soit cohérent avec l'événement. Ce que j'aime, c'est faire d'un vernissage une expérience spéciale, en harmonie avec l'exposition. Ces circonstances d'invitations m'inspirent beaucoup, car il y a déjà un sujet et je peux m'y référer, le développer. Dernièrement, j'ai aussi reçu de multiples invitations pour des projets d'expositions, de workshops, etc. Il y a un équilibre qui s'instaure entre mes performances et mes expositions, et j'aime cela. En ce moment, je réfléchis aussi à un troisième axe de ma pratique.

Quel serait ce troisième axe que tu souhaiterais développer ?

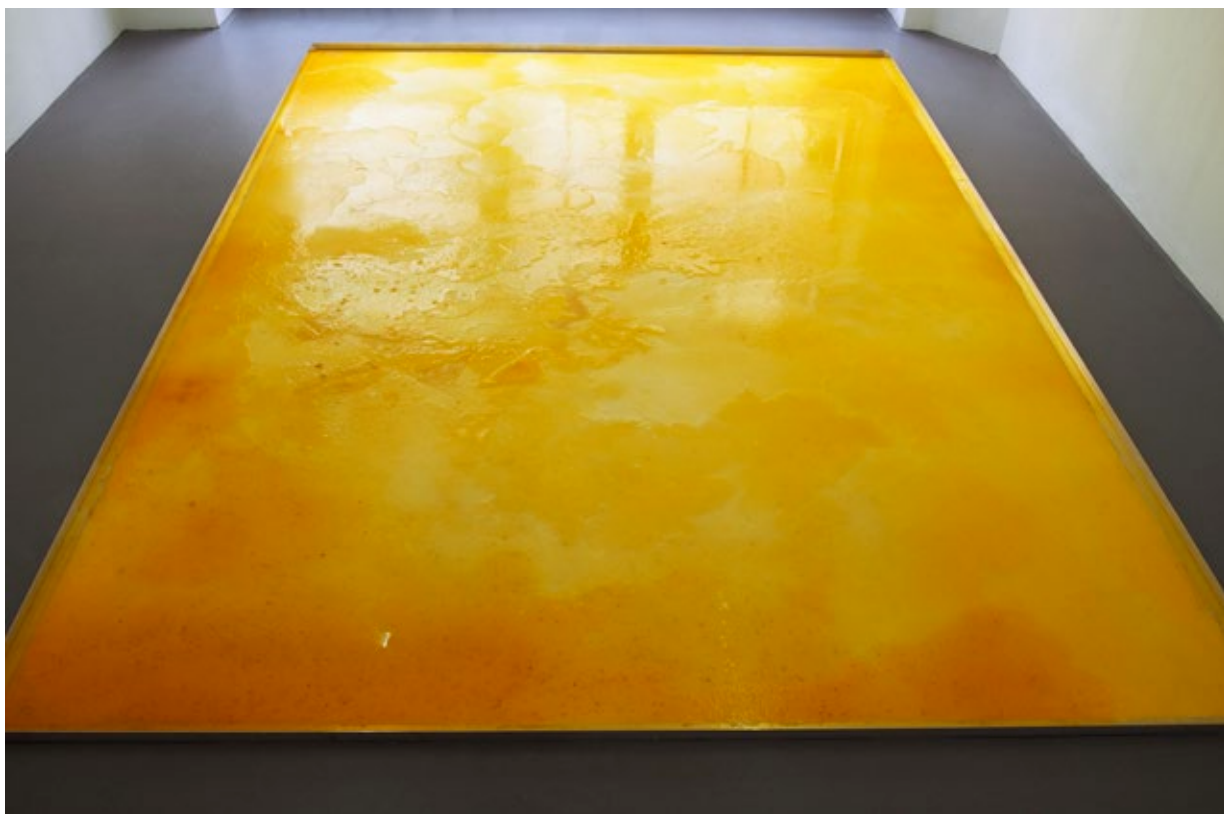
L'édition. À l'Ecole des Beaux-Arts, j'ai commencé par faire de la photographie. Aujourd'hui, je prends encore beaucoup de photos, notamment de mes performances. Cette habitude vient de mon enfance. Quand j'étais petite et que je faisais la cuisine, j'immortalisais tout le temps ce que je réalisais. Mon intérêt pour la disparition était déjà présent. Même si j'apprécie qu'à la fin de mes performances, il ne reste plus rien à manger, j'aime l'idée de savoir qu'il en reste au moins un souvenir photographique. Quand j'étais enfant, je réalisais donc des photos et rédigeais un menu en calligraphie. Encore aujourd'hui, j'accorde une grande importance à l'écriture, ainsi qu'aux titres de mes œuvres. Je continue également à prendre en photo mes réalisations culinaires. Seulement maintenant, je les poste sur Instagram. Mes amis proches me disent que mes performances sont superbement bonnes et belles, mais qu'il est dommage qu'elles ne durent pas. Les images permettent de garder des souvenirs. Et c'est aussi une autre façon de participer à la performance, sans la goûter, en imaginant des saveurs. Je poste souvent mes photos en temps réel, avant la fin de la soirée, comme pour faire partager à mes followers ce moment. Je pense qu'il serait bien que je fasse une édition à partir de ces visuels, elle pourrait prendre la forme d'un livre de cuisine sans en être véritablement un...



Tes sources d'inspiration proviennent-elles plutôt du champ de l'art ou de celui de la cuisine ?

La promenade est mon activité principale, j'aime m'inspirer des belles choses, des rencontres et des expositions. En ce qui concerne l'art, les peintures de la Renaissance italienne me passionnent, notamment les œuvres du peintre Paolo Uccello, dont les recherches picturales sur la perspective ont marqué l'histoire. J'aime aussi beaucoup les représentations du *mazzocchio* que l'on retrouve dans de nombreuses peintures des maîtres italiens de la Renaissance. Ce motif, résultant de la géométrisation du couvre-chef florentin *a cercine* (en forme de cercle), ressemble étrangement à un donut. En 2016, j'avais alors réalisé pour l'ouverture de la galerie Le Mur Saint-Bon, un *mazzocchio* comestible. Quand je peine à trouver de l'inspiration, je vais au Louvre. Quand j'étais aux Beaux-Arts de Paris, l'école était juste à côté, pourtant, presque aucun étudiant n'y allait. Autrement, j'aime aller au restaurant manger de bonnes choses. La nourriture servie est parfois plus belle que ce que l'on peut voir à la FIAC ! [Rires] On peut évidemment se demander si l'art est fait pour être

Lei Saito, *GELEE*, 2015, Installation, jus de clémentine, eau, agar-agar, champagne, vitamine C, colorant, métal, silicone, 300 x 400 x 5cm, Galerie de Multiples, Paris. Crédit photo © Lei Saito.



beau. Cependant, ma cuisine existentielle est bâtie sur trois principes : le beau, le délicieux et le conceptuel. Sur les réseaux sociaux, je suis aussi des chefs et vois de belles photos, mais il n'y a pas de narration derrière à la différence de mes performances qui véhiculent des histoires. Enfin, je me nourris des rencontres et de mes performances qui me permettent d'inviter des gens, de leur parler et de les faire rentrer dans mon univers. Souvent, les participants citent leurs références, me demandent si je connais tel ou tel artiste, cela m'inspire beaucoup. Et ce que j'aime aussi dans mes performances, c'est le fait de réaliser une sorte de tea party comme dans *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*. C'est finalement l'idée de célébrer tous les jours le quotidien, de se dire que chaque jour peut être une fête.

Certains se plaisent à te qualifier de « patapatissière », peux-tu en expliquer la raison ?

Ça vient d'Alain Kruger qui m'avait invitée en 2015 dans son émission *On ne parle pas la bouche pleine !*, diffusée sur France Culture le dimanche de 12h à 12h30. Il m'appelle

comme cela à cause de l'œuvre *GELEE*, la patinoire en jus de clémentine que j'avais réalisée en 2015 lors de l'exposition *As the clementine ice rink glistens in the light, the world fades into translucence at l'heure bleue*, à la Galerie de Multiples à Paris. L'idée était de voir si le monde allait disparaître à l'heure bleue, lorsque la lumière bleue se serait réfléchi sur une surface de couleur complémentaire, l'orange. C'était une œuvre inspirée de la 'pataphysique, une solution imaginaire qui dépasse la métaphysique. Cette œuvre est à l'origine du mot-valise utilisé par Alain Kruger, fusionnant « pataphysique » et « pâtissière ». Mais je ne fais pas partie du Collège de 'Pataphysique. Ce qui m'intéresse, et qui est fondamental dans mon travail, c'est surtout la notion d'imaginaire.



entretien

Trapier-Duporté

par Mathilda Portugheze

LE SENTIMENT OCÉANIQUE



Portrait du duo Trapier-Duporté à l'intérieur de l'installation *Éloge de la fuite* - *Inside the wine cube* (Nuit Blanche 2016), serre de jardin, parquet, vin rouge, lampes, marmites, thé à la menthe. Crédit photo © Alexandre Resende.

Théo et Camille sont Trapier-Duporté. Deux jeunes artistes portés sur les zones grises de nos existences. Leur pratique est tiraillée entre la quête d'un geste premier et un désir fort d'inscription dans le présent. Trapier-Duporté évolue dans un monde de fête ultra-odorant qu'ils alimentent de leurs sculptures. C'est donc en toute logique que je les retrouve à la Halle Papin à Pantin, qui les accueille en résidence permanente.

Pourriez-vous commencer par me raconter la naissance de ce duo ?

Théo Duporté : Notre duo est né aux Beaux-arts de Lyon, où nous avons fait nos études. Dès le départ nous nous sommes bien entendus, mais il a fallu quelques années pour que nos travaux respectifs se croisent et finissent par fusionner. Ce que nous faisons à l'époque était assez différent des formes que nous proposons actuellement, bien que les questions qui nous habitent aujourd'hui étaient déjà en gestation dans nos premières réalisations.

Le sensoriel et l'olfactif occupent beaucoup de place dans votre travail et dans les formes que vous proposez ?

Camille Trapier : L'olfactif est entré dans notre pratique avec les odeurs de cuisine, de fête et d'alcool.

T.D. : Nous faisons beaucoup d'événements culinaires et artistiques. Nous avons notamment fait une exposition dans un lieu qui s'appelait Le Café-galerie à Lyon. Nous y avons même travaillé. Quand avec Camille, nous ouvrons les portes le matin et que nous sentions l'odeur de la veille, elle (l'odeur) nous donnait matière à penser.

C.T. : J'avais la sensation, de par cette odeur, de pouvoir ressentir les rêves des gens ivres perdus dans la nuit. Je sentais leurs plans sur la comète restés coincés dans le bar, interrompus par le retour du petit jour. Ça sentait bon et mauvais à la fois. Le genre d'odeur qui fait mal.

T.D. : Avec *La Permanence*, un bar à roulette construit pendant nos études, nous avons commencé à faire des performances culinaires. Notre premier déplacement a

été celui de l'aliment. Par là, nous tentions d'ouvrir notre pratique à quelque chose qui n'était pas simplement un rapport entre un œil, un cerveau et un concept, mais d'aller vers une polysensualité.

C.T. : Notre société est toujours plus visuelle, tout passe par l'œil. Écran, image. L'olfaction est le sens le plus ancien dans l'histoire de l'humanité. C'est le sens le plus animal, c'est pour cela qu'il est tant décrié. C'est le sens qui résiste aux mots, vu qu'on ne saura jamais décrire une odeur par son centre, mais qu'on ne fera jamais que tourner autour. L'odeur c'est l'interdit. Le corps, l'animal, le sexe.

Créer une odeur est une démarche très particulière parce qu'une odeur est une sculpture en mouvement, une forme qu'on ne voit pas, quelque chose d'inframince, qui s'insinue à l'intérieur de nous.

J'aimerais revenir sur la problématique de la fête que vous évoquiez précédemment, êtes vous toujours concernés par ce sujet ?

T.D. : Je pense qu'il y a un malentendu sur cette question. Nous sommes souvent catalogués comme des artistes festifs et fanfarons. La fête chez la plupart des gens est synonyme de joie. Dans notre théorie ce n'est pas le cas du tout. C'est pour nous un concept complexe, qui ne représente pas les états de fête que l'on peut voir ou que l'on peut faire, de manière attendue en soirée.

C.T. : Tout d'abord, définissons ce qu'est la Fête. La Fête est un état, une manière particulière qu'a l'énergie de se mouvoir. Nous distinguons ici faire la fête et *être en fête*.

C'est bien la deuxième attitude qui nous intéresse.

T.D. : C'est un tremblement de terre.

C.T. : Plus que faire la fête, nous nous considérons en fête, habités par cette dernière.

Être en fête, c'est un geste de curiosité envers le monde et ses détails, une chance donnée au réel, à l'instant, au hasard. La fête est un des rares moments dans la vie où l'on est tout à fait présent. Le reste de l'existence est une fuite perpétuelle du présent, un aller retour entre passé et futur. Nous estimons par ailleurs qu'être en fête est une attitude fortement politique.

Comment allez-vous développer cette idée dans vos projets à venir ?

T.D. : Comme je le disais, même si nous travaillons autour de cette thématique, nous ne sommes pas forcément dans une esthétique de fête. Nous proposons des formes assez brutes, avec des déplacements de médiums. Le vin nous sert de peinture, ce n'est plus qu'un pigment comme un autre ; une résistance sortie de son four, que l'on utilise pour ses qualités formelles et calorifiques, peut devenir une barre de limbo.

C.T. : En décembre 2017, Glassbox nous a accueilli pour une exposition personnelle intitulée *Coup de barre*. L'expression *coup de barre* est polysémique : on dit « J'ai un coup de barre » pour parler d'un coup de fatigue ; mais c'est aussi le coup de bâton du maître zen à l'élève, qui lui prodigue une tape pour lui montrer qu'il est en train de s'endormir. Ainsi nous essayons de pointer un malaise propre à notre génération.

T.D. : Dans cette exposition, il y a plusieurs mots clés : « fatigue », « horizontalité », et « after ».

C.T. : Je pense que nous appartenons à une génération fatiguée et lasse. Une génération qui en a marre. Recontextualisons notre arrivée sur terre : nous sommes les enfants de la chute du mur de Berlin, de *la fin de l'histoire*, de la culpabilité écologique, du monde fini.

Du début de la fin ?

C.T. : Oui en effet, nous sommes nés dans la période des discours sur la fin. Cette vision est sans doute très occidentale, mais c'est la nôtre.

T.D. : En réaction à ce que nous venons d'explicitier, j'aimerais poursuivre sur le deuxième terme clé dans notre pratique : « L'after ». Prenons l'exemple de toutes ces personnes lasses dans le métro, absorbées par l'écran bleu de leur téléphone, qui évitent soigneusement de se parler. Finalement, quand est-ce que ces personnes

peuvent se rencontrer ? Dans la fête évidemment, et plus particulièrement en after, ce moment de la fête auquel nous portons le plus d'intérêt. L'after correspond à ce moment proche de la fin où convergent des gens d'horizons différents, tous dans le même état de *Fête*. C'est à ce moment là que les barrières s'estompent.

C.T. : Nous affirmons que nous vivons une période inquiète. Depuis que je suis tout jeune, une des expressions que j'entends le plus parmi les jeunes c'est « t'inquiète ». Nous nous le répétons tout le temps, comme un mantra, pour nous persuader que nous ne sommes pas inquiets. Je pense qu'au contraire, cela exprime notre immense inquiétude. Inquiétude du monde, de son avenir, du nôtre, de notre place dans l'univers, la société, et ainsi de suite.

T.D. : Enfin, pour évoquer brièvement la notion de fatigue, c'est certainement celle qui nous rend artistes. Les grandes révolutions sont nées de fatigue, notre petite révolte c'est notre travail.

Et « l'horizontalité » dans tout ça ?

C.T. : Nous parlons d'horizontalité parce que nous pensons qu'il y a un véritable manque de transcendance dans notre génération. Nous ne sommes pas habitués à un mouvement d'élévation, nous ne croyons pas en un Dieu supérieur ni en rien d'autre.

T.D. : Camille disait une phrase très belle qui représente exactement ce que nous pensons de cette horizontalité et de cette fatigue. Nous sommes, tel un passager dans une voiture, à la place du mort, à regarder par la fenêtre le monde défilé comme un ensemble de phénomènes horizontaux d'égales valeurs et échelles.

C.T. : Nous sommes tellement habitués à ce que tout soit au même niveau, à ce que tout ait la même valeur. C'est une caractéristique du post-modernisme. Pour préciser ma pensée que Théo cite, ces phénomènes horizontaux, je les vois s'étendre sur la surface de la planète comme un couvre-sol, comme une végétation qui nous maintient dans notre état végétatif.

T.D. : Nous ne sommes ni en train de couler ni en train de nous envoler, nous surnageons simplement. Nous sommes très influencés par la revue *Tiqqun*, conçue par le Comité invisible. Au final, par des personnes qui portent une vision très lourde de notre époque. Malgré tout, cela ne nous empêche pas de regarder pendant des heures des vidéos de chats sur YouTube ou les plus belles compilations des *epic fails*.

C.T. : Une de nos influences majeures, c'est Michel Houellebecq. Ces dernières années, la pensée de

Trapier-Duporté, *Éloge de la fuite* - *Inside the wine cube* (détail), serre de jardin, parquet, vin rouge, lampes, marmites, thé à la menthe. Crédit photo © Alexandre Resende.



Houellebecq a été largement reprise par le milieu de l'art contemporain jusqu'à son exposition au palais de Tokyo que nous avons trouvé ratée et qui nous a beaucoup peiné. Il y a quelques années, dans une interview donnée à Catherine Millet que personne n'a lue ou que tout le monde a oubliée, Michel Houellebecq a livré une des finalités de son écriture, en explicitant que l'un de ses objectifs scénaristiques était d'amener son personnage principal à vivre le sentiment océanique. Le sentiment océanique est une invention de Romain Rolland dans une lettre qu'il écrit à Sigmund Freud. C'est le moment où l'on ne fait plus qu'un avec l'univers entier. Tous les personnages de Michel Houellebecq, qui sont de sublimes *losers*, finissent par abandonner, harassés par la fatigue d'exister. Au moment où les enjeux sociaux, familiaux, amoureux, etc. disparaissent, ils sont libérés. Un peu comme Meursault, à la fin de *L'étranger* d'Albert Camus, le héros sait qu'il va mourir, qu'il n'a plus rien à attendre, c'est à ce moment-là qu'il est enfin présent au monde. Même chose dans *Le dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo. C'est de ça dont nous souhaitons parler dans notre travail.

T.D. : En fin de compte, le sentiment océanique c'est l'expérience du sublime.

Précisément, pour parler de votre intérêt pour cette forme d'essentialité du monde, j'ai l'impression que dans des pièces comme *Priape* où vous faites écho à des gestes préhistoriques, vous juxtaposez les prémices de l'humanité et ses prétendues fins, selon votre théorie.

T.D. : C'est assez intéressant et juste ce que tu dis, de mettre le début à côté de la fin. Ça contribue à notre vision contemporaine de l'horizontalité. Avec Camille, nous nous sentons assez proches des hommes préhistoriques. Dans certaines de nos pièces, nous essayons de toucher une

Montage exposition *Coup de barre*, transformation du White cube en Wine cube, (Glassbox 2017). Crédit photo © Emmanuelle Benayoun.



expérience première de l'art par des gestes ultra simples comme dans *Priape*.

C.T. : Depuis que l'Homme a découvert le feu, peu de choses ont changé. Il y a trois éléments qui différencient l'Homme de l'animal. Le langage, la conscience de la mort et le feu. Je ne peux affirmer que seuls les hommes possèdent un langage. Pareillement, je ne peux pas affirmer que les animaux ignorent le concept de leur propre mort. En revanche, je n'ai jamais vu un animal faire du feu. Pour moi c'est la grande bifurcation. Là où tout commence : les hommes préhistoriques dans la grotte autour du feu et les ombres projetées sur la paroi. Le début du cinéma en un sens. Le début de la fiction, du dédoublement du réel, le début de l'art. Avant même les peintures dans les grottes, les hommes préhistoriques, sans le savoir, étaient cinéastes.

C'est une trace des premières tentatives d'expressions artistiques...

C.T. : D'une certaine façon, les premiers films ont été créés à ce moment-là. Notre pièce *Priape*, constituée d'empreintes de mains soufflées à la poudre de viagra, tente de se rapprocher d'une forme de geste initial, mais en utilisant ici un élément pharmaceutique très contemporain.

Je sais que vous vous intéressez à la notion de *pharmakon* ? Pouvez-vous m'en dire plus ? J'imagine que c'est lié au coup de barre, à la fatigue.

C.T. : *Pharmakon* signifie à la fois drogue et remède. C'est un objet technologique, dont le feu fût précurseur. Si tu te jettes dans le feu, tu meurs, mais si tu n'en es pas assez près, tu ne te réchauffes pas, et potentiellement tu meurs également. C'est une question de la juste distance. Tous les objets technologiques nécessitent une notice d'usage, une

Trapier-Duporté, *Priape*, 2017, Papier
Velin, poudre de viagra soufflée.
Crédit photo © Julia Le Noël



posologie.

T.D. : Ce qui me semblait judicieux et intéressant par rapport à *Priape* c'est de parler de ce monde horizontal, où tout le monde a une mi-molle et où nous sommes obligés, pour avoir un brin de sensation et une trique d'enfer, d'utiliser une pharmacopée contemporaine. Nous pensons bander, or nous sommes agis par des médecines.

C.T. : Pour revenir à ce que tu disais, sur ce rapprochement des premières expressions plastiques de l'homme avec notre époque, je pense qu'en essence nous n'en sommes pas si loin. Poser sa main sur la paroi d'une caverne et souffler dessus avec des pigments pour en faire l'empreinte, c'est un geste érectile, égotique. Par *Priape* c'est cette idée que nous avons voulu exprimer.

T.D. : Sauf que nous n'arrivons plus à bander, ou avec produit. L'ambition première reste inchangée, nous avons toujours envie de nous ériger. Sauf qu'à terme, le physiologique nous fera défaut. Il faut voir l'humanité pour ce qu'elle est :

un vieux beau. Il faut simplement l'accepter. La vieillesse, ce n'est pas grave. Ce n'est pas grave que ça soit peut-être la fin de l'humanité. Il existe des joies dans la fin. Simplement, cela demande un grand travail philosophique que de s'accepter sur le déclin.

C.T. : Un jour peut-être, serons-nous capables de nous départir du concept de croissance, qui est un concept inepte. Comment croître sur quelque chose qui ne croît pas ? Révisons nos principes premiers de thermodynamique.

T.D. : Pour s'attarder sur le viagra, quand nous l'utilisons pour faire une empreinte, nous ne faisons rien de plus que ce qu'ont fait Picasso et Braque avec la chaise cannée, que ce que fait Rauschenberg en mettant des éléments du réel dans ses collages; nous faisons aussi du collage finalement. Nous prenons des éléments du réel, que nous connaissons, dont nous avons vraiment une expérience mnésique, et nous les détournons de leur place initiale. Réduire du viagra en poudre ça nous intéresse. La société utilise plein de

poudres différentes et de différentes couleurs.

Une question me taraude. Pourquoi l'humanité cherche-t-elle à modifier son état de conscience ? La question est intemporelle, puisque l'on sait que nos ancêtres primates étaient déjà friands de fruits murs gorgés d'alcool. Pourquoi cette échappatoire et pour aller où surtout ?

C.T. : L'humanité est capable de déployer une énergie considérable pour rester endormie. Je pense que les êtres humains dorment 23h sur 24h et que même la nuit ils rêvent d'écrans.

J'ai fait un rêve atroce, dans lequel j'avais une main coupée. Je la retrouvais plus tard sur un siège de métro, et dans ma main il y avait mon I-phone.

T.D. : Tu as tout dit Mathilda.

C.T. : Passe sur Samsung, je pense.

T.D. : Android, c'est mieux.

Rires

Qu'est-ce qui vous nourrit dans votre pratique ? Vous m'aviez évoqué un film de Marguerite Duras, *Les mains négatives* ?

T.D. : Le sentiment océanique, la profondeur.

C.T. : C'est l'un des plus beaux films que j'ai jamais vus.

T.D. : Là encore, nous faisons le lien entre les premiers hommes et nous. Avec Camille, nous sommes d'accord pour dire que l'humanité est un fil continu. Il n'y a pas eu de coupures, malgré les génocides et les guerres, nous sommes les mêmes depuis le début. Il y a juste eu des virages, dont certains regrettables et funestes. Nous sommes le résultat de l'avalanche de bifurcations.

C.T. : L'homme dont parle Marguerite Duras, ou la femme évidemment, celui ou celle qui a posé sa main sur la pierre, est le premier artiste. Son œuvre est la genèse de l'art. En tant qu'artistes et en tant qu'individus qui considèrent avoir un rapport ontologique à l'art, nous cherchons à retrouver ce geste indépassable, nous cherchons à rester fidèles au premier cri. Ne pas trahir celui qui fait que nous sommes là. C'est très facile de dire que l'on fait de l'art et de commencer à y croire, alors qu'en fait on est simplement un producteur d'objets artistiques destinés à rentrer dans une économie et dans un système. Lui, le premier artiste, n'était pas un marchand. Son œuvre résidait encore dans le domaine spirituel, il croyait en l'art et c'est pour ça qu'aucun autre geste que le sien ne possède une telle transcendance. Si l'art ce n'est pas d'essayer d'être à la hauteur de cet homme, autant jouer aux jeux vidéos ou être trader.

T.D. : Évidemment nous ne nous intéressons pas qu'à la préhistoire. Nous avons été bercés par les avant-gardes : DADA, Fluxus, Joseph Beuys. Et Robert Filio, le plus grand artiste qui ait jamais existé.

C.T. : Il y a un artiste qui m'habite, c'est Bas Jan Ader. C'est lui qui a vraiment parlé du désespoir. En parlant de son désespoir personnel, il parlait de l'état dépressif en général, d'une certaine forme d'humanité. La vidéo où il se jette dans le fleuve, la vidéo où il se tient à une branche d'arbre jusqu'à en tomber, et puis cette dernière performance qui est quand même d'aller se jeter dans la mer avec un bateau, alors qu'il savait qu'il allait mourir. C'est très fort. Lui il s'est donné !

T.D. : Et lui il était malheureux, putain.

C.T. : Dans un autre registre, le groupe PNL. Les choses que nous évoquons, eux les traitent d'une manière différente, mais admirable. Le malaise, la fatigue, le fait d'être las, l'horizontalité.

T.D. : L'écho, la réverbération.

C.T. : Qu'est-ce qu'un écho si ce n'est du son qui revient sur soi-même.

L'écho implique le fait d'être enfermé, au milieu de montagnes comme au milieu de bâtiments ! Les rappeurs de PNL ont capté cette chose-là de la banlieue, les sons qui se répercutent sur les immeubles et qui reviennent dans un brouhaha incessant qui provoque la sensation de forclusion. Avant d'écouter PNL, j'avais mal compris *Logique du sens* de Gilles Deleuze. Ça m'a permis de saisir la notion d'incorporel et d'effets de surface. PNL ne fait que des effets de surface, ils décrivent les choses, leur monde est plat.

Ils sont dans le constat, comme vous.

C.T. : Le constat est très significatif de notre génération. Nous constatons. Je ne suis plus sûr que les artistes soient les plus aptes à trouver des solutions. Mais les politiques encore moins, et les philosophes ne changent pas non plus tant le monde. Alors la question reste ouverte.



revuepossible.fr

EM
PRE
NTE


UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

PASTE