

1DIA

ARCADIA, L'ARCADIE, province grecque et paysage utopique, est l'image d'une nature sauvage préservée et harmonieuse. Orientées vers des espaces extérieurs, pittoresques, mythologiques, et spirituels, les œuvres sont, à première vue, des invitations à la contemplation et au repos.

Dans cette série de textes, nous avons cherché et abordé la question du territoire, celui dans lequel iels sont ancré.e.s, ou bien auquel iels sont assimilé.e.s, renvoyé.e.s, et comment les œuvres engendrent un lieu.

Derrière Aëla, il y avait un grand arbre et le clocher de la place du village a sonné deux fois. Avec Léna, nous sommes allées à la rivière pour discuter. Dans nos habitats respectifs, Amalia a convoqué ses territoires inspirants. Pour Luisa, il s'agissait de témoigner de glissements sémantiques. Enfin Elise, à propos de Camille, a proposé un renversement de la peinture dans un territoire intérieur, celui du ventre.

En abordant le faire, nous avons parlé de lenteur, celle qui permet de laisser la matière agir, notre regard se poser et notre corps appréhender l'espace.

ARCADIA, L'ARCADIE, lieu primitif et idyllique, se retrouve ici mis en question, représentation ou tension. Car dans le relief des céramiques, les plis des teintures, la sustentation des personnages se soulève la question de la défense, de la subsistance et de l'autonomie.

Arcadia



01

02

TEXTE PAR ANNE Vimeux

Pour ARCADIA, tu exposes Notre cabane où fait avenir, une installation que tu as présentée pour ton diplôme de fin d'année aux Beaux-Arts de Limoges. Plusieurs médiums y co-habitent — céramiques, bois, textiles, tapisseries. Comment l'es-tu formé.e à ces techniques ?

J'ai commencé la céramique quand je devais avoir quinze ans, à Saint-Quentin, en Provence. J'assistais Marie DUCATEL qui donnait des cours de poterie pour enfant. Elle m'a appris à tourner, mais par manque de pratique, j'ai oublié. J'ai repris ce médium à l'école des Arts Décoratifs (Paris), il y avait un petit atelier avec un professionnel du plâtre et moulage. Il n'était donc ni céramiste ni potier, mais faisait beaucoup de recherches pour suivre les étudiant.e.s. Puis, l'année dernière, j'ai eu la chance de travailler avec Bili COBALT qui m'a réappris à tourner. J'ai poursuivi cet apprentissage aux Beaux-Arts de Limoges, avec Hadrien VENAT qui m'a également initié aux cuissons primitives, dans des trous creusés où la cuisson se fait avec du bois. C'est avec des personnes qui m'ont fait confiance, qui n'avaient pas peur que je me trompe, que j'ai pu explorer et progresser. En parallèle, je lis beaucoup de livres sur les techniques, des blogs et regarde des vidéos Youtube. Tout ce qui concerne la teinture naturelle, je l'ai appris ainsi. Aux côtés de mon jumeau Mahé et notre copaine Victor qui ont fait une formation d'herboristes, j'ai eu l'occasion de créer un lien avec les plantes, et auprès de mon ami Martin, j'ai appris à feutrer la laine. J'aime intégrer des savoirs, apprendre avec les autres, mais je ne prends pas toujours le temps. C'est pour cela que j'appelle ça les savoirs acquis de manière maladroite. J'essaie maintenant de ralentir mon rythme, de trouver des occasions, et de creuser une réflexion en lien avec la technique.

Au sein de cet espace, tu partages ce que tu as pu apprendre et proposes des ressources d'auto-formation, notamment avec la série de fanzines réalisés avec Jérémy PININGRE. Est-ce que tu peux parler de ce projet ?

Avec Jérémy, depuis deux ans, on va dans la Drôme Provençale chez des ami.e.s illustrateur.ice.s de formation. Alexis fait de la bière avec des levures qu'il trouve dans la nature. Bettina fait des huiles essentielles à partir des plantes qu'elle cueille dans sa région. Iels nous ont appris plein de choses au détour d'un repas, d'une promenade. Nous avons eu, avec Jérémy, envie de retranscrire cette expérience. De mon côté, il y a trois-quatre ans, j'ai commencé à faire de la fermentation, et à partager ce savoir dans le lieu collectif où j'habitais, à Bruxelles. Pendant le premier confinement, j'ai organisé une sorte de distribution de graines de kéfir, et réalisé un fanzine écrit à la main. J'envoyais ainsi les graines accompagnées de cette édition. On a aimé ce projet, et on a voulu l'étendre à toutes les autres boissons fermentées qu'on faisait. Jérémy est auteur de bande-dessiné, illustrateur et moi, ça fait sept-huit ans que je suis entouré.e de personnes qui dessinent, font de la bande-dessinée et des fanzines. C'est une pratique qui me parle beaucoup. Au moment de la Cabane, on était en train d'apprendre tellement de savoirs, il était important de les partager à notre tour. On a donc lancé cette série de fanzines. C'est des propositions par rapport aux expériences qu'on a vécues, mais jamais des directives définies sur les techniques. C'est pour ça que le motif de spirale qui se déploie, grandit et pousse me plaît beaucoup. On apprend des choses, on les nourrit, mais on peut aussi les partager en fonction des cercles, des personnes qui nous entourent, des communautés dans lesquelles on vit. Depuis, on a réalisé un atelier de teintures près d'Uzeste,

03

le village où j'ai grandi, avec des personnes qui avaient entre cinquante et quatre-vingts ans. Ces fanzines nous ont servi comme bases de savoirs, mais on en a créé également collectivement pendant le workshop avec leurs dessins, leurs écritures, leurs expériences. C'est quelque chose que je vais continuer, notamment dans le cadre de l'atelier que je vais donner avec Myriam BAHAFU en juin, au Palais de Tokyo (Paris). En parallèle, on est retourné.e.s dans la Drôme Provençale, chez nos ami.e.s et on a réalisé une résidence. On a produit une bande dessinée qui est comme un gros fanzine dans laquelle on y retrouve les techniques de la céramique émaillée au lait, la manière dont on polit les pièces et des recettes de fermentation. Avec cette création, on s'est rendu.e.s compte de l'ampleur des documents, fanzines existants, et je me suis mis.e à les rassembler. On aimerait créer un fond à partir de ces documentations. L'idée serait peut-être de réussir à réaliser une fanzinothèque en plus de toutes celles qui existent déjà en France.

Tous les éléments présents semblent avoir une valeur d'usage : sur du mobilier de bois sculpté sont disposés des objets en terre émaillée au lait contenant des plantes issues de cueillettes. Comment penses-tu la notion d'utilitaire dans ta pratique ?

Dans *Notre cabane où faire avenir*, il y a des rideaux, des vêtements, des étagères, des tables, des assises, des outils. Elle est constituée d'espaces dans et sur lesquels on comprend qu'il peut se passer quelque chose. L'objet que je propose se situe entre artisanat et sculpture et me permet d'avoir une grande liberté de production. La notion d'utilitaire m'aide à mettre en place la narration. Ceux sont des moments de partage, où l'on mange, lit, sent, et ces objets nous permettent de questionner nos possibles usages, la manière qu'on a de les faire. Beaucoup de céramiques qui étaient dans *la Cabane* de l'Acte I ont été, depuis, vendues comme de la vaisselle. Ça me réjouit de savoir que les objets que je produis ont été dans des installations et sont utilisés, aujourd'hui, par d'autres personnes. Mais c'est aussi des objets qui ont des formes pas toujours évidentes, qui ont des techniques de cuisson singulières. Ça me permet de montrer la matière, de questionner l'efficacité de l'usage, la notion de temporalité, et de changer notre rapport aux objets. Par exemple, si je bois dans une tasse émaillée au lait et que la boisson qui est dedans y reste trop longtemps, elle devient légèrement poreuse et je sens l'humidité de ce que je suis en train de boire. Je suis très curieux.se de l'histoire des objets que je trouve, de leur utilité, et des occasions que ça crée d'aller à la rencontre de personnes qui ont des savoirs oraux qui sont rarement transmis. Parfois, je me demande si j'ai besoin d'être plus pointu.e techniquement pour être plus efficace et d'être dans une erreur et une maladresse choisies. J'aime l'idée de me dire que pour l'instant, j'ai un statut d'artiste-auteur, mais que ça peut glisser vers l'artisanat pour des raisons financières aussi.

Tu proposes une pensée de l'avenir à travers un retour vers des méthodes artisanales. Quel avenir souhaites-tu faire advenir ?

Au moment où j'ai proposé *Notre Cabane où faire avenir*, je me sentais contrarié.e par rapport à la technicité des objets qui nous entourent, et heureux.se quand je pouvais apprendre des choses toutes simples comme semer des pommes de terre. À ça se mélangeait toute une dimension politique. J'évolue plutôt dans des communautés queer, et j'avais envie de créer un espace qui a ses propres codes et qui se nourrit de textes théoriques, principalement de

04

penseur.euse.s éco-féministes et queer. L'idée est de ne pas parler d'une seule chose, mais de lier plein de problématiques politiques pour essayer de nourrir une réflexion. J'aimerais bien que pour les spectateur.ice.s qui passent par là, *la Cabane* puisse participer à éveiller une curiosité sur différents sujets. Je suis conscient.e que seule, l'installation ne peut y parvenir, c'est pourquoi je l'ancre en utilisant les paroles d'auteur.ice.s qui ont déjà écrits sur ça et que j'y organise des lectures, notamment avec mon jumeau Mahé qui est une personne queer et politisé.e. Il s'agit de faire intervenir des personnes qui vivent et expérimentent les paroles de ces textes, et de pouvoir se reconnecter avec des choses importantes pour nous dans la joie et la douceur.

Je trouve que tu as une pratique et des questionnements très situés par rapport à qui tu es, ton contexte, et ton territoire.

J'ai beaucoup plus de facilité socialement quand je rencontre les personnes dans des milieux plus restreints alors qu'en ville, j'ai vraiment du mal. Je n'ai pas les mêmes dynamiques de parole. C'est pour cela qu'il a été important pour moi de retourner dans des endroits avec des échelles qui me conviennent mieux. Eymoutiers est un endroit politisé, mais aussi très hétéro donc il y a des choses qui ne sont pas toujours très évidentes. Mais je suis étonné.e positivement des discussions que je peux avoir avec des personnes plus âgé.e.s que moi, qui ont un vécu, une histoire et des codes de langage différents, mais qui sont toujours autant disponibles à la discussion, à apprendre des choses. Revenir à la campagne m'a permis de faire bouger mes limites et apprendre à comment exprimer les choses.

Avant de déménager dans le Limousin, tu as habité dans plusieurs villes — Strasbourg, Bruxelles, Paris — où tu as suivi plusieurs études artistiques. Or, j'ai l'impression que cette installation découle de ce retour à un territoire plus proche de la nature. Est-ce que ce déplacement a eu une incidence sur ta pratique ?

Oui, beaucoup. À Paris, j'étais aux Arts Décoratifs, ça ne se passait pas extrêmement bien. J'avais des difficultés liées à ma situation économique, aux logements, mais aussi des soucis familiaux. À un moment, je n'étais plus apte à survivre coûte que coûte, à m'épuiser et je suis donc parti.e de Paris pour Bruxelles. Je suis entré.e en master Narration Spéculative à l'ERG, et ça a changé énormément de choses. Il y avait des conférences constamment et la pédagogie n'avait rien à voir avec celle des écoles dans lesquelles j'étais allé.e. Aussi, ça faisait cinq-six ans que j'étais en étude supérieure donc je commençais à comprendre les envies et les besoins que j'avais artistiquement. Bruxelles est une ville avec une temporalité différente de celle de Paris. Les choses vont à des rythmes plus sains pour moi. Cette année-là, je me suis demandé.e ce dont j'avais besoin et où est-ce que j'avais besoin d'aller. Je suis beaucoup retourné.e chez ma mère dans le village où j'avais grandi, et je m'y suis senti.e bien. Une forme de réparation s'est établie, et ça passait par faire de la cueillette avec Mahé, ramasser les champignons, découvrir les plantes, et ses usages. Je me suis intéressé.e à la teinture, ce que je peux faire avec les plantes en tant que forme tandis que Mahé s'est intéressé.e aux plantes en tant que soin. On réfléchissait à ça ensemble, de manière complémentaire. J'ai ensuite déménagé.e à Limoges, et j'ai adoré l'école des Beaux-Arts, et la possibilité de prendre n'importe quel petit train et de me retrouver à la campagne, sur des territoires incroyables liés à des croyances et des mythes. C'est différent de la

campagne dans laquelle j'ai grandi. Les Landes sont un territoire plat, au sol acide et jonché de pins. Ça me touche, et j'aime les histoires sur le pastoralisme qui y sont associées, mais ça n'est pas une campagne très belle quand on comprend comment elle fonctionne économiquement et écologiquement. Je crois être rempli.e de fantasmes, mais j'ai envie d'être plus juste. C'est aussi pour ça qu'il est important d'ancrer ma pratique sur un territoire, de rencontrer des gens ici, de faire des choses avec eux, d'inclure le lieu et les récits qu'on me raconte. Aujourd'hui, je n'imaginerai pas parler de tout ce dont je parle si je vivais en ville.

J'ai vu que tu t'intéressais à l'histoire des spirales en métal forgées sur les portes des granges du Limousin. Peux-tu parler de ces recherches ?

Je les ai vus pour la première fois sur la route de Limoges qui va à Eymoutiers. Le long de cette route, il y a à un moment un corps de ferme très beau, recouvert de ces spirales. Je ne me suis pas arrêté.e, mais elles me sont restées en tête, et j'ai commencé à les voir un peu partout dès qu'on était en Haute-Vienne, en direction de la Creuse, vers la Corrèze, en me promenant sur le plateau des Millevaches. J'avais déjà vu des ferrures comme ça dans la ferme de ma mère, mais ce ne sont pas les mêmes. Il y a des arabesques, des spirales, mais qui rappellent toujours quelque chose de très organique, de végétal. Là, les spirales sont plus importantes, et elles ont une forme particulière qui me plaît. Ma mère et la mère de Jérémie disent que c'est des crosses de fougères et je trouve ça hyper beau. J'ai utilisé cette forme la première fois pour la spirale au mur présentée dans l'Acte I de *Notre Cabane où faire avenir*. Elle s'inspire également des crochets que j'ai pu voir sur les outils agricoles ou encore les crochets de boucherie que l'on peut croiser dans le quartier de la Boucherie à Limoges. Plus récemment, j'ai réalisé une nouvelle pièce que j'ai montré.e à la galerie Normaal (Bruxelles). Elle s'intitule « discussion avec le deuil ». C'est une installation avec deux grandes crosses qui partent du sol et remontent, de la taille d'un être humain. Il y a également toute une narration, avec un côté très spirituel, autour du balai à genêts, et de sa pratique. Je cherche depuis à savoir la signification de ces spirales, si elles sont représentatives d'un exploit technique, ou d'une démonstration de richesse des propriétaires. J'ai pour cela travaillé avec Aurélie MAGAR et Catherine CATINUS, bibliothécaires de l'école des Beaux-Arts (Limoges), et je dois poursuivre mes recherches au fonds d'archive de la ville. Je me dis que je vais pouvoir en apprendre plus, ou peut-être même tomber sur d'autres ferrures.

Un certain nombre d'objets reprennent ces formes ondulatoires qui se finissent en pointe — le motif de tapisserie, les sabots, l'installation murale, mais également dans la surface des céramiques — comme un élément de défense. Que signifie cette forme pour toi ?

Je le vois également comme un élément de défense. La fougère est une plante qui me parle beaucoup. Dans la campagne des Landes, sous les pins, comme le sol est appauvri et acide, il n'y a pas tellement de plantes, mais des fougères qui poussent et peuvent atteindre un mètre quatre-vingt. Ça commence par des courbes, puis il y a cette spirale qui se déploie et finit en pointe. C'est très beau. On ne peut pas dire que la fougère est une forme agressive, mais je pense également au bogue de châtaigne ou aux graines de datura. Dans les communautés où j'évolue, il y a des codes, des esthétiques et des revendications souvent liées à des

AËLA MAÏ Cabel

05

ENTRETIEN

états politiques, qui peuvent révolter certaines personnes extérieures. J'avais ainsi besoin de renvoyer à un aspect de défense, non pas pour être sélectif.ve, mais pour témoigner d'un univers et d'une posture, tout en proposant un moment de partage et de soin.

C'est l'idée de la carapace.

Oui, parce qu'on vit dans des états politiques où il y a énormément de violences. J'ai besoin d'avoir des espaces où je me sens plus serein.e et s'il faut en passer par la protection ou renvoyer quelque chose qui mets de la distance, je trouve ça nécessaire. Mais même s'il y a ce ressenti-là en voyant les pièces, j'espère qu'on ressent également une grande envie de partage, de fragilité. Les pièces en cristal, je les ai réalisées avec Mahé qui s'est formé.e à la pâte de verre et au soufflage à la HEAR (Strasbourg), et chacune renferme des tisanes et des fermentations. Comme la céramique, c'est un matériau qui n'a aucune souplesse et qu'on aurait tendance à lisser pour empêcher la casse, les fissures. Ces œuvres parlaient aussi de neurotypie et neuroatypie, des différences de perceptions, des rapports à l'autisme, au TDAH et au fait d'être perçu valide ou non aux yeux des autres. Chaque personne crée ses carapaces en fonction de comment elle est perçue ou se sent dans des groupes sociaux.

La version que tu présentes à SISSI club correspond à l'Acte III — la première ayant été donnée aux Beaux- Arts de Limoges, la deuxième au Centre art contemporain de Meymac. Peux-tu expliquer le choix de ce terme « acte » ? Se réfère-t-il au théâtre, au jeu, ou encore à une forme de narration ?

Je n'ai pas une culture élargie du théâtre, mais j'aimerais travailler avec des personnes qui en font ou en écrivent pour construire davantage ces systèmes de temps, de tableaux. Car les actes, je les vois comme des scènes, une sorte d'évolution de la narration. Aussi, ça me soulage de spécifier qu'ils sont liés à une temporalité et un espace donné. Il y a sûrement des erreurs, des choses qui auront eu une vie à un moment et qui n'en auront plus après, sur lesquelles on peut quand même retourner. Ça permet aussi aux curateur.trices se projeter dedans, d'avoir des avis. Elle permet de la liberté, de la souplesse.

Cette cabane est activée par des performances qui révèlent de nouveau le caractère collaboratif de cette installation. Pour le finissage, ton adelphe, Mahé, proposera une performance. Celle-ci se constitue d'une série de lectures. Quel message souhaitez-vous partager ?

Ce mot adelphe, je le trouve très beau. Il y a déjà une ressemblance entre Mahé et moi puisque nous sommes jumeaux.elles. Mais par cette série de lecture que nous avons mise en place, nous avons envie de parler à tous.te.s les adelphes, les personnes qui se sentent concerné.e.s par les choses qu'on aura évoquées par les lectures, d'invoquer les paroles d'autres personnes, et ainsi rassembler. J'espère que les textes qu'on a choisi donneront de l'espoir, de l'énergie et participeront à cette idée de l'insurrection.

AËLA MAÏ Cabel

06

ENTRETIEN

Pour l'exposition ARCADIA, tu exposes deux nouvelles œuvres. Le sanglier et Le çaçaïre. Peux-tu les présenter et parler des techniques de fabrication de chacune des pièces?

Le sanglier est une céramique en grès noir qui ressemble à un vase couché, coupé en rondelle, transpercé de flèches et texturé comme des poils. Le çaçaïre est un os blanc en mosaïque et mousse de polystyrène extrudée. Ils fonctionnent l'un sans l'autre, et en même temps, ils sont liés. Pour ces deux pièces, j'avais envie de parler de la chasse dans les Cévennes et de ce qui reste de ces animaux qui habitent là, de ce qui reste quand la chair n'est plus. Le sanglier est une figure importante. Il y en a partout, tout le monde en a déjà vu, tu en croises sur la route la nuit, et c'est aussi le plus beau butin de chasse. Les chasseurs de la région se congratulent en se disant combien de sangliers ils ont tués pendant la saison de chasse. C'est une espèce autant sacralisée et adulée que diabolisée. C'est un peu comme le roi de la forêt ici, une grosse bête de la montagne musclée qui court vite et peut tout détruire. L'homme se fait un devoir de réguler sa quantité sur les terres ou de pouvoir le tuer. C'est une guerre de pouvoir, une réappropriation de la terre.

Est-ce que tu peux en dire plus sur le titre des œuvres, et le choix de l'occitan pour l'une de celle-ci?

Le vase, je l'ai nommé « Le Sanglier » pour souligner son existence animale. Pour l'os, j'ai choisi « Çaçaïre » qui signifie le chasseur, plus précisément en cévenol. J'ai choisi cette langue, car je pensais à la montagne autour du village de Sumène en réalisant cette pièce, aux chasseurs que j'ai pu voir partir ou croiser lors de mes balades.

D'ailleurs, tu as travaillé avec Tape Dur, un ami de ton père, chasseur, pour réaliser les flèches qui viennent transpercer le vase. Est-ce que c'était la première fois que tu travaillais avec un artisan, d'autant plus de ton territoire? Est-ce une démarche importante pour toi?

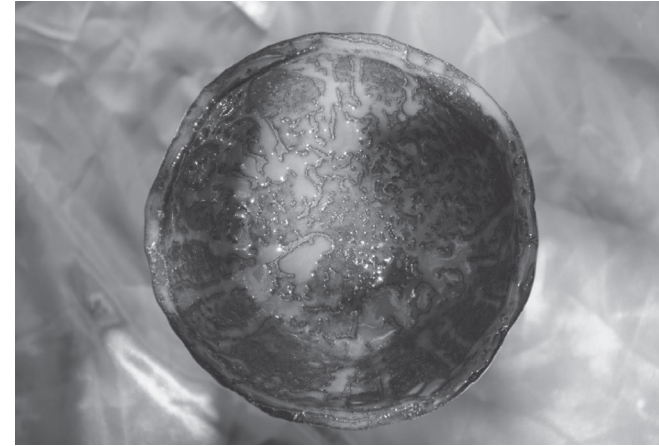
La flèche est un élément récurrent dans mes dessins, un lexique d'objet qui revient sans cesse. Je ne suis pas intéressée par le traitement de la chasse contemporaine, je préfère l'idée de l'arc et des flèches, un aspect plus mythique et narratif. Il se trouve que Tape Dure, qui est un des meilleurs amis de mon père et que je connais depuis ma naissance, est ferronnier et chasseur. Ça faisait sens que ça soit lui qui réalise les flèches. C'était la première fois que je travaillais avec un artisan du coin, mais c'est surtout l'aspect familial qui était important pour moi. Tape Dure est cévenol, il a grandi à Sumène, a vécu à Sumène et mourra à Sumène. Il a une connaissance des plantes, des animaux, a ses coins à champignon qui sont comme des terres magiques. C'est comme si c'était une racine. Il a poussé dans la terre et tu ne peux pas le déraciner.

Quel est ton rapport à ces deux techniques — la céramique, la mosaïque? Envisages-tu en amont la technique ou te laisses-tu guider par la forme?

J'envisage d'abord la forme puis je me creuse la tête pour réussir à la faire exister en céramique ou mosaïque. Mais je pense qu'au fur et à mesure que j'expérimente ces médiums, je conçois des pièces en fonction et celles-ci sont donc quasiment réalisables. Au final, les techniques et les formes se mélangent dans ma tête. J'ai commencé à travailler la céramique aux Beaux-Arts (Marseille) tandis que j'ai commencé la mosaïque après avoir été diplômée. C'est marrant parce que je ne pensais pas trouver un autre médium pour lequel je développerai un amour aussi fort que pour la céramique. Il n'y a pas un qui prévaut sur

07

l'autre, et je prends beaucoup de plaisir dans les deux. Même si les deux existent ensemble, et je ne les ai pas encore fait cohabiter tellement que ça.



Est-ce que la mosaïque te permet d'investir de plus grande échelle?

Oui, c'est sur. En mosaïque, j'ai une liberté de forme qui est plus grande, mais en céramique, j'ai une liberté de soin et de texture qui est complètement différente. Aux Beaux-Arts, j'ai réalisé des formes en bois ou en tissu, mais j'étais frustrée de la plasticité du médium, de la rondeur ou de la courbe. Je n'étais pas la plus performante techniquement donc j'avais besoin d'avoir une matière où je pouvais y aller à tâtons, augmenter, rapetisser. Avec la mosaïque, je viens sculpter avec mon enduit, ma filasse, mes mains. La matière est une continuité de mon corps, et j'aime qu'on sente que j'ai transmis ma sensibilité.

On lit dans tes œuvres des fractures, des brisures, des formes vacillantes, ou plus récemment des œuvres scindées en leur centre. Que souhaites-tu exprimer à travers cette fragilité latente?

Une forme de sincérité. Aux Beaux-Arts, j'étais dans une erreur choisie, presque provoquée. Puis j'ai l'impression que j'ai pu passer par une phase où mes formes devenaient lisses, et mes objets étaient complètement terminés. Alors que là, j'essaie de retrouver une sincérité dans la forme, avec moins de contrôle pour plus de sensibles. C'est aussi une histoire de découpage et de dissection, et j'aime bien pouvoir voir à l'intérieur de quelque chose.

Et d'un autre côté, il y a aussi la question du lien et de l'attache par les chaînes?

Les chaînes sont en train de disparaître de mon travail. Probablement que j'avais besoin de faire du lien, ou de me sentir attachée, rattachée à quelque chose. J'aimais le côté pont-levis, le bruit de la chaîne. Le lien entre mes pièces est plus évident et j'ai donc moins besoin de leur créer des laisses. Ou peut-être que moi aussi, je me suis délestée d'un enchaînement, qui sait.

Tu as récemment quitté Marseille et es retournée vivre à Sauve, à l'orée des Cévennes. Est-ce que tu sens ça a eu une incidence sur ta pratique?

Forcément, les moments où je parcours sont plus réguliers, et je viens ré-explore un territoire. J'ai beaucoup travaillé à partir de souvenirs, et maintenant, j'ai l'impression que j'en crée de nouveaux avec une vision plus mature. Sauve est un village médiéval différent de Sumène où j'ai grandi, et m'apporte plus de choix dans la forme, de nouvelles

08

images. Le travail est une continuité de ma vie en village, même si on ne vit pas en haillon et on ne conduit pas de charrettes. Je fais les choses plus lentement aussi, et j'aime cette lenteur dans la production, je choisis les moments.

Cette production plus lente est différente de celle que tu avais aux Beaux-Arts.

J'étais dans l'abondance comme vous l'aviez écrit avec Elise dans un texte. Je faisais tout un tas d'objets et de pièces, et, à la fin, je sélectionnais. Ça ne m'arrive plus de faire une pièce que je ne vais pas utiliser ou qui ne va pas être assez bien pour être montrée. J'ai plus de temps de réflexion, d'espace de pensée, et je pense que ça donne des objets qui ont plus d'âme, de force. Avant ils existaient par le nombre, par l'installation, et je ne pensais jamais arriver à un moment où une pièce pourrait rester une pièce.

J'ai l'impression que tu es passée d'une conception de la céramique et de la mosaïque comme objet à celui d'une trace. Autant dans les titres que dans les formes, il s'est opéré un glissement d'une appréhension de la céramique comme utilitaire à un aspect plus sculptural et métaphorique. Est-ce que ça te semble juste?

Je n'avais pas vraiment réfléchi comme ça, mais je suis contente de commencer à atteindre ça. Au début, je défendais un pouvoir de l'utilitaire comme réceptacle d'un décor, d'une histoire. Maintenant, les formes sont de moins en moins reconnaissables, sont elle-même devenue une histoire. Probablement que je suis plus sûre du discours que je raconte. C'est comme si je me baladais à l'intérieur de la balade que je propose aux autres, et que je pouvais, ainsi, selon mon humeur, changer des détails ou aller vers quelque chose de plus surréaliste.

La proposition que tu offres ici est moins mythologique qu'auparavant. Il y a quelque chose de plus menaçant.

Lorsque je trouve cet os et ce sanglier mort dans la montagne, c'est l'hiver et il fait gris. Ce n'est pas pour rien que j'ai choisi que ces pièces ne soient pas en couleur, mais en noir et blanc avec les nuances que ça peut apporter évidemment. Il y a un côté bien plus dramatique. Ce n'est pas parce que j'ai grandi avec la chasse que j'approuve cette pratique. J'avais envie de montrer une forme de désolation. Pour répondre au côté mythologique, je ne suis sûre d'être en accord, car la chasse, la bataille ou encore la quête de la mort et du territoire sont des questions mythologiques. Pour *La Tour Crénelée d'Argent*, j'avais envie de magnifier la quête et le village, d'en donner une image féérique. Il y avait des couleurs, du satinée, de la royauté, de la chevalerie. Là, c'est l'envers du décor.

Tu avais construit l'ensemble des pièces et travaillé sur l'accrochage comme la reconstitution métaphorique d'une balade. As-tu opéré de la même manière pour ces œuvres?

C'est étrange, mais je sais sur quelle montagne sont mes pièces. Je sais par où j'y arrive, quelle route j'ai prise, et la végétation qui m'entoure. Je ne sais pas si j'ai reconstruit une balade, mais il y a un lien avec le déplacement et la terre.

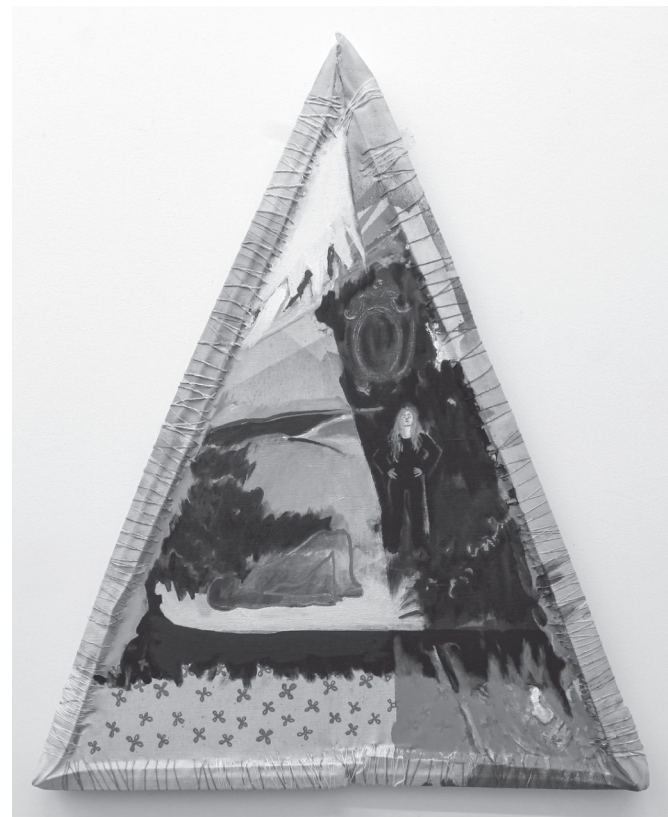
Oui, dans ta cartographie interne...

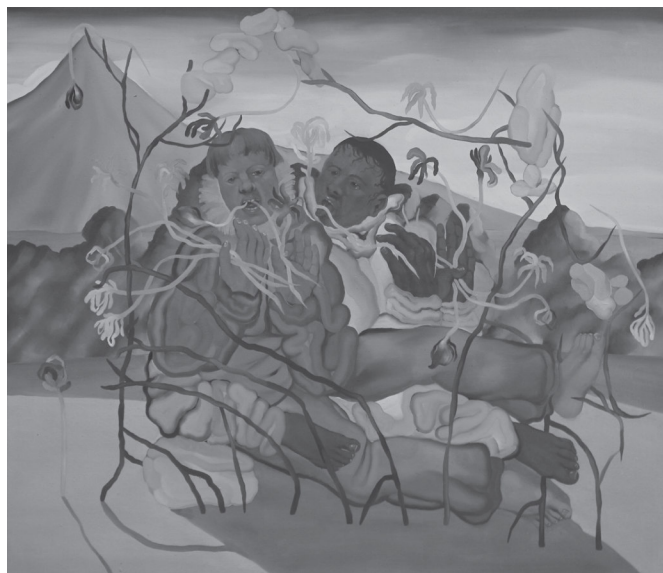
Je sais où c'est.

Les œuvres de Luisa ARDILA apparaissent, à première vue, comme un arrêt sur image. L'action relatée reste en suspens et dégage une familiarité tronquée où les figures se diluent à mesure que la peinture s'étire. La narration picturale se construit par la juxtaposition de fragments : des détails, a priori anecdotiques de la vie quotidienne, déterminent la trame du récit qui se joue sur la toile. Le fractionnement des sujets, inspiré par les codes graphiques des ex-voto, est souligné par la construction du fond et de la forme du tableau. Présentées souvent en diptyque ou triptyque, les toiles sont marquées d'obliques et de grilles, renforcées à l'aide de coutures, débordant parfois sur le châssis. La destruction narrative, par des cadres dans le cadre, amène à des compositions tricéphales, quadricéphales comme des portes métaphysiques où l'irrationnel peut surgir : de la figuration corporelle à l'expression mystique d'un sentiment, du for intérieur.

Avec cette nouvelle série, Luisa Ardila observe, à distance, le rassemblement énigmatique des étudiantes de la Maison de la Légion d'Honneur et fantasma leur univers mystérieux, élitiste et secret. La statue du chevalier Bayard, "sans peur et sans reproche", est coupée à son buste tandis qu'un nuage, comme un présage, pointe au-dessus de la tête des jeunes filles. En uniforme, elles disparaissent dans une foule opaque. Par la symbolique de la scène, étrange et impénétrable, l'artiste invoque une imagerie absente – celle de l'internat, ses dortoirs, son isolement, son prestige, ses cérémonies, ses pactes – et décrypte les classes, alliances et protocoles qui régissent ce monde.

Ces indices volés, perçus à travers un écran, permettent à Luisa Ardila de sonder le futur de ces élèves distinguées, ce que pourrait être l'avenir entre leurs mains. À travers la communauté, les espaces à soi, les modalités d'être ensemble sous le toit d'une maison où d'une école se révèlent, sous-jacentes la question de l'institution et de son influence, les conditions d'existence et de légitimité sur un territoire.





Il y a un an, lorsque Camille a réalisé l'exposition BRUISSE L'EAU à SISSI club, j'étais enceinte pour la première fois. Lorsque Anne a imaginé l'exposition ARCADIA avec les œuvres de Camille, j'ai pensé qu'elles avaient quelque chose en rapport avec la gestation humaine, en tout cas avec la manière dont je l'ai vécue. J'ai donc eu envie d'écrire un texte spontanément sur son travail et ce que j'y vois comme lien avec le moment de ma grossesse et son ambiguïté.

Ces personnages qui se sustentent l'un.e et l'autre, la langue hors de la bouche, dans *Le sol de nos corps* (*Le Repas*), dont les membres s'entrelacent et se confondent avec les plantes, me ramènent à l'idée de la fabrication d'un corps par un autre. Quand j'étais enceinte j'avais l'impression d'être devenue toute entière un ventre. L'organe d'échange, qui s'était créé en moi, me connectait à autre être humain, intégrait mon identité à l'intérieur d'un cycle, d'auto-nourriture, d'auto-alimentation et d'auto-suffisance. Je n'ai pas mangé mon placenta pour parfaire l'analogie — énormément de melons par contre —, mais ce nouvel attribut me définissait désormais, avait, en tout cas, changé mon identité, un peu floue maintenant. Je vivais une expérience profondément étrange et transformatrice qui me faisait penser à l'idée de mutation, d'hybridité entre nature et humanité que je perçois dans la peinture de Camille. C'est le vivant dans son ambivalence qu'elle représente, avec des créatures humain.e.s, végétales ou animales dont les distinctions se brouillent intentionnellement. J'ai ressenti ça aussi quand j'ai commençais à avoir du lait dans les seins. J'appuyais et je voyais un liquide un peu doré couler d'un endroit qui, jusqu'alors, n'en avait jamais contenu. C'était un peu dégoûtant et fascinant. Mon corps avait une toute nouvelle fonction mais ne m'appartenait plus vraiment, se dédiait à un autre. Je me sentais fière et gênée. Un état contrasté, pluriel, à la fois inconfortable et moelleux, inquiétant et galvanisant.

La représentation du corps massif, solide et rassurant — quoiqu'un peu intimidant aussi — prend une place prépondérante dans les œuvres de Camille. Tandis que je m'arrondissais, je me sentais représentée par ces « corps-cocons », abritants, nourriciers, forts, chaleureux, mous, sensibles, tactiles, suaves. Je trouvais aussi

dans ces peintures un regard d'une douceur infinie (et nouvelle) à l'égard des corps imposants et changeants. Je trouvais d'ailleurs le mien de plus en plus beau, plus il grossissait. C'était, pour moi qui ai toujours eu une relation de détestation vis à vis de mon corps — plus ou moins gros selon les époques de ma vie —, un grand bouleversement que de l'aimer alors qu'il n'était pas entraîné de s'affiner. Les corps, dans les œuvres de Camille, communient avec l'eau, la montagne ou les fleurs, avec délicatesse, mais apparaissent parfois plus affamés, plus sauvages, plus voraces. Cette faim, cette appétence, je l'ai ressentie très fortement dans *Le Repas*, mais aussi dans (*Le Baiser*) ou deux êtres s'embrassent langoureusement dans l'eau. J'y vois quelque chose de profondément érotique, comme une pulsion de vie, et dans ma grossesse, il y avait quelque chose de l'ordre de l'éros et de la libido, c'est-à-dire une recherche instinctive de plaisir. Je ne me suis, bizarrement, jamais sentie aussi désireuse et désirable qu'à ce moment-là, ou bien je ne me suis jamais sentie aussi à l'aise avec ça, la nourriture et le désir — même si ça n'était pas le cas tous les jours.

Les humain.e.s, des peintures de Camille, sont agenes et vivent en groupe, en famille, comme une représentation de la vie collective. Dans le livre *Le guide de la naissance naturelle*, Ina May Gaskin raconte sa vie et son travail de sage-femme dans la communauté *The Farm*, dans le Tennessee, où toutes les femmes s'entraident et donnent naissance naturellement renouant avec l'accouchement comme un acte spirituel et orgasmique, d'une puissance folle. Je me souviens qu'enceinte, je n'avais plus jamais la sensation physique de la solitude, je n'avais plus à la craindre. Je me sentais toujours en présence de quelqu'un, et c'était une des choses que j'ai beaucoup appréciées : j'avais toujours de la compagnie, j'étais toujours plusieurs. À l'idée de mon devenir de mère, je me posais aussi souvent cette question : comment vivre et penser la marge en construisant une famille ? Je trouvais très belle, dans ces représentations, l'idée d'une famille ouverte et commune, hors de la conception d'un enfant comme propriété. Je me demandais aussi, très simplement, qu'est-ce que la maternité ? Je ne sais pas s'il existe une réponse à cette question. D'ailleurs, maintenant que Milo est né, je ne sais toujours pas si je me sens réellement mère ni si ce statut a vraiment une définition. J'imagine plutôt quelque chose de transitif, de fluide, de confus, dans l'état de la maternité, en devenir, jamais atteint.

Dans *Les Argonautes*, Maggie NELSON définit la grossesse comme « une plongée profonde dans la spirale [de l'espoir et de la peur] » et dit : « ce n'est pas cruel la-dedans, mais c'est sombre ». Elle décrit, tout au long de l'ouvrage, une vision non normative de la maternité et raconte sa transformation de mère au moment même où son mari, Harry DODGE, entame une transition de genre. Elle dit : « nos corps nous sont devenus étrangers, à nous-mêmes, à l'autre ». Et ajoute — et peut-être que cette citation suffit à conclure ce texte :

« La grossesse m'a offert une première rencontre prolongée avec l'affaissement, la lenteur, la fatigue, l'invalidité. J'avais toujours présumé que donner naissance me ferait me sentir invincible et ample, comme le fist-fucking. Mais même aujourd'hui — deux ans plus tard —, je sens mon intérieur plus frémissant que luxuriant. J'ai commencé à me faire à l'idée que mes sensations pouvaient être changées pour toujours, que cette sensibilité était maintenant mon, notre héritage. Est-ce que la fragilité peut paraître aussi attirante que la hardiesse ? Je pense que oui, mais parfois je peine à trouver mon chemin. »



Pour l'exposition ARCADIA, l'œuvre que tu proposes est un tissu teint et imprimé dans la suite de ta série d'œuvres inspirées du savoir-faire du Batik. Peux-tu parler du processus de réalisation ?

Ma technique de teinture découle du Batik, mais ce n'est pas vraiment du Batik. Le Batik est un processus d'impression sur tissu. Celui-ci est d'abord enduit de cires afin de boucher certaines zones, de laisser le tissu blanc. Puis il est trempé dans la teinture et là, où les pores ne sont pas bouchés, l'impression se révèle en négatif. J'ai appris cette technique en Indonésie auprès d'un maître, Mas TATANG, dans un petit village qui s'appelle Tembi, à Java-Centre. Il m'a enseigné tout le processus de teinture et de coloration qui va du naturel au chimique. Là-bas, on a recours à la teinture naturelle quand les ingrédients sont à portée de main — tu vas arracher un bout d'écorce ou de lapis-lazuli au fond de ton jardin — et on a recours au chimique lorsqu'on souhaite obtenir une couleur difficile à avoir par des procédés naturels. J'essaie de garder cette philosophie dans mon travail. Et à partir de cette technique ancestrale d'impression, j'ai ensuite commencé à décomposer le Batik, soit à travailler la teinture d'un côté, et la cire de l'autre. En ce qui concerne la teinture, il m'est important de comprendre comment la teinture peut se confronter à elle-même, comment ce liquide arrive à dessiner une trajectoire et à s'arrêter quelque part, et enfin, comment manipuler ce territoire de la teinture. Car le Batik, à l'origine, c'est une succession de significations, que ce soit dans la couleur ou les motifs. C'est comme une carte qui serait délimitée sur une surface plane, à la manière d'une carte de papier qui a ses limites, et dedans, on y trouve les attributs de la famille, du territoire, de l'île, et de la même manière pour les couleurs.

Quel est a été ton parcours avant cette pratique du Batik ?

J'ai fait deux écoles, en section impression, d'abord à la HEAR (Strasbourg) puis à la Royal College of Art (Londres). Je faisais beaucoup de sérigraphie, de gravure, de lithographie. Cette question de la reproduction entre en jeu notamment dans le Batik. On dessine à la main, mais en général on reproduit le même motif sur une surface. Au XIX^e siècle, avec l'importation des tissus par les Hollandais, une nouvelle technique apparaît en Indonésie intitulée le Cap [Tchap], sorte de tampon en cuivre qui permet de faire des motifs à l'infini sur le tissu. Ce que j'adore dans cette idée de reproduction et d'impression, c'est que, finalement, ça ne donne jamais le même résultat. Il y a toujours quelque chose d'assez aléatoire. J'ai glissé vers le Batik pour savoir où se nichait cet aléatoire, non seulement dans la main, mais aussi, par exemple dans cet outil qui me fascinait énormément, ou encore en fonction de la température ambiante. Quand je fais du Batik, ici, en France, puisque la température n'est pas du tout la même, la cire sèche différemment. Tous ces éléments m'intéressent.

Si le savoir-faire s'ancre dans des traditions javanaises liées à tes origines maternelles, est-ce que tes impressions sont plus inspirées par des paysages languedociens, héritées de tes origines paternelles ?

Je trouve que c'est une très bonne question dans le sens où c'est un indétachable. La technique du Batik est liée à une technique européenne, occidentale de la reproduction au XV^e siècle. Et toute mon enfance, je l'ai passée dans le Languedoc. Ce paysage est lié à mon père que j'ai perdu très jeune, et c'est pour cela que j'y suis très attachée. Il y a ainsi une forme de personnification de ce paysage très aride, hostile. J'aime cette ambivalence entre le côté

13

presque agressif des épines, de la garrigue, et ce côté qui me rassure. Je dirais ainsi que j'y trouve des formes qui répondent à des questions que je me pose.

Peux-tu parler de la production de cette nouvelle œuvre, To lighten the burden of all wall ?

Pour cette œuvre, on a travaillé en collaboration, puisque tu as réalisé les images de l'espace pour moi. Je procède de plus en plus de cette manière, je travaille à partir de photographies que je regarde une seule fois, et quand je suis face au tissu, j'opère en me souvenant. Il y a quelque chose de très instinctif qui se passe. Et d'ailleurs, ce que j'ai apprécié, c'est qu'en amont, tu m'avais également montré deux images de peinture de Camille BERNARD — Le Sol de nos corps (Le Bouquet), (Le Repas) — qui ont des dominances de vert. Si bien qu'en travaillant, j'avais en tête que ces œuvres allaient être derrière mon installation et que ça allait dialoguer.

En ce moment, je produis toutes mes œuvres à Nîmes, dans un second atelier que j'ai chez ma grand-mère. C'est une maison familiale, du côté français, qui, de génération en génération, s'est transmise. J'aime bien cette idée de transmission. Un tissu est quelque chose qu'on garde, qu'on transmet. J'ai ce rapport-là aux choses et aux objets. Et c'est beaucoup plus naturel pour moi de travailler dans des endroits où il y a une idée de relais.

La nature, la flore sont importantes dans ton travail, mais également l'architecture. À SISSI, To lighten the burden of all wall coule depuis les poutres créant ainsi deux espaces de projection : l'une vers le ciel, l'autre plus frontale.

Peux-tu parler de ce double rapport perceptif entre nature et architecture ?

Mon travail montre que l'espace n'est jamais neutre, que ce soit dans la nature, dans un endroit fermé, une architecture, une façade. Je montre qu'il y a des couches dernières, une succession de choses qui se passent. J'essaie de rassembler toutes ces couches et de les cadrer pour proposer une observation, si bien qu'au fond mon travail ne se voit même plus. Il sert d'excuse pour regarder à cet endroit-là, de filtre pour mieux regarder. Il y a un tissu que j'adore, la tarlatane de coton, car il y a une double perception : quand il n'y a pas de lumière, le tissu devient complètement transparent, on voit à peine la teinture, et quand la lumière le traverse, il y a une densité, on voit les mailles, les craquelures, les coutures. À un moment donné, on retombe sur l'idée que ça n'est qu'un tissu, ça me plaît. On retourne à la réalité des choses, et on voit des aspérités.

Je m'intéresse à l'architecture et l'environnement, comment l'architecture va changer le rapport à notre corps. Par exemple, les marches nous donnent une cadence, changent notre souffle. C'est très important dans mon travail plastique, mais aussi le cœur de mes recherches à l'EHESS (Paris) où j'étudie les liens entre architecture et rite, prière, procession. Comment l'architecture va-t-elle guider le corps humain dans un espace pour accéder à un envers mystique.

Ton sujet de recherche s'est bien défini depuis la dernière fois qu'on s'est parlé.

C'est une toute petite partie de mes questionnements : architecture et procession. L'architecture urbanistique de villes comme Rome cadre des processions, mais la procession change également la vision qu'on a de l'architecture. Tu as vraiment un cercle vertueux : l'architecture permet les processions et les processions changent notre regard sur l'architecture. Je pense que l'imaginaire n'est pas du tout quelque chose de l'ordre de la mémoire que l'on voit dans le présent, mais plutôt

14

quelque chose de productif. La mémoire, ce n'est pas se rappeler quelque chose, c'est produire quelque chose de nouveau, une nouvelle image.

Cette articulation nature-architecture se retrouve également dans le choix des espaces où tu exposes tes œuvres, tantôt dans des espaces fermés, tantôt dans des espaces ouverts.

Opères-tu tes choix d'exposition en fonction des lieux ?

Beaucoup. D'ailleurs, si je suis obligée de faire une exposition, il faut que je trouve le bon endroit. On va, de nouveau, faire une exposition à Faugères avec l'association Echappée Belle, mais cette fois-ci dans le village. J'y suis allée cet hiver lorsqu'il pleuvait, et bien que je connaissais le lieu par cœur, depuis toujours, il m'est impossible d'enlever l'image de cette visite. Je m'en rends compte que je choisis des moments, et me laisse porter. J'ai ce côté strict, dans mon travail de recherche, qui est parfois oppressant, où tout doit avoir une signification, et heureusement que j'ai ce travail de teinture, qui, justement, me fais partir. Je l'envisage comme un moment de performance solitaire où pendant un mois, je vais seulement me confronter au tissu et à la teinture.

La première fois où l'on s'est rencontrée, on a parlé de Land Art ensemble. Dans ta manière de dialoguer avec les espaces fermés et ouverts autant dans la production que dans la présentation, j'ai repensé au site et non-site de Robert Smithson. Est-ce que c'est une pratique dont tu te sens proche ?

Je pense que cela m'a énormément inspirée, et beaucoup questionné. J'aime dans le Land Art l'idée de regarder quelque chose quelque part, puis de l'oublier presque, et cette démarche de montrer les couches. C'est de la géologique presque, c'est parler du sol, de couches statigraphiques. Dans mon travail, il y a un parallèle dans le sens où j'essaie de montrer que, dans mon tissu, il y a énormément de couches. Il peut avoir jusqu'à cinquante, soixante couches de peinture pour symboliser les multitudes d'espaces, pour créer une densité et faire ressentir les vibrations à l'intérieur. Ainsi, ma teinture est structurée en couches à la manière du temps de l'Histoire. La géologie c'est la carte de la profondeur. Ce n'est plus étudier la surface comme un géographe, comme une carte pourrait le faire, mais montrer la profondeur, parler de ce qui se passe à l'intérieur. Mon directeur de recherche, Jean-Marc BESSE, à l'EHESS, travaille sur ça : comment penser le temps dans la profondeur. Il s'intéresse au temps historique comme un temps de l'épaisseur, et non un temps linéaire. Cela m'intéresse de voir, non pas à la surface, mais dans les cavités.

C'est très beau cette idée du temps en épaisseur.

J'aime cette idée de regarder la surface des choses non comme un géographe, mais plutôt comme un géologue. Tu as parlé dans tes questions de site et non-site, c'est juste. Le non-site, c'est reprendre une couche de temps, c'est un bout de sol qu'on va recontextualiser dans un white cube. Et c'est là que ça devient intéressant, ce n'est plus l'histoire de l'humanité, mais l'histoire du sol : où est-ce que l'humain se trouvait, dans quel sol il était, dans quel genre de sol. Le sol qu'on touche, il a une histoire. Il façonne aussi la manière dont on va traverser un espace. Donc il est aussi important que nous, notre Histoire.

En parallèle de cette pratique, tu fais partie d'un orchestre de Gamelan. Comment t'es-tu intéressée à cette autre pratique ancestrale ?

Le Gamelan est un instrument composé de multiples instruments à percussion. Dedans, il y a des métallogones,

des gongs, des gongs inversés, et on y joue avec des mailloches. Pour jouer, il faut être à un minimum de quinze personnes. C'est très impressionnant. En Indonésie, cet instrument est omniprésent. À l'époque, il y avait toujours quelqu'un qui avait un Gamelan à disposition, que ce soit de la collectivité, par exemple à La Poste, ou chez un riche particulier. On y joue ainsi de manière profane et sacrée. Je me mise à pratiquer le Gamelan pour mon diplôme à la Royal College of Art en travaillant sur cet instrument en le matérialisant par trois espaces: l'espace physique de l'instrument qui tient de mobilier composant un espace; l'espace de la musique soit la manière dont la musique va se propager pour atteindre les spectateur.trice.s; et l'espace qui va permettre aux ancêtres de venir dans la collectivité et partager ce moment de musique. Pour la performance que j'ai donné, je suis partie sur la parole, et j'ai écrit un texte que j'ai traduit en javanais et anglais. Sur le même principe que la polyphonie du Gamelin, les trois textes étaient récités simultanément. Ces trois voix matérialisaient ce dernier espace pour accueillir les ancêtres et les dieux. Quand je suis rentrée en France, j'ai pris contact avec l'association Pantcha Indra, et j'ai rencontré Christophe MOURE qui est devenu mon professeur de Gamelan. C'est hyper agréable, on écoute tout le monde, on devient invisible. Il y a des appels, des instruments qui vont jouer une note avant toi, et tu décodes sans arrêt ce qu'il se passe autour de toi.

Dans tes motifs, il y a quelque chose qui répond au caractère colotomique du Gamelan. Comment cet instrument est venu enrichir ta pratique?

J'imagine le tissu comme une carte, et la carte signifie la surface sur laquelle est représentée la chose soit le « papier », le « tissu ». Le motif investit le support, dépose les informations dont on a besoin sur ce support délimité. Il y a donc cette idée de comment on structure. Et ce qui m'a amenée dans mes recherches au Gamelan, c'est également cette notion de structure. Si on devait la représenter, elle serait un cercle ponctué par tous les instruments. Lorsqu'on change de vitesse, le cercle se superpose sur un autre cercle et crée une architecture sonore. C'est pour cela que je parle aussi de solidité de l'espace imaginaire. Il y a des pistes qui ont été menées par Judith BECKER et Catherine BASSET qui montrent des similitudes entre certains temples en Indonésie et la structure concentrique du Gamelan. Ce qui m'intéresse c'est de voir comment cette musique est tangible, architecturale.

J'aime ta manière de voir l'architecture comme liée aux corps, à l'écoute, et pas seulement de l'ordre du bâti.

Tu sais, il y a des églises romanes du Moyen-Âge, dans la région de la Catalogne, qui ont été construites selon des chants. Et les ogives donnent un accord particulier, et l'église est une musique. Ou inversement, les chants polyphoniques qui ont été écrits à Sainte-Sophie de Constantinople sont des chants qui résonnent avec l'architecture. Ça veut dire que pour chaque chant, il y a des arrêts pour laisser l'écho jouer. L'écoute se fait avec l'architecture, comme un double dialogue. Je m'amuse aussi à parler des plis du tissu. Qu'est-ce qu'il se passe quand on plie un tissu, qu'est-ce qu'il se passe dans les plis des choses. La musique, les plis de l'architecture, c'est les moments de la musique, de la parole, qui vont aussi donner de l'épaisseur à l'architecture.

AMALIA Laurent

15

ENTRETIEN

AMALIA Laurent

16

ENTRETIEN

Pour To lighten the burden of all wall, tu proposes différentes perceptions, opaques, translucides qui amènent à des jeux de lumières et d'ombres, de présence et d'absence. Est-ce que tu revendiques une part mystique dans ta création?

Oui, il faut que je réponde oui. Dans mon travail, je pars du principe que l'homme, tout comme le tissu, est conscient de ses limites parce qu'il construit la mort, sa survie après la mort. Et ça, c'est une question qui est omniprésente dans mon travail: comment physiquement on façonne et on permet cette survivance.

Pendant notre entretien, tu as parlé, à la fois pour tes tissus et le Gamelan, de la notion d'invisible, de comment on devient invisible. C'est intéressant que dans ces deux pratiques soit revenue cette idée-là, de, à un moment donné, disparaître.

Disparaître, oui c'est ça. C'est toujours des stratégies de représentation. Il y a un temple au Népal où il faut que tu répètes une prière depuis le bas du temple jusqu'en haut. Ces marches s'élargissent au fur et à mesure, et plus tu répètes cette prière, plus la cadence change, ta respiration change. Quand tu arrives en haut, tu dis la prière de la bonne manière, et en plus tu entres dans le temple. L'architecture m'intéresse aussi dans sa manière de nous faire faire les choses pour accéder à cet envers mystique, invisible. Et ça c'est une question omniprésente dans mes recherches: comment on survit, et qu'est-ce que c'est la survie?

Et puis, il y a peut-être quelque chose dans la disparition et la présence qui se joue vis-à-vis du territoire, et se lit dans une géographie...

Qui t'est propre. C'est pour ça que je suis attachée aux lieux de manière générale, et que je travaille de plus en plus avec la Région Occitanie. Je me suis rendu compte à quel point ma pratique faisait partie de ce territoire dans lequel je m'étais construite. Je parle beaucoup d'Indonésie parce que tout simplement le concept de mort est devenu très stérilisé en Europe, et je n'y trouve pas des concepts auxquels me rattacher. Je suis d'accord

avec toi, c'est un territoire qu'on se crée nous-mêmes et auquel on n'appartient pas vraiment.

Parce que je ne sais pas pour toi, mais que j'aïlle en Indonésie, ou que j'aïlle en France, je sens que je ne suis pas d'ici. Comme tu n'es physiquement ni d'ici ni de là, ton territoire est imaginaire.

À l'occasion du vernissage, tu proposes une performance Ceremony Kenduren que tu avais déjà réalisée à la librairie-galerie Ofr (Paris) en 2019. Quel message cette cérémonie a-t-elle pour toi?

Il faut savoir la Ceremony Kenduren c'est le nom que j'ai donné à cette performance. Il s'agit d'un des repas les plus communs en Indonésie, et d'une cérémonie de gratitude pour ramener tout le monde. Comme le Gamelan, il est aussi bien profane que sacré. Il permet, pour les mariages, les décès, les naissances, de ramener les vivants et les morts autour d'un repas. La structure ressemble également au Gamelan, car la fabrication du plat fonctionne sur une répartition des tâches. Chaque personne a une tâche minime, ce qui va permettre de faire le tout. Ce plat s'appelle Tumpeng, le cône de riz, et symbolise une description géographique du pays, car l'Indonésie est remplie de volcans. Lorsque l'hindouisme est arrivé en Indonésie, le Tumpeng a glissé vers une symbolisation du Mont Méru, la montagne sacrée, la maison des dieux. Le cône représente les dieux, les côtés, les points cardinaux, et les légumes et la viande qui sont à la base symbolisent la nature, le sol, là où sont les hommes. Comme ça symbolise la montagne, c'est un langage, mais ce n'est plus un langage parlé, un langage écrit, mais un langage de forme. Et c'est là que ça m'intéresse parce que c'est aussi très lié à mon travail, comment on parle au travers de forme qu'on pose sur une surface. Il y a, comme dans mon travail, cette idée de la géographie qui se retrouve à un seul endroit, celle du monde, des dieux, du sol, et il s'agit d'en représenter la profondeur et les stratifications.

ÉDITRICE:

Anne VIMEUX

GRAPHISME:

Tomas DI GIOVANNI

LÉGENDES:

page 02

Aëla Maï CABEL, *Notre cabane où faire avenir*
image © Oriane ROBALDO, 2021

page 08

Léna GAYAUD, *Graal*
image © Anne VIMEUX, 2021

page 09

Luisa ARDILA, *Triangle / Nicole*
image © Luisa ARDILA, Studio Tropicalist, 2020

page 11

Camille BERNARD, *Le sol de nos corps (Le repas)*
image © Camille BERNARD, 2020

page 12

Amalia LAURENT, *To lighten the burden of all wall*
image © Amalia LAURENT, 2022

REMERCIEMENTS:

Manon LUTANIE

Oriane RONALDO

Théo ESCHENAUER

STUDIO TROPICALIST

ÉDITION NUMÉRO:

