

INTERFACES

Gratuit

le journal de l'art contemporain, déc. 2015 - mai 2016
dijon > bourgogne > france > europe

n° 36

www.interface-art.com

ART & ART ISA

NAT

Re-manufacturing

« Le monde court après ce qu'il convoite, lutte énergiquement pour l'obtenir et finit par l'écarter en apparence, un peu comme un chaton qui joue avec une pelote. Pas tout à fait ! L'objet convoité est conquis, et il faut partir à la conquête d'un autre...¹ »

Chez certains artistes contemporains, ce qui est en jeu dans la redécouverte récente des catégories de l'artisanat c'est une critique du système de production et de consommation de la société moderne. Pour William Morris, le retour aux pratiques artisanales, envisagé comme une éthique et un choix politique, signifiait déjà une remise en cause du modèle compétitif sur lequel reposait alors l'industrie victorienne pourvoyeuse de produits manufacturés en abondance et sans âme, fabriqués par des ouvriers ne retirant aucun plaisir de leur travail, esclaves de « la guerre concurrentielle » instaurée par le nouvel ordre économique. Le mouvement des Arts and Crafts créé par Morris entendait remédier à cette atmosphère déshumanisante en étendant l'art à tous les secteurs de la vie et en faisant du travail un facteur d'épanouissement pour chacun. Pour Morris, disciple de John Ruskin, l'art avait vocation à embellir la vie de tous et le travail, en tant que « métier », constituait une opposition au capitalisme et aux machines. On le sait, le projet a échoué précisément en raison de son inadaptation au progrès, mais c'est une autre question. Cependant, la capacité à résister à un régime dominant, persiste et s'incarne à nouveau dans l'art actuel.

C'est le cas dans les œuvres d'artistes tels que Jimmie Durham, Sarah Browne, Francis Cape ou Sean Lynch. La valeur critique de l'artisanat s'exprime aujourd'hui à travers des objets qui, soit convoquent des savoir-faire disparus, soit se les réapproprient ou soit encore en font une évocation symbolique. Ainsi l'exposition de Jimmie Durham à la Fondazione Querini Stampalia à Venise en 2015², dédiée à la ville, à ses artisans et aux matériaux utilisés dans la cité, est-elle aussi un hommage à la résistance ininterrompue et silencieuse de ces travailleurs qui ont fait la grandeur et la beauté de Venise et continuent de la faire vivre aujourd'hui. Les objets réalisés selon un processus d'assemblage de fragments collectés par l'artiste au cours de pérégrinations dans la ville et les îles alentours (morceaux de verre de Murano, de briques, de pierre, de tuyauterie, de dentelle de Burano...) renvoient au savoir-faire des artisans, au temps lent de leur travail, à la culture vénitienne luxueuse et raffinée qu'ils ont créée et perpétuent, mais également à la fracture produite par le tourisme de masse, à la disparition de la ville dans l'homogénéisation culturelle et le consumérisme. Avec ses objets composites, Jimmie Durham ne vise pas la perfection, il n'est pas un artisan, pour lui l'éclectisme est le mode esthétique le plus approprié pour traduire la complexité de Venise et l'ambiguïté du rapport qu'elle entretient avec ses propres objets.

Pour sa part, l'artiste britannique Francis Cape convoque l'artisanat en re-fabrique du mobilier en bois à partir de modèles anciens. L'œuvre *Utopian Benches* (2011), inspirée des communautés utopistes ayant une forte tradition artisanale porte un regard critique sur la société de consommation et propose une reconsidération des valeurs : « ... le mobilier est aujourd'hui un bien consommable, il n'est pas durable, alors que le banc en chêne médiéval était fait pour durer bien après ses artisans sur plusieurs générations. Il y a une notion complètement différente de la valeur. Nous vivons aujourd'hui une situation où nous sommes tous consommables. Les seules choses qui persistent sont les institutions financières³ ». Les bancs deviennent un instrument pour repenser notre organisation sociale : ils « oppose(nt) l'individualisme au communautarisme, et prône(nt) des valeurs différentes du matérialisme dominant. Les bancs sont des sièges que l'on partage ; ils sont sans hiérarchie, tout le monde y est assis à la même hauteur⁴ ».

Sarah Browne s'intéresse elle aussi à l'économie de marché dont elle dénonce l'influence sur les rapports socio-politiques au travers d'œuvres aux supports variés, croisant les registres de l'art, du social et de la médiation. À cet égard, *Carpet* (2009) sédimente plusieurs récits, elle est plus et autre chose qu'un tapis de style moderniste. Confectionnée sur le modèle des *Donegals*, l'œuvre renvoie à l'histoire de la prestigieuse manufacture Donegal (Donegal Carpets Factory,



à Killybegs, à l'ouest de l'Irlande) spécialisée dans la fabrication de tapis, réputés pour leur qualité exceptionnelle, et qui fut durement affectée par les crises économiques du XX^e siècle. Pour faire réaliser *Carpet*, Sarah Browne a réuni des conditions de production n'ayant plus cours aujourd'hui, elle a employé d'anciennes ouvrières des Tapis Donegal, récupéré un excédent de laines inutilisées de l'usine actuelle ainsi qu'un ancien métier à tisser, toujours en état de fonctionnement mais destiné à des démonstrations au musée de l'usine (Heritage Center), désormais lieu de préservation – et du spectacle – du travail de naguère. Par la réappropriation de modes de production anachroniques, *Carpet* révèle un fonctionnement économique qui produit à la fois de l'excès (surplus de laines) et de l'inutilité (le savoir-faire des ouvrières patrimonialisé)⁵.

Ces travaux réalisés par des artistes de génération, de nationalité et de genre différents ayant en commun une référence à l'artisanat ou à des compétences portent à réfléchir sur le modèle capitaliste ou néo-libéral et les conséquences humaines qu'il engendre dans la vie et dans les expériences réelles. Ils portent l'accent sur le processus d'élaboration de l'œuvre au moins aussi important que l'objet lui-même dont l'existence dépend de relations complexes entre des préoccupations artistiques, sociales, philosophiques et politiques (éthiques). La multiplicité et la reconnaissance des agents de l'œuvre rendent la narration indissociable de l'objet. Raconter s'avère souvent nécessaire. Le film de Sean Lynch *Adventure : Capital* (2015) dans un montage narratif où s'intriquent plusieurs récits, trace sur un mode allégorique, une histoire de la construction où l'artisan est supplanté par l'industrialisation, la main est remplacée par les nouvelles technologies et la reproduction mécanique.

Le récit est inhérent aux objets-orientés-artisanat de Durham, Cape, Browne et Lynch, il traduit les liaisons qui constituent l'œuvre et relate le potentiel des connexions entre des personnes et une société ou un environnement. Ces objets racontent la communauté - que nous fûmes.

Valérie DUPONT

1. William Morris, « L'Art et l'artisanat d'aujourd'hui », 1889 in W. M., *L'art et l'artisanat*, Paris, Payot & Rivages, 2011, p. 41.
2. Jimmie Durham, *Venice : Objects, Work and Tourism*, Fondazione Querini Stampalia, Venise, 6 juin – 20 septembre 2015
3. Francis Cape, in Michael Abatemarco, « Flesh and Wood. Harmony Hammond and Francis Cape's Angle of Repose », *The New Mexican*, 2015. Article en ligne : franciscap.com/santa-fe-new-mexican-2015/ (Consulté le 30/12/2015).
4. Francis Cape, « Introduction », Edition accompagnant l'exposition de Francis Cape, *Bancs d'utopie – We sit together*, Frac Franche-Comté à Besançon, 9/110/2015 – 17/01/2016, p. 1.
5. Le sociologue du travail Richard Sennett a montré comment l'inutilité était à la fois une conséquence et une nécessité de la croissance. Voir « Le Talent et le spectre de l'inutilité », in R.S., *La Culture du nouveau capitalisme*, Paris, Hachette Littératures, 2008.



Jimmie Durham, *On The Island of Burano Women Make Lace Hopefully*, 2015, dentelle de Burano et divers éléments – © Sophie Kitching pour Art Observed



Francis Cape, vue de l'exposition *Bancs d'Utopie – We sit together*, Frac Franche-Comté, Besançon, 2015 – © Francis Cape, photo : Blaise Adilon

L'artisanat dans l'ombre de l'art contemporain

C'est une « insulte à l'artisanat »¹ : ce sont les propos tenus en 2012 par le peintre britannique David Hockney à l'encontre des œuvres de Damien Hirst, parmi lesquelles il plaçait sans doute *For the Love of God*, son crâne humain en platine serti de diamants², ou ses nombreux animaux emprisonnés dans leurs vitrines de formol³, pour lesquelles Hirst a respectivement convoqué le savoir-faire et les compétences techniques d'un joaillier et d'un taxidermiste. Reprochant implicitement à son jeune confrère de dissimuler dans le discours public de ses œuvres la réalité d'un travail effectué par des artisans, alors que les œuvres de Hirst ont acquis une valeur inestimable sur le marché de l'art, Hockney, dans un dessein de provocation à peine caché, avait pris soin d'apposer dans sa galerie un petit panneau sur lequel le visiteur pouvait lire : « Toutes les œuvres présentées ici ont été réalisées par l'artiste lui-même, personnellement »⁴. Il s'agit là d'une polémique certes, mais aussi d'un procès facile que fait Hockney à Hirst, car le recours à des assistants,



Vue de l'atelier d'Art Project, Parc de la Bâtonne, Millery - © Art Project

des artisans ou des ouvriers qualifiés de l'industrie n'est pas un phénomène récent dans l'histoire de l'art : Michel-Ange a fait appel à de nombreux assistants pour le décor à fresque de la chapelle Sixtine ; plus récemment, à partir des années 1960, les artistes américains du *minimal art* ont convoqué les techniques de l'industrie pour la réalisation des modules caractéristiques de leurs œuvres. Par ailleurs, quelques années auparavant, en 2007, Damien Hirst s'est exprimé sans détour ni pudeur sur le recours à l'artisanat dans son travail artistique. Invoquant des arguments d'ordre économique, voire de rentabilité, et d'ordre technique, Hirst a déclaré lors de l'exposition de sa série des *Spot paintings* dans les onze locaux mondiaux de la Gagosian Gallery : « dès que j'en ai vendu un, j'ai utilisé l'argent pour payer des gens pour faire les autres. Ils le faisaient mieux que moi. Cela m'ennuyait, je suis très impatient [...]. J'en ai peint sans doute cinq »⁵. Toutefois, la déclaration de David Hockney soulève quelques problématiques, par ailleurs quelque peu paradoxales, dans un contexte où les foires et salons consacrés à l'artisanat d'art se multiplient, où l'artisanat est valorisé par certains artistes contemporains – Pierre Soulages déclare que « l'artisan sait toujours où il va [...] ». À l'inverse, l'artiste ne sait pas forcément ce qui va se passer lors de son travail »⁶ – et dans lequel des entreprises employant des verriers, des ferronniers ou tout autre corps de métier et travaillant en partenariat avec les plus grands artistes, fleurissent. Parmi ces sociétés, il est possible de citer Art Project basé à Millery en Rhône-Alpes, qui se définit comme « spécialisée [...] dans la production et l'installation d'œuvres d'art contemporain »⁷ et qui a collaboré depuis 2001 à la conception de plus de 700 œuvres pour Daniel Buren, Camille Henrot, Kader Attia ou Claude Lévêque, entre autres. La discrétion quant au travail de l'ombre de ces artisans interroge d'abord sur le souhait de conserver une sorte de magie sur le statut de l'œuvre d'art, qui serait le produit du seul génie créateur de l'artiste. Ainsi, cela laisse envisager le primat de l'idée et du projet de l'œuvre – de sa création par l'esprit – sur sa réalisation matérielle, son aspect tangible et donc sa réalisation par la main de l'homme. L'expression œuvre d'art dans le domaine de l'art

contemporain devient par conséquent ambiguë dès lors qu'elle est interrogée au prisme de l'étymologie des deux termes qui la composent. En effet, dans sa réalité matérielle, l'œuvre d'art contemporain est bien cet opus – « ouvrage des mains »⁸ – de l'ars – une technique à travers laquelle sont observées « la règle et la méthode pour bien faire un ouvrage »⁹, si l'on considère la pluralité des corps de métiers qui se sont investis dans l'élaboration des différentes pièces qui composent l'œuvre d'art. Toutefois, lorsqu'elle est dévoilée au public, il s'agit bien de l'artiste, celui qui a pensé l'œuvre, qui est d'abord mis en avant. Pensons au cartel des œuvres ou aux cartons d'invitation conçus pour les vernissages d'expositions, ce sont d'abord les noms des artistes qui apparaissent. Ainsi, dans ce rapport autant privilégié qu'ambigu entre l'artisanat et l'art contemporain, c'est la paternité de l'œuvre qui se trouve interrogée. L'identité de l'auteur de l'œuvre oscille en effet entre l'artiste, dont le nom figure sur le cartel accompagnant

la composition artistique, et ces artisans « hommes de l'ombre »¹⁰, comme le déclare Yves Malka, fondateur d'une autre entreprise de réalisation d'œuvres d'art, Enzyme. La paternité d'une œuvre est sans doute en vérité double à la seule différence qu'une partie est absente au « générique »¹¹.

Il n'en demeure pas moins que loin des tensions que ce recours à l'artisanat peut parfois générer entre des artistes de générations différentes et de la présence de ce celui-ci dans l'ombre de l'art contemporain, il contribue activement à ce que ce dernier puisse livrer au public des œuvres toujours plus ambitieuses et monumentales que l'on ne pourrait sans doute pas s'attendre à voir si nous exigeons de l'artiste qu'il soit tour à tour menuisier, souffleur de verre, ébéniste ou qualifié en métallerie.

Camille TALPIN

1. M. Kennedy, « David Hockney and Damien Hirst go head to head with solo London shows », article en ligne, *The Guardian*, 3 octobre 2012.
2. Damien Hirst, *For the Love of God*, 2007, platine, diamants, dents humaines, 17,1 x 12,7 x 19 cm.
3. Damien Hirst, *Death Denied*, 2008, verre, acier inoxydable peint, silicone, monofilament, requintigre, formol, 215,4 x 514,2 x 188,4 cm ; *Cock and Bull*, 2012, verre, acier inoxydable peint, silicone, monofilament, coq, taureau, formol, 231 x 332,6 x 138,1 cm.
4. M. Kennedy, op. cit.
5. Agence France-Presse, « L'artiste Damien Hirst fait son show dans toutes les galeries Gagosian », article en ligne, *L'Express*, 12 janvier 2012.
6. B. Génies, « Pierre Soulages : « L'artisan sait toujours où il va. L'artiste, pas forcément » », article en ligne, *Le Nouvel Observateur*, 30 mai 2014.
7. « Mémoire technique de la société Art Project », article en ligne, site internet d'Art Project, Millery, p. 2.
8. Jaucourt, « Œuvre », *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, par Diderot et d'Alembert, article en ligne, *ARTFL Encyclopédie Project*.
9. Diderot, « Art », *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, par Diderot et d'Alembert, article en ligne, *ARTFL Encyclopédie Project*.
10. A. Colonna-Césari, « Arts plastiques : sous l'artiste, l'artisan », article en ligne, *L'Express*, 22 juin 2014.
11. Ibidem

Joséphine Kaepelin, Made with

L'œuvre de Joséphine Kaepelin se revêt d'une apparence froide, presque glaciale. PVC adhésif (*Imminent Landscape*, 2015), Corian® (*Management des impressions*, 2013), aluminium (*Sans titre*, 2012), huile de paraffine (*E ink drawings*, 2013), bâche (*Screen*, 2013), toile polyester (*Appuyer sur pause*, 2012), papier Conqueror blanc glacier 320 gr (*Capture SL*, 2010). C'est comme si ces supports d'impression, étrangement lisses, étanches, fermés, étaient choisis pour n'absorber que l'encre et rester imperméables à l'Autre. Empreinte de conceptualisme, l'œuvre austère de Joséphine Kaepelin révèle sa sensibilité dans des jeux plastiques où la lividité du papier la dispute à la profondeur de l'encre d'imprimerie. Elle impose une plongée dans des contrastes minimaux (noir/blanc) ou bien, à l'inverse, dans des gris perlés subtils. À l'intérieur de ce qui peut être perçu comme de la rigidité, se révèle l'épure. Vide anxigène ou immensité à conquérir, de cette lecture duelle transpire une gravité certaine

qui pourrait confiner au manichéisme quand les rapports qui s'exercent entre l'homme, la machine ou plus largement la technologie et la production fondent la réalisation de ses œuvres. Que ce soit l'écran d'ordinateur nécessaire interface entre l'utilisateur et la machine qui devient surface à contempler pour elle-même (*Screen*, 2013) ou l'arrêt d'une impression scindant d'un bandeau blanc, la monochromie d'une surface (*Appuyer sur pause*, 2012), la machine, ou plus largement la technologie constitue à la fois le médium et le sujet de l'œuvre.

Si elle joue d'une esthétique du retrait voire même de l'absence, s'il y a délégation de la réalisation, Joséphine Kaepelin intervient pour déjouer l'évidence d'une mise en œuvre et ainsi révéler un processus de fabrication souvent technologique, programmatique, d'où l'humain est parfois absent ou dans lequel il est dévoyé (*Documents fermés*, 2015).

Cette approche de la production la conduit

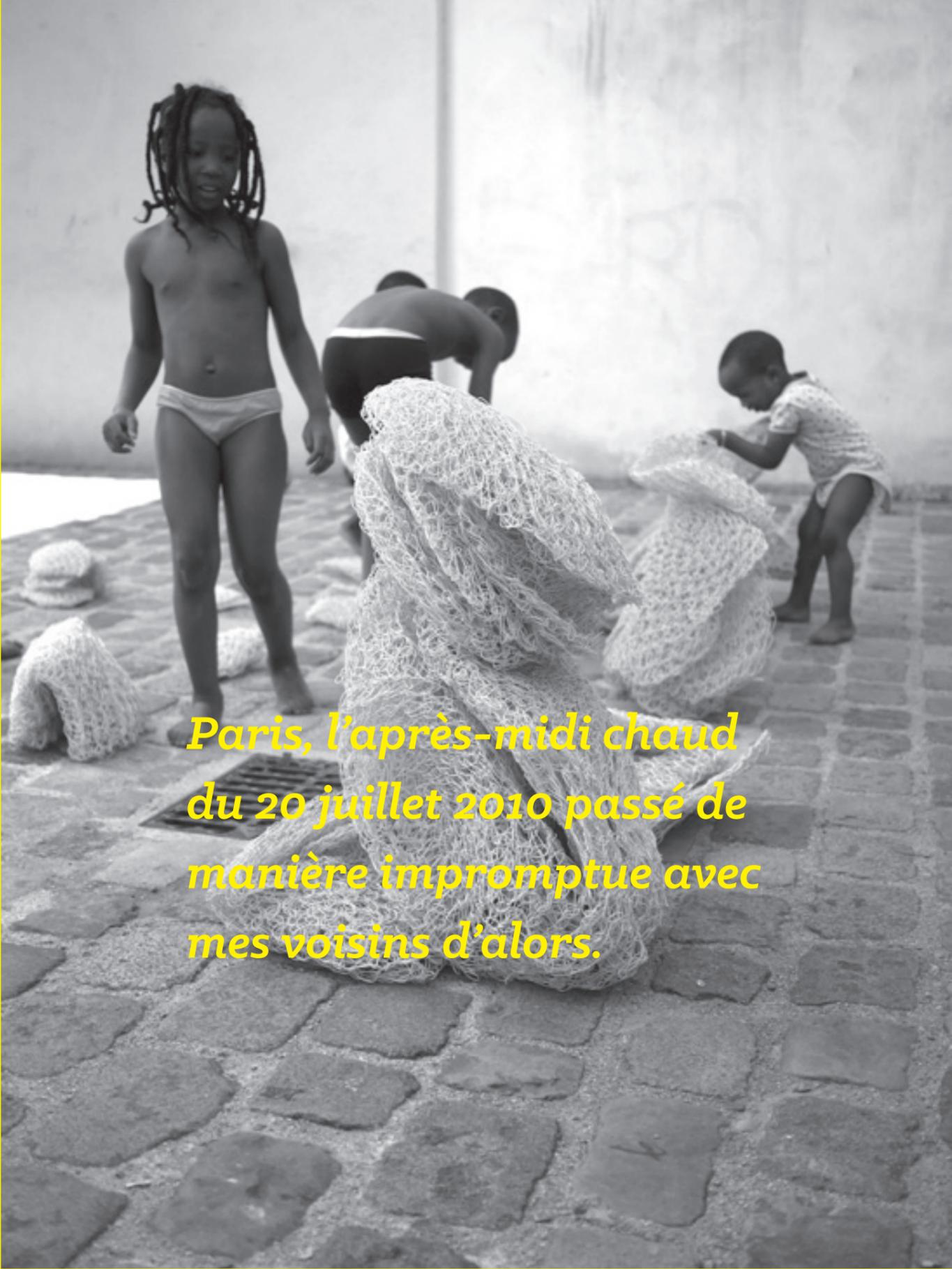
à s'intéresser à ceux qui produisent (travailleurs, salariés d'entreprises, artisans) et pour lesquels elle monte le projet *Made with*. Au delà de l'objet produit en tant que tel, en questionnant le rapport à la production de l'objet, au temps de production, *Made with* met à jour l'état d'esprit dans lequel la production est rendue possible. Joséphine Kaepelin permet, autant qu'elle « impose », un temps d'arrêt, pour que le travailleur pense son rapport intime au travail. Questionnaire, échange de mails et entretiens aboutissent à la création d'une forme selon un protocole préalablement établi à savoir l'inscription sur un support de la formule « Made with » complétée par un mot ou une phrase qui évoque le rapport au travail. Le mot ou la phrase sont choisis librement par celui qui devient alors le co-auteur l'œuvre. *Made with Poiein*, 2014 constitue la première concrétisation du projet. Roger Gorrindo, graveur lapidaire, vient dire, en inscrivant ces mots sur des galets ce qui lie profondément, intrinsèquement, l'artisan



Joséphine Kaepelin, *Made with poiein*, 2014, galet, texte et gravure par Roger Gorrindo (graveur de pierre), 18 x 9,5 x 3 cm.

à son objet. Poiein : produire et créer. Matériau et savoir-faire noble dévolus au monument, le galet gravé perpétue le temps d'arrêt pour en devenir sa propre mémoire. En brisant la fausse atonie d'un procédé sinon ordinaire, au moins habituel, l'œuvre révèle les traces d'une insondable résistance du geste de l'artisan à la mécanisation ou l'industrialisation et permet de s'approcher un peu plus près de lui, pour sonder sa probe et mutique beauté.

Bertrand CHARLES



*Paris, l'après-midi chaud
du 20 juillet 2010 passé de
manière impromptue avec
mes voisins d'alors.*



*Je sortais mes vols
entrelacé à la mai
de l'immeuble pou
imaginer de futur*



*Les formes en fil de fer
ont été présentées dans la cour
pour les regarder et
pour les manipuler...*



*Les enfants se sont très vite appropriés
ces formes. Ils ont commencé à
jouer avec. Ils les ont manipulées et
assemblées, ils ont imaginé un usage.*

De(s) nouvelles (de) Pénélope

« Elle évite au manoir les jeux des prétendants; loin d'eux, à son étage, elle reste au métier » (*Odyssée*, chant XV, vers 516). Retirée volontairement du monde dans l'attente du retour d'Ulysse et ainsi livrée par son existence mythologique à cette activité à laquelle une application quotidienne lui permet d'échapper à l'insistance de nombreux aspirants, Pénélope, qui s'employa à une solitude active en œuvrant à la composition d'une toile, entre stratégie du retard – défaisant son ouvrage chaque nuit –, afin de repousser le choix d'un mari, et assignation au rôle paradoxal d'une vierge, devint ainsi pour la postérité cette figure du mythe odysseén incarnant avec force détermination les qualités d'abnégation par son retrait de l'espace public, d'attente, de détermination aussi par la ruse et néanmoins de séduction dissimulée. Le recours au tissage, s'il campe dans ce moment narratif le personnage féminin au plus près d'une activité domestique, cependant détournée en tant qu'elle est conçue dans la perspective d'une manœuvre – car oui, la tactique est ici aussi pensée que manuelle, tant elle aborda son ouvrage artisanal avec l'intelligence d'un moyen de libération, physique, intellectuelle, en somme identitaire, de mise à distance et de gain de temps, a forgé une image qui a fort contribué à la définition d'une féminité qui, dans l'histoire sociale, culturelle, et jusque dans les mœurs, s'est arrogée une position publique la faisant autant sortir du foyer que du cadre étrié des représentations. Dans le champ de l'art, le déclin des académismes, de la hiérarchie des genres et l'avènement des avant-gardes au tournant du XX^e siècle – bien que le Bauhaus crut bon d'accorder une place de choix à l'enseignement excessivement genré des pratiques artisanales orientées vers les arts appliqués à destination d'un public d'étudiantes – permirent de franchir un cap significatif vers l'affirmation politique du féminin, en quittant l'espace du tableau, de l'atelier de confection pour atteindre un droit de cité. Mais la conquête la plus significative, après l'avènement d'un art performance et d'un art corporel militant dans la seconde partie du siècle dernier, est venue au sens d'un féminisme égalitariste plus que vindicatif sans aucun doute des décennies les plus récentes, à travers lesquelles ont émergé des pratiques trans-médium et trans-genre significatives d'une époque teintée d'un héritage post-moderne. De fait, une part de ce que l'on désigne de façon imprécise aujourd'hui par « art contemporain », semble en effet s'être libéré du carcan qui, sous l'influence d'une conception moderniste forgée par la critique greenbergienne, avait consigné la définition de l'art selon une approche de l'essentialité du médium, écartant de fait les tentatives qui convoquaient une pluralité de matières et de médias. Et en réponse à cette limitation, les approches contemporaines – et c'est là peut-être leur spécificité – n'hésitent pas désormais à entremêler les temps, les espaces, les techniques, les référents et les identités de sexe par la mobilisation de pratiques artistiques qui ne s'embarrassent pas des catégories que les autorités de la littérature et de la théorie ont pu transporter jusqu'à la première décennie du XXI^e siècle.

À cet égard, le recours au tissage, au geste de tisser et à l'objet confectionné, en tant qu'expression artistique actuelle autonome mais qui ne fait pas table rase d'une culture vernaculaire, participe de ce mouvement où les matières d'une histoire de l'art jadis marginalisées se hissent au niveau d'un art contemporain actuellement regardé, non négligé par la réception et la critique, et même plébiscité en ce qu'un retour aux savoir-faire, sans sacrifice de la démarche intellectuelle de l'artiste, convainc de rapprocher le public d'un art traversé par le désir de formes « impliquées » sans être nécessairement narratives. Considérée à l'aune du sens strictement étymologique de la définition grecque du « poein », c'est-à-dire de l'esthétique du faire impliquant l'attention et le soin apportés à la mise en œuvre des procédés jusqu'à l'obtention de l'objet conçu, autant que l'artisan sait s'y employer, cette pratique convoque les outils pragmatiques ou symboliques du cadre technique propre à l'artisan et se permet d'en dégager les implications conceptuelles que l'art contemporain sait manipuler, en les adossant aux connaissances et à la maîtrise sollicitées.

Ainsi, l'œuvre *Elle s'emploie* d'Aline Morvan, débutée en 2014, installe un métier-à-tisser par l'emploi d'une vaste table métallique sur laquelle repose une toile à canevas de dix mètres de long, support à l'apparition d'un fil de coton blanc qui dessine le motif d'un ouvrage impliqué dans un temps élargi, dont l'avancement du travail apparaît comme l'enregistrement d'un rythme qui fait éclater le goulot trop étroit du sablier, contempteur d'une temporalité habituellement contrainte lorsqu'elle est appliquée au registre de la production manufacturée. Aurélie Ferruel & Florentine Guédon quant à elles investissent également cette part de la production mais dans un temps performatif et démonstratif, attendu que puisse en résulter l'apparition d'un symbole, en ce que la réalisation d'œuvres tissées peut faire image. Leur performance *Temps libre* (2013-2015), si elle produit une situation, un espace,

une sculpture à partir du métier-à-tisser réalisé par elles, vise à la conception d'un motif héraldique sur tapisserie en tant que témoignage de leur investissement public dans la facture de l'ouvrage tissé à quatre mains. Et ce déplacement d'une telle pratique dans le champ de l'art lui confère une autorité nouvelle : lorsque Bertille Bak, dans une démarche relationnelle développée aux côtés de ses aînés de la petite commune de Barlin dans le nord de la France, s'emploie à déléguer la reproduction par tissage sur canevas de peintures célèbres de l'histoire de l'art (*Banderoles*, dans le cadre du film *Faire le mur*, 2008), l'œuvre commune ainsi réalisée produit autant qu'elle procède d'un acte de transmission partagé entre des cultures cultivées et des cultures populaires qui se rencontrent par l'intermédiaire d'une volonté militante de tisser un lien intergénérationnel dans une communauté qui pourrait venir à en manquer. Mircea Cantor, dans l'œuvre *Airplanes & Angels* (2008) avait lui aussi eu à cœur de solliciter une communauté de femmes tisseuses de la région des Carpates pour la réalisation de ce tapis suspendu dont les motifs dessinés par lui, convoquaient la rencontre d'un double registre belliciste et pacifiste scellée par la compréhension d'un échange prompt à rompre la distance des différences culturelles par l'intermédiaire d'un étendard manifeste qui flotte lorsqu'il est exposé, au-dessus des têtes de tous et de chacun. À son tour, Mehryl Levisse a inventé récemment, cette année, les conditions d'un échange dans le cadre du projet *L'esprit du tricot*. En sollicitant la collaboration de personnes âgées qui ont exprimé le désir de tricoter, le contexte d'échange, de compréhension, d'empathie et de séduction réciproque a permis la réalisation de deux combinaisons tricotées pour permettre au corps de l'artiste de se glisser dans un rôle teinté d'ambiguïté, transportant en effet à même la peau l'implication symbolique de ces désirs partagés à la surface d'un vêtement intégral qui, le recouvrant de la tête aux pieds, cachant son visage, annule son identité et cependant l'offre à des fantasmes dont l'interdiction supposée a trouvé à se manifester dans une confection silencieuse et intrigante, de nature à ouvrir sur une nouvelle histoire, un nouveau mythe, celui de l'homme tisseur, qui n'aurait pas renoncé à son sexe.

Au total, ces nouvelles Pénélope mettent à jour les procédures de leurs entreprises et de leurs fictions dont l'emprunt à des techniques disputant leur pertinence face à l'avènement de l'ère technologique qui soumet l'art actuel à l'épreuve de la reproductibilité et de la sérialité, veille ici à installer et à prendre le temps, à relier moins qu'à produire, en somme à nouer des rapports et à en donner des images, tant il s'agit d'un des défis majeurs que notre époque post-industrielle doit affronter dans l'espace des communs.

Mickaël ROY

Mehryl Levisse, SMR1, 2015, vêtement intégral tricoté par les résidentes de la maison de retraite de Romilly



Sortir son sexe de la terre

La céramique bénéficie depuis quelques années d'un retour en grâce dans le champ de l'art contemporain. *Art press 2* consacre un numéro à cette discipline fin 2013, soulignant ainsi le changement. Aussi cette visibilité nouvelle accordée à la céramique peut être perçue comme le détournement d'un art décoratif, ou plutôt comme la récupération par les artistes contemporains d'un artisanat en voie de disparition. L'effacement progressif de la céramique artisanale au profit de la céramique artistique atteste d'une modification sociale. Deux phénomènes conjoints en occident au XIX^e siècle, l'industrialisation et la mort de dieu, attestent du changement social et peuvent éclairer la modification du statut de la céramique. Si cette dernière, dans la lignée de la poterie, consiste en la création d'objets en terre cuite, utilitaires et décoratifs, sa productivité semble diminuer avec la démocratisation du design et la production industrielle au XX^e siècle. Quant à la mort de dieu, il s'agit de la parole de Dostoïevski théorisée et affirmée par Nietzsche. Dieu, la loi, le principe, autant de vocables pointant le désir de trouver un ordre dans le réel et ouvrant sur leur éclipse à la nouveauté du chaos. Déconstruire cet ordre qui reposait sur l'existence de dieu comme principe créateur et organisateur de la réalité, implique logiquement que toutes les hiérarchies dans une société devenue libérale soient mises à mal.

On pourrait alors émettre l'hypothèse que cette survivance de la céramique qui passe par la transgression des rapports hiérarchiques entre Beaux-Arts et arts décoratifs a été fortement investie par des femmes artistes. On imagine alors que c'est aussi dans la remise en question des genres que s'opère cette récupération de la céramique. Les critères se

croisent et interfèrent. En se réappropriant la terre, un médium relégué au champ de l'utilité, et souvent afféré à l'univers domestique, les femmes artistes interrogent leur propre genre, le déconstruisent, jouent avec l'ensemble des fonctions assignées à leur sexe. Ce phénomène relève de ce que l'on peut désigner comme *empowerment*, c'est-à-dire la conversion du stigmata en puissance d'affirmation de soi, comme moyen d'émancipation. Bien sûr, on objectera facilement que la céramique a été largement expérimentée par des hommes, de Paul Gauguin à Pablo Picasso, de Lucio Fontana à Elmar Trenkwalder. Néanmoins, il est possible d'imaginer une brève généalogie des femmes qui investissent la céramique dans l'art contemporain en donnant des exemples sur plusieurs générations. S'esquisse alors un lien entre Marcelle Baumann Messenger, Françoise Pérovitch, Morgane Tschember, Farida Le Suavé ou encore Luce de Tétis, Lidia Kostanek et Caro Suerkemper qui, malgré la diversité des générations auxquelles elles appartiennent, ont toutes fait usage de la terre cuite au sein de leur travail. Ce matériau et les procédés qui lui incombent ont très souvent donné naissance à des œuvres chargées d'érotisme qui engagent le corps, le genre, le sexe.

Luce de Tétis, artiste très engagée dans les réflexions sur le genre, passe la frontière de la céramique comme artisanat vers la céramique comme art. La terre est au centre de sa pratique entre sculpture et performance. Créatures polymastes et callipyges, les *Cuisses de nymphes émuës* ont pour squelette des corps de Barbies acéphales. L'artiste a greffé sur cette structure initiale des masses de terre afin de donner naissance à ces corps bouffis, rappelant les sculptures anciennes célébrant le culte de la fécondité. Artémis d'Ephèse polymaste,

Le dessous des cartes

Il est désormais acquis que le processus de création d'une œuvre peut faire appel à d'autres mains que celles de l'artiste signataire. Dans les projets d'Alighiero e Boetti, de Rainer Ganahl et Michel Aubry, la question de l'auteur de l'œuvre devient une des clés de voûte de l'ouvrage sans laquelle l'œuvre perdrait tout ou partie de son sens.

À l'occasion d'un voyage en Afghanistan, Alighiero e Boetti découvre les traditions ancestrales des tisserands de cette région du monde. Rompu à la pratique de la sous-traitance artistique, il décide de faire confectionner sur place des broderies. *Territoires occupés* est une broderie, réalisée au point de croix. Elle représente le tracé du territoire d'Israël et des territoires occupés de la péninsule du Sinaï pris lors de la guerre des Six-Jours. Cette carte est réalisée en 1969, alors que Alighiero e Boetti vient de terminer la première des douze cartes relevées à la « une » du quotidien *La Stampa* entre 1967 et 1971, et qui constitueront l'ensemble intitulé *Dodici forme dal giugno*. « Ce qui m'intéressait, dit-il, c'est que ces dessins ne naissent pas de mon imagination mais de charges d'artillerie, de raids aériens et de négociations diplomatiques ».

« Mes tapisseries à broder je les confie toutes à des femmes afghanes qui ont en la matière une longue tradition culturelle. Leur pays en avait cessé la production dans les années 1920. Les premières broderies à la main qui ont relancé cette tradition, ce sont celles que je leur ai commandées »¹. Elles furent jusqu'à cinq cents à réaliser ces ouvrages. Les femmes choisissent et remplissent les couleurs puis cousent le texte.

Boetti découvre ainsi le sens des couleurs des femmes afghanes qui introduisent dans le protocole un élément de surprise telle la carte de 1979 dont l'océan est rose. Plus intéressantes sont encore les variations rencontrées par les textes inscrits sur les bordures où les artisans de Kaboul et de Peshawar (où la production s'est effectuée en exil à partir de 1980) pouvaient ajouter leurs propres commentaires. À partir de ce moment là, Boetti se lancera dans l'exploitation plus systématique de ces travaux « personnels-collectifs » appelés « ononimi ». L'artiste fait ici un jeu de mots en italien entre « homonymes et anonymes ». « Peu d'artistes avaient fait réaliser leurs pièces par des artisans » remarquait Alighiero e Boetti en 1992. Il faut admettre, comme le reconnaît l'artiste, que les Afghans impliqués dans cette expérience ne furent pas intéressés par les enjeux artistiques du travail mais il faut convenir aussi qu'ils inventèrent avec et à partir de lui une « intelligence collective »².

Il y a quelques années, en 2003, lors de la guerre d'Irak, Rainer Ganahl se souvient des cartes d'Alighiero e Boetti. A cette époque, Rainer Ganahl vit et travaille à New York. Il pense alors un projet qui aurait l'ambition de créer un dialogue entre les média américains, les pachtouns et lui. En 2001, suite aux attentats du 11 septembre, les États-Unis entre en guerre contre l'Irak et face à la déferlante médiatique américaine, Rainer Ganahl réagit. Son idée est de créer



Alighiero e Boetti, *Territoires occupés*, 1969, broderie au point de croix sur toile de jute 120 x 127 cm, Collection Frac Bourgogne

une plateforme de dialogue pour les victimes basées dans les zones tribales entre l'Afghanistan et le Pakistan, entre Jalalabad et Peshawar. Le projet s'intitule *Afghan Dialogs*³. En payant les Pachtouns pour une commande de broderie R.G. trouverait le moyen de permettre à ces personnes d'exprimer leur opinion sur l'agression militaire des États-Unis et ses alliés. La logistique du projet s'avère complexe.

Le contact avec l'atelier de broderie a pu se faire grâce à des Afghans rencontrés à New York. Les permis de séjour et d'entrée aux États-Unis étant limités et très contrôlés pour les Afghans, les voyages sont difficiles à organiser. En effet, le travail est payé comptant et même si aucun contrôle ne peut être fait, RG demande à ce qu'aucun enfant ne travaille. Le protocole est le suivant : RG invite les brodeurs à représenter et commenter des images (souvent des logos de médias américains) que leur envoyait l'artiste. Dans un premier temps, les logos reviennent brodés sans commentaires de la part des artisans. Puis, les soucis de compréhension réglés, les Pachtouns profitent de l'espace restant sur le tissu pour broder leurs commentaires. Dans leurs phrases brodées en afghans, ils rappellent, entre autres, que la religion islamique est une religion de paix. RG se fait ici médiateur au sein d'une « micro utopie » où il relie deux cultures géographiquement et culturellement éloignées. Ces deux projets participent à la reconfiguration des relations du collectif et du commun dans l'art.

Avec Michel Aubry, nous retournons chronologiquement au moment de la guerre d'Afghanistan. En 2000⁴, il expose pour la première fois, une partie de sa collection de tapis

Afghans. Des débuts de la guerre en 1979 jusqu'au départ du dernier soldat soviétique en 1989, une production intensive de tapis s'était développée dans lesquels étaient introduits des motifs guerriers, invisibles au premier regard. Les tisserands impriment une image enfantine de la guerre, presque ludique en comparaison des images télévisuelles, mondialisées, du conflit. Michel Aubry se rappelle qu'il avait demandé à son frère, résidant alors au Pakistan, de lui trouver des tapis de guerre Afghans. Il savait que les soldats russes en passaient la commande, de la même façon que les touristes achètent des souvenirs. Tel un trophée de guerre, ils repartaient avec leur tapis sous le bras.

L'artiste a su aussi que ces tapis provenaient des camps de réfugiés au Pakistan, où ils étaient tissés soit par des enfants, soit par les hommes invalides. Il ne faut pas s'étonner, lorsqu'on regarde les armements tissés dans ces tapis, que les images ne portent aucune revendication, aucun message, très peu de propagande que la guerre civile, de toute façon, a étouffé (un seul tapis figure un « chef de résistance », sabre au clair, exprimant la victoire afghane et remerciant les pays donateurs : Yémen, États-Unis, Arabie Saoudite). Autre caractéristique importante de ces tapis exposés : leur origine n'est pas marquée par une différenciation ethnique.

Nadège MARREAU

1. *Afghanistan*, entretien entre Alighiero e Boetti et Nicolas Bourriaud, dans *Documents 1*, octobre 1992
2. Se référer à Isabelle Stengers « Le défi de la production d'intelligence collective », entretien avec Andrée Bergeron dans *Multitudes* n°20, printemps 2005
3. Projet découvert lors de l'exposition *In Media Res*, galerie d'Art & Essai, Université Rennes 2, 2003
4. Dans l'exposition collective *Négociations*, du 25/07 - 15/10/2000, Crac Sète

Rainer Ganahl, *Afghan Dialog: America Strikes Back, If America is hurting others...*, 2002, soie brodée, 64 x 82 cm
Traduction du texte Pachoun en Français : « Avant de blesser les autres, l'Amérique devrait d'abord réfléchir à la souffrance qu'elle peut elle-même supporter. »



Vénus de Lespugue, Vénus de Willendorf, autant de formes ondoyantes et expressives venant contredire la féminité occidentale ultralibérale et plastifiée de Barbie. L'excroissance par la terre serait ici retour à l'origine ou appel à la diversité des corps représentés. Luce de Tétis fait encore usage de la *materia prima*, lors d'une performance en milieu urbain intitulée *Opus Tetis*. L'artiste est nue, enfermée dans une matrice de glaise, dont elle ne peut s'extirper qu'avec le secours des passants. Non pas reenactment comme les institutions dans le champ de la performance les aime, mais plutôt « Rebirth », *Opus Tetis* voit éclore la déesse Luce hors de la matrice. Toute l'œuvre de l'artiste est érotique et revendique également un travail aigu sur la représentation de la masculinité. Ses dernières sculptures l'attestent. Les Epiphanies, réalisées en biscuit peint, représentent des phallus le plus souvent en érection, perdus parmi des grappes de fleurs pastel. Couronnes mortuaires et érotiques qui pourraient incarner l'approbation de la vie jusque dans la mort selon la formule de Georges Bataille, les *Epiphanies* sont des objets tout autant que des sculptures et l'on ne peut s'empêcher en les regardant à la possibilité de faire usage de leur fonction masturbatoire. Vis de céramiques aux couleurs de dragées, les *Epiphanies* renvoient ainsi aux godemichés d'autrefois et appellent en négatif les orifices auxquels on en destine l'usage. L'hypothèse de la réappropriation de l'artisanat dans une perspective féministe voire *queer* n'est pas limitée au champ de la céramique et pourrait aussi s'observer dans d'autres disciplines et notamment dans le champ de la broderie.

Florence ANDOKA

Luce de Tétis, *Épiphanies*, 2015
céramique biscuit peint



Les alchimies glaçantes de Cameron Jamie



Cameron Jamie, *Untitled*, 2013
céramiques émaillées ; terre cuite émaillée

Considérons l'œuvre de Cameron Jamie comme le recto et le verso d'une même page, placée au cœur d'un livre qui compilerait quelques unes des angoisses surgies d'une psyché collective hantée par le spectre du capitalisme et de l'*American dream*. D'un côté, disons au recto, y seraient mentionnés les films et photographies de l'artiste, enregistrements d'un ensemble de manifestations populaires qui, dans le chaos de la fête ou de rituels ancestraux, bousculent symboliquement l'ordre du monde. Au verso, comme un inconscient des lignes recouvrant l'autre côté de la page, y apparaîtraient ses dessins à l'encre et sculptures en céramique : des formes et figures monstrueuses, aux traits lovecraftiens, y incarnent les cauchemars d'une société dont le maquillage publicitaire peine à farder son infamie.

Si le verso de cette œuvre, pour poursuivre la métaphore, s'est rendu visible tardivement – *Spook House* et *Kranky Klaus*, sans doute les films les mieux connus de Cameron Jamie, datant de 2003 –, l'apparition de la céramique dans ce corpus complexe est encore plus récente et se situe aux détours des années 2010. Il est d'ailleurs symptomatique de noter que Cameron Jamie compte aujourd'hui parmi les artistes représentés par la célèbre Gladstone Gallery qui en 2007, avec *Makers and Modelers : Works in Ceramic* et en 2012, avec *Prima Materia*¹ a participé au retour de la céramique sur le devant de la scène de l'art contemporain. Lors de cette dernière exposition, l'artiste né en 1969 à Los Angeles partageait l'affiche avec Jessica Jackson Hutchins, Sterling Ruby ou encore William O'Brien : des artistes de sa génération qui, comme lui, utilisent ce médium dans un champ de représentation altéré par les déformations d'une ironie grotesque. Une tendance qui s'explique en partie, si l'on suit le point de vue qu'en donne le critique Bernard Marcelis par la « spécificité morphologique » de la céramique et « la nature par définition informelle de la terre glaise », laquelle « engage logiquement les artistes à dépasser les formes habituelles ou les fonctions traditionnelles de façon à créer de véritables expériences² ».

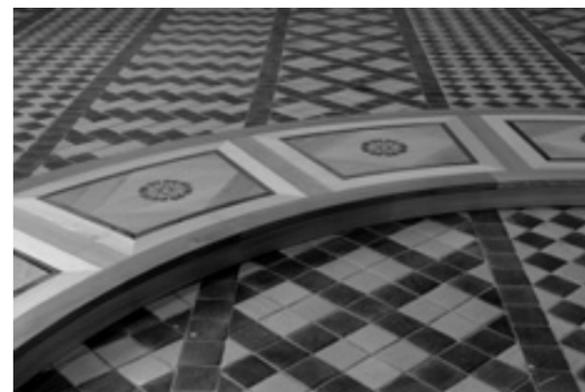
Cameron Jamie utilise la terre comme un médium à l'échelle de sa main, transposant dans la matière malléable la même sombre vitalité qui innerve ses réalisations à l'encre sur papier. On y perçoit également une identique pulsation organique : les réseaux de tubes, tels des entrailles éventrées qui structurent ses compositions et nouent les corps écorchés, trouvent dans le modelage un écho morbide. La facture de la terre émaillée, allant de glaçages lisses et monochromes à différents effets de marbrures et coulures aux nuances bigarrées de métaux corrodés, affirme quant à elle la nature ambiguë de ce travail où semble s'accomplir, dans l'extase paradoxale du pourrissement des chairs, une transfiguration matérielle.

Il y a donc chez Cameron Jamie une forme d'alchimie à l'œuvre, particulièrement visible dans son travail de sculpteur céramique : le trivial, voire l'abject, atteint ici le sublime – ce « plaisant sentiment d'horreur » comme il fut décrit par le poète anglais Joseph Addison. Les bestiaires d'oiseaux, de créatures et d'autres formes moins identifiables évoquant alternativement le corail ou des organes encore bileux, figés dans la matière irisée et s'élevant sur des socles sinueux aux lignes végétales ou minérales, transforment le refoulé d'un culture *white trash* en artefacts précieux. En cela – et bien que l'approche plasticienne du médium l'éloigne d'une fonction utilitariste –, cet usage résonne avec celui de l'artisan céramiste, créateur d'objets usuels à partir d'argile, cette terre boueuse aux connotations scatologiques.

Franck BALLAND

1. « Makers and Modelers : Works in Ceramic » était présentée à la Gladstone Gallery à New York du 8 septembre au 13 octobre 2007 et « Prima Materia », dans l'espace bruxellois de la galerie du 30 mars au 28 avril 2012.
2. Bernard Marcelis, « Le renouveau actuel de la céramique », in *Art Press* 2 n°31, « La céramique au delà de la céramique », 2013.

Régis Perray ou l'oraison¹ du geste ?



Souvent, Régis Perray n'ajoute rien ; il nettoie, déplace, accumule. De fait, il y a comme un paradoxe, un hiatus de ceux qui ouvrent des brèches immenses, dans la façon dont Régis Perray convoque le « faire ». Son œuvre est empreinte de labeur, de sueur, d'effort desquels n'émerge rien de tangible mis à part un catalogue de gestes répétitifs. Pour le dire autrement, il ne fabrique rien et pourtant il fait. Balayer, poncer, laver. Lui qui dit volontiers avoir été « élevé au geste », issu d'un milieu populaire (parents ouvriers, grands-parents paysans), ce sont les gestes du quotidien qu'il étire et développe, ce sont ceux de l'artisan. Répéter ainsi, avec exigence, sans épuisement, sans performance, c'est mettre en place un rituel. Des actes. Un travail, en somme. Dans son profond respect du travail manuel, le qualifier d'artisan ne serait pas un affront, bien au contraire. Mais là où l'artisan utilise ses gestes et son savoir-faire pour construire des « objets », son objet à lui est in fine le geste. Et parce que ses gestes ne possèdent ou ne révèlent que peu de technicité, sinon en creux, ils en convoquent nécessairement d'autres.

Les gestes qu'il ne possède pas, qu'il ne maîtrise pas, il en a une conscience aiguë, ils les admire et ne veut pas pour autant les apprendre : il va les chercher. Il se fait plaisir. Il ne fait pas de céramique, il la caresse soigneusement (*Acariciar Lisboa*, 113 caresses pour la ville de Lisbonne et ses murs recouverts d'azulejos, vidéo couleur, 56 mn, 2013). Il ne convoque pas le fondeur pour faire un bronze, il rencontre l'artisan et de l'échange naît la réalisation du *Balai et sa pelle*, 2007, monument qui, loin de figer l'action de balayer,

la perpétue pour l'éternité pour mieux continuer : « Courir pour aller plus vite, balayer pour aller plus loin² ».

En allant chercher le savoir-faire traditionnel, Régis Perray révèle le travail. Mais cette révélation n'est pas gratuite, elle fait écho à son propre investissement. Il fait part volontiers de la fascination qu'exerce sur lui le savoir-faire de l'artisan. L'enfant qu'il était, et qui n'a pas bravé sa crainte du tranchant des lames pour devenir cuisinier ou ébéniste, a gardé le désir et la fascination pour la virtuosité comme deux moteurs avoués. Émerveillé comme un enfant, lui qui sait ce que sont la persévérance, la pugnacité, la patience, il ne rend pas hommage. Il utilise à plein le potentiel de l'artisanat pour produire des pièces au sens aiguë. Il en va ainsi de *Tourner en rond – La piste à patiner*, 2015³, qui n'est pas la simple réalisation d'un rêve, mais sa traduction. Depuis quinze ans, il commue son recueillement en une action de patinage (avec patins de laine) sur la rosace d'une église. Entretenir c'est respecter, c'est dialoguer, c'est faire naître. Installée autour de la colonne d'une salle voûtée et carrée en pierre de l'Abbaye de Maubuisson, la Piste à patiner, qui possède la symbolique chargée du cercle, offre au visiteur une expérience étrange, celle d'entrer en contact avec l'humanité de son créateur : sa persévérance, ses rêves et ses croyances. Entretien c'est respecter, Régis a travaillé avec des artisans ébénistes pour réaliser un plateau annulaire en bois marqueté faisant écho aux traditionnels parquets des XVIII^e et XIX^e siècles. L'objet fabriqué devait sentir le travail, non pas la pénibilité ni le danger mais la

prouesse et le dépassement. La facture est si précise que l'on pourrait être submergé par tant d'exactitude ; mais non, le corps glisse, l'œuvre se donne simplement, intense à tout moment. Support pour un recueillement méditatif ou une glissade ludique, elle sera entretenue, lustrée, par celui qui l'utilise.

Au sein de cette Abbaye cistercienne, l'œuvre de Régis Perray apparaît comme une chanson de gestes où l'héroïsme de l'accumulateur, du dépensier d'énergie le dispute à la rigueur et la beauté artisanale.

Bertrand CHARLES

1. Selon Emile Littré, une oraison est un assemblage de mots construits suivant les règles de la grammaire. C'est également un ouvrage d'éloquence composé pour être prononcé en public, un discours. C'est enfin une prière, qu'elle soit invocation collective ponctuant une célébration liturgique ou bien mentale sous forme de méditation, dans laquelle le cœur a plus de part que l'esprit. Le titre de ce texte fait appel à ces trois définitions.
2. Régis Perray, définition du mot LOIN, in *Les Mots propres – petit dictionnaire autobiographique de Astiquer à Zen*
3. L'œuvre *Tourner en rond – la piste à patiner*, 2015 a été produite pour l'exposition de Régis Perray, *L'Abbaye fleurie*, présentée du 4 octobre 2015 au 26 juin 2016 à l'Abbaye de Maubuisson.

Régis Perray, *Tourner en rond, La piste à patiner*, 2015
chêne, frêne, noyer, diamètre 5800 cm, 11 cm de hauteur
réalisation Les Ateliers de la Chapelle, Le Longeron
© Catherine Brossais

Une œuvre tissée

Art corporel et artisanat chez Mona Hatoum

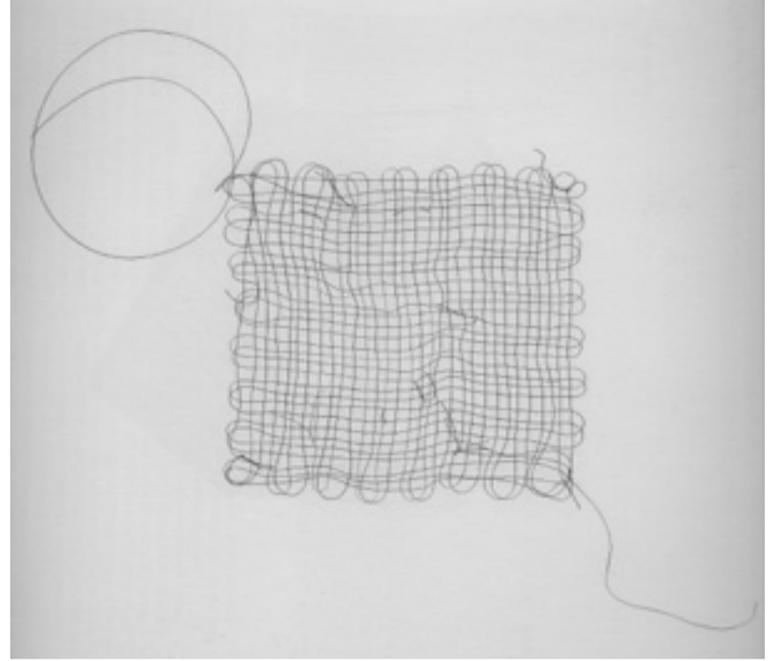
Une vue de l'atelier de l'artiste Mona Hatoum (Beyrouth, 1952) datant de 2004 immortalise un travail en cours. Laissé sur une table partiellement recouverte de papier blanc, un nécessaire à tisser attend d'être à nouveau mis à contribution. Un petit métier carré de la marque *Weave-it*, une loupe et un ensemble d'aiguilles et de crochets de formes diverses sont les outils élus par l'artiste. Un mode d'emploi, « *Directions for using the weave-it* », siège également sur la table, disposé de manière à être aisément consulté durant l'ouvrage. Selon la tradition des représentations d'ateliers, cette photographie donne à penser sur la genèse de l'œuvre, sur les étapes de sa fabrication et sur le faire propre à l'artiste. Aux antipodes d'une transe créatrice mystérieuse, voire mystique, le travail de l'art est ici affirmé comme une tâche manuelle minutieuse, exécutée suivant un mode opératoire précis. Proche de l'artisanat¹, cette pratique évoque aussi le loisir-créatif où tout un chacun peut, en respectant les schémas et instructions à la lettre, réaliser soi-même son propre morceau de tissu.

Si les instruments utilisés par Mona Hatoum sont conformes à la traditionnelle technique du tissage à la main, le fil utilisé est pour le moins inhabituel². Métier, aiguilles et crochets servent en effet à transformer des cheveux bruns, collectés par l'artiste à partir de son propre corps, en de petits carrés tissés, destinés à être fixés sur des supports en papier ou en carton. À la recherche de riches tensions plastiques et symboliques, Mona Hatoum soumet ce matériau organique et corporel au motif géométrique de la grille.

Les œuvres découlant de cette démarche sont, au même titre que les papiers « faits main » réalisés depuis les années 1970 – où des ongles, peaux mortes, sang, poils et cheveux sont amalgamés à la pâte – l'une des manifestations de l'attrait incontestable de Mona Hatoum pour l'artisanat³. Ces pièces impliquent doublement le corps de l'artiste : d'une part, leur confection engage le geste, la main qui modèle, coud ou tisse, fabrique en somme ; d'autre part, ces fragments corporels, d'ordinaire voués au rebut, rendent le corps de l'artiste littéralement présent. La présence de cheveux gris, dans *Untitled (grey hair grid with knots)* (2001), renforce la corporalité de l'œuvre, en introduisant l'idée du vieillissement. Loin des grandes dimensions des installations créées par Mona Hatoum depuis les années 1990, ces œuvres de taille modeste se situent du côté de l'intime. Produit d'un travail manuel méticuleux, elles font aussi office de reliques. Les grilles troublent volontairement le spectateur par leur aspect tout à la fois séduisant et repoussant, leur préciosité et leur pauvreté, la délicatesse du dessin tracé et leur matérialité fruste. Le sentiment provoqué par ces grilles tissées est à l'image de notre relation sensuelle et morale au cheveu, symbole de beauté et de santé devenant, dès lors que détaché de son corps d'origine, synonyme « de saleté et d'excès »⁴.

À ce contraste entre attirance et répulsion s'ajoute celui de la souplesse du cheveu et de la rigueur de la grille. Le cheveu est contraint par le tissage, forcé à tenir avec l'aide de la laque. Mais il apparaît bien vite comme l'acteur d'une résistance : l'ordonnancement du quadrillage se voit contrarié dans le détail par les arrondis, par les nœuds qui bricolent et réparent, et enfin par une véritable échappée, morceau de cheveu ondulé laissé libre à l'extrémité du carré.

Mona Hatoum choisit d'adopter le motif anti-naturel de la grille, analysé par Rosalind Krauss comme « l'emblème de l'ambition moderniste »⁵, tout en l'écartant de sa connotation originale pour le tirer du côté de l'humain. Si les grilles de Mona Hatoum empruntent ouvertement leur structure aux œuvres des artistes minimalistes – parmi lesquels Agnès Martin ou Sol Lewitt –, elles s'en éloignent par les significations et sensations engendrées. Marja Sakari qualifie ainsi le travail de Mona Hatoum de « postminimalisme politique » : « Le postminimalisme a conservé les aspects formels du minimalisme – sérialisme, quadrillage, matérialité, simplicité et spatialité –, mais il s'est ouvert à une abondance nouvelle de sous-textes et d'associations d'idées. »⁶



L'adoption du tissage comme pratique artisanale est en lui-même porteur de sens. Il renvoie à une pratique séculaire traditionnellement liée à la féminité⁷, ici déviée de sa dimension domestique, ré-appropriée à des fins critiques⁸. Mona Hatoum convoque de surcroît la figure de la tisseuse si présente dans la mythologie, de Pénélope tissant le linceul d'Ulysse à Arachné. Le cheveu, matériau de prédilection de l'artiste, est quant à lui lourd de symboles dans nos sociétés, évoquant un corps féminin érotisé et/ou opprimé. Comme l'explique Clarrie Wallis, Mona Hatoum « [fait] référence à l'expression arabe « j'enrageais à m'en arracher les cheveux » »⁹, dont la fureur contraste avec le calme et la patience requise pour ces *travaux d'aiguille*.

Dans cette œuvre où le rapport à la technique est essentiel, le tissage apparaît comme une mise en abîme non seulement du travail de mémoire et de résistance de l'artiste, mais aussi du processus mental et sensible auquel le spectateur est conduit. Ce dernier est invité à associer, à connecter entre elles des émotions et des références culturelles diverses, voire contradictoires.

Juliette BERTRON

1. Dans son article « Matériaux et fabrication », Claire Wallis relève le lien entre cette pratique et l'artisanat : « Couture et tissage reflètent l'intérêt que porte l'artiste à l'artisanat et à la confection ». dans *Mona Hatoum* [sous la dir. De Christine Van Assche ; cat. D'exposition, Paris, Centre Pompidou, 24 juin-28 sept. 2015 ; Londres, Tate Modern, 4 mai-21 août 2016 ; Helsinki, Musée d'art contemporain Kiasma, 7 oct. 2016 - 26 févr. 2017], Paris, Ed. du Centre Pompidou, 2015, p. 120.

2. Si ce matériau est en effet inhabituel, son emploi pour le tissage peut néanmoins faire penser aux bijoux (bracelets, bagues ou chaînes) fabriqués au XIX^e siècle, principalement à partir de 1840.

3. Cet attrait est également très manifeste dans les projets pour lesquels l'artiste fait régulièrement appel à des artisans découverts lors de ses voyages et résidences. Citons par exemple la collaboration avec Inaash – ONG libanaise qui procure du travail à des femmes placées dans des camps de réfugiés palestiniens – en 2013 pour la réalisation de *Twelve Windows*.

4. Marja Sakari, « Franchir les frontières : le postminimalisme politique de Mona Hatoum », dans *Mona Hatoum*, op. cit., p. 162.

5. Rosalind Krauss, « Grilles », 1979, dans *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* [trad. par Jean-Pierre Criqui], Paris, Ed. Macula, 1993, p. 93.

6. Marja Sakari, op. cit., p. 151.

7. Mona Hatoum renvoie directement à l'histoire dans son installation *Recollection*, réalisée pour la première fois en 1995 pour le béguinage Sainte Elisabeth de Courtaai, en Belgique. Ce site du XVII^e siècle abritait à l'origine une communauté de femmes qui fabriquaient des tissus et dentelles. [*Recollection*, 1995, installation, boules de cheveux, table, métier à tisser en bois avec cheveux tissés, dimensions variables].

8. Cet aspect critique est très explicite dans une œuvre comme *Keffiyeh* [1995-1999, cheveux sur tissu en coton, 120 x 120 cm]. L'artiste intègre à cette coiffe traditionnelle associée à la masculinité – et aujourd'hui symbole de la résistance palestinienne – des cheveux de femmes.

9. Clarrie Wallis, op. cit., p. 134.



annemasse

Villa du parc

12 rue de Genève
74100 Annemasse
tél. 04 50 38 84 61
ouvert du mar. au sam. de 14h à 18h30
► « Azurasein » Nicolas Moulin : 16/01 - 19/03/16

belfort

Le Granit

faubourg de Montbéliard
90000 Belfort
tél. 03 84 58 67 50
ouvert du mar. au sam. de 14h à 18h le mer. de 10h à 18h
► « No bacon anymore » Mathilde Barrio Nuevo et Julie Marchal : 09/01 - 23/02/16
► Pauline Curnier Jardin : 30/04 - 25/06/16

besançon

Frac Franche-Comté

Cité des arts
2 passage des arts
25000 Besançon
tél. 03 81 87 87 00
ouvert du mer. au ven. de 14h à 18h et sam., dim. de 14h à 19h
► « Légende » R. Barry, T. Dean, M. Dector & M. Dupuy, H. Fulton, D. Garcia, M. Garcia Torres, D. Huebler, N. Koch, J. Kovanda, Lefevre J.-C., J. Le Gac, L. Marissal, G. Motti, J.-C. Norman, H. Renard, S. Starling, T. Taniuchi, A. Vigier et F. Apertet (les gens d'Uterpan) : jusqu'au 08/05/16
► Nathalie Talec : 29/05 - 18/09/16

billère

Le Bel Ordinaire

les abattoirs - allée Montesquieu
64140 Billère
tél. 05 59 72 25 85
ouvert du mer. au sam. de 15h à 19h
► « Regarder » carte blanche à Vincent Perrotet : jusqu'au 27/03/16
► « Dans la lune » : jusqu'au 12/03/16
► « Le territoire, la carte » C. Azoulay, C. Babiole et J. Morel : 23/03 - 30/04/16
► « No Shooting in this Area » : 20/04 - 25/06/16
► « Soleil blanc » P. Jodkowski et D. Coste : 20/04 - 14/05/16
► « Terre inconnue, terrain connu » : Atelier Meyer & Gauvin et Geoffrey Saint-Martin : 25/05 - 25/06/16

bourges

La Box

9 rue Édouard Branly
18006 Bourges
tél. 02 48 24 78 70
ouvert du lun. au sam. de 14h à 18h



Performance de Julien Maire - printemps 2015
L'HEURE DU LOUP
Phase 4 : Sommeil Paradoxal
une proposition de Sleep Disorders
(Marion Auburtin et Benjamin L. Aman)

► Olga Kisseleva : performance le 11 janvier 2016 & exposition : 21/01 - 13/02/16
► Morgane Tschember : performance : 03/03/16 & exposition : 10 - 24/03/16
► Ekaterina Vasilyeva & Hanna Zubkova, performance : 24/03/16

HORSD'OEUVRE n°36
édité par l'association
INTERFACE
12 rue Chancelier de l'Hospital
F - 21000 Dijon
t. : +33 (0)3 80 67 13 86
contact@interface-art.com
www.interface-art.com

Numéro sous la direction de :
Valérie Dupont

Conception graphique & responsable de la rédaction :
Frédéric Buisson

Coordination, contacts agenda :
Nadège Marreau

ont participé à ce numéro :
Florence Andoka, Franck Balland, Juliette Bertron, Bertrand Charles, Valérie Dupont, Nadège Marreau, Mickaël Roy, Camille Talpin

Relecture : Stéphanie Jager

Couverture :
FANNY DURAND, *Tapis*, 2015,
céramique, carreaux de faïence,
360 x 225 x 3 cm

Réalisé dans le cadre de la résidence « Excellence des métiers d'arts » au lycée des métiers de la céramique Henry Moisan, Longchamp © Cécilia Philippe

Double page intérieure :
CHRISTELLE FAMILIARI,
Paris, le 20 juillet 2010, 2016
© Christelle Familiari

Impression : ICO
17 rue des Corroyeurs - Dijon
Tirage 5000 exemplaires
ISSN : 1289-9518 - semestriel
Dépôt légal : décembre 2015

Publié avec le soutien de
l'ensemble des structures
annoncées dans l'agenda et du :



► Virginie Yassef : performance : 21/04/16
► Davide Balula : performance : ..05/16

brest

La Passerelle

41 Rue Charles Berthelot
29200 Brest
tél. 02 98 43 34 95
ouvert le mar. de 14h à 20h et du mer. au sam. de 14h à 18h30
fermé dim., lun. et jours fériés
► « New York(s) » Emmanuelle Huynh & Jocelyn Cottencin, « Every dodo is not a tree » Jorge Pedro Nuñez / « La mer vineuse » Francis Raynaud / « Cambeck » Binelde Hyrcan : 06/02 - 30/04/16

cajarc

Centre d'art contemporain

Maisons Daura
134 avenue Germain Canet
46160 Cajarc
tél. 05 65 40 78 19
ouvert du mer. au dim. de 14h à 18h
► « Lever les yeux au ciel » : G. Asse, R. Auguste-Dormeil, Basserode, A. Bulloch, A. Clairet et A.-M. Jugnet, S.-A. Deshais, J. Duran, A. V. Janssen, V. Klotz, J. Mogarra, C. Thomas, L. Weiner : collections du Frac Midi-Pyrénées et du Frac Languedoc-Roussillon : 20/02 - 20/03/16
► « Reflets dans un œil d'or » Anne-Laure Sacriste : 10/04 - 05/06/16

chateau-gontier

Chapelle du Genêt

rue du Général Lemonnier
53200 Château-Gontier
tél. 02 43 07 88 96
ouvert du mer. au dim. de 14h à 19h
► « Femminus ceramicus » Elsa Sahal : jusqu'au 06/03/16
► Guillaume Bijl : 02/04 - 05/06/16

dijon

Entrepôt 9 - Galerie Barnoud

9 boulevard de l'Europe
21800 Quétigny
tél. 03 80 66 23 26
ouvert les mer., ven. et sam. de 15h à 19h et sur rdv
► « le tableau à l'envers » J. M. Armleder, C. Bart, É. Bossut, N. Chardon, L. Chatel, C. Côte-Colisson, H. Duprat, C. Floquet, Fred, P. Gronon, P. Joseph, E. Leroy, G. Meunier, O. Mosset, D. Navarro, P. Ramette, C. Rutault, D. Schlier, Sicard & Farradesche, Taroop & Glabel, D. Trenet, I. Tursic & W. Mille : jusqu'au 05/05/16
► « Zone de Transparence Temporaire » Renaud Layrac : 08/04/16

appartement/galerie Interface

12 rue Chancelier de l'Hospital
21000 Dijon
tél. 03 80 67 13 86
ouvert de 14h à 19h du mer. au sam. et sur rdv.
► « Comment ça va ? » Sabrina Soyer, Camille Tsvetoukhine : jusqu'au 05/03/16
► « Attention, les voilà ! » M. Capuano, B. Grivot, L. Jacquet, Yoon M., C. Vidal-Rosset : 19/03 - 23/10/16
► Eric Duyckaerts : 20/05 - 16/07/16

guéret

Musée d'art et d'archéologie de Guéret

(org. Frac-Artothèque du Limousin)
Avenue de la Sénatorerie
23 000 Guéret
tél. 05 55 52 07 20
ouvert ts les jrs sauf le mar., de 10h à 12h et de 14h à 18h.
fermé les jours fériés.
► I. Bahri, R. Boccanfuso, S. Cherpin, A. Froment, B. Hastings, A. Marquis, S. Tritz, G. Von Maltzan
Avec le prêt des œuvres de la collection du Frac Limousin : Ernest T., S. Verastegui et M. Aballéa : jusqu'au 10/04/16

landerneau

Fonds Hélène et Edouard Leclerc

aux Capucins
29800 Landerneau
tél. 02 29 62 47 78
ouvert ts les jrs de 10h à 18h
fermé les jours fériés
► « infini » Mattotti : jusqu'au 06/03/16
► Marc Chagall : 26/06 - 30/10/16

le havre

Le Portique

30 rue Gabriel Péri
76600 Le Havre
tél. 09 80 85 67 82
ouvert du mar. au sam. de 14h à 18h30
► « Art Sequana 2016 / DéFaire » : V. Beaurin, K. Cadinat, D. Courbot, D. Figarella, J. Robbe, M. Tschember : jusqu'au 02/04/16
► Michel Blazy : 22/04 - 02/07/16
► « NORM » une Saison Graphique 16 : 20/05 - 02/07/16



Michel Blazy, *Fontaine*, 2015, © Dorine Potel / courtoisie de l'artiste et Art : Concept, Paris.

limoges

Frac-Artothèque du Limousin

« Les Coopérateurs »
Impasse des Charentes
87100 Limoges
tél. 05 55 77 08 98
ouvert du mar. au sam. de 14h à 18h, fermé les jours fériés
► « Iconographie - L'œuvre comme collection d'images » J.-D. Berclaz, C. Boltanski, P. Clerc, C. Closky, G. Di Matteo, documentation c. duval, Ernest T., H.-P. Feldmann, h. de vries, E. Hilgemann, H. Hentgen, B. Lassus, S. LeWitt, R. Long, L. Lulay, G. Mahé, C. Marclay, R. Martinez, A. Messenger, J. Monk, M. Nannucci, D. Narkevicius, D. Oppenheim, P. Paulin, G. Picouet, J. Rabascall, Ramon, P.-L. Renié, J.-J. Rullier, M. Saladin, N. Simarik, E. Tabuchi, Taroop & Glabel, D. Selz, M. Van Warmerdam, R. Waart, E. Watier, A. Williams, L. Wilmering : jusqu'au 05/03/16
► Stephen Marsden : 24/03 - 11/06/16

morlaix

Les Moyens du Bord

Cour des artistes, 41 quai du Léon
29600 Morlaix
tél. 02 98 88 25 62
ouvert du mer. au dim. de 14h30 à 18h30 et sur rdv
► installation dans le cadre du festival de Panoramas : 26/03/16 - ...
► « Tous à la Manu #3 » : 14-15/05/16



mulhouse

La Kunsthalle Mulhouse

16 rue de la Fonderie
68100 Mulhouse
tél. 03 69 77 66 47
ouvert du mer. au ven. de 12h à 18h, jeu. jusqu'à 20h, sam. & dim. de 14h à 18h
► « Camp Catalogue » Jérémie Gindre : jusqu'au 08/05/16

pougues les eaux

Centre d'art contemporain

Parc Saint-Léger
Avenue Conti
58320 Pougues-les-Eaux
tél. 03 86 90 96 60
ouvert du mar. au dim. de 14h à 19h et sur rdv
► Eva Kotátková : 20/02 - 01/05/16

rennes

Frac Bretagne

19 avenue André Mussat
35011 Rennes
tél. 02 99 37 37 93
ouvert du mar. au dim. de 12h à 19h, fermé les jours fériés
► Peter Hutchinson : jusqu'au 28/02/16
► « Vallée des Merveilles 2 » Philippe Durand : jusqu'au 28/02/16
► Ronan et Erwan Bouroullec : 25/03 - 28/08/16



Peter Hutchinson, *Isolated Landscape*, 2009
© Peter Lauer, Düsseldorf

thiers

Le Creux de l'enfer

85 avenue Joseph Clausat
63300 Thiers
tél. 04 73 80 26 56
ouvert tous les jours sauf le mardi de 13h à 18h
► « les Enfants du sabbat 17 » S. Ahamadi Ghotbi, R. Bariatti-Veillon, A. Barrot, O. Bruel, C. Sun, R. Drouard, L. Mary-Couégnias, Trapier Duporté, Trapier Duporté, M. Turpin, C. Varenne : 16/03 - 22/05/16
ouv. except. le 21/05 de 20h à 23h
► « Une semaine d'enfer ! » Damien Cabanes : 15/06 - 11/09/16

INTERFACE - HORSD'OEUVRE

12 RUE CHANCELIER DE L'HOSPITAL
21000 DIJON
tél. : 03 80 67 13 86
contact@interface-art.com

Format : 594 x 420 mm (impression offset)
Diffusion R-Diffusion : http://www.r-diffusion.org

Christelle FAMILIARI [horsd'œuvre n°36 - 2015-2016]
Tirage : 50 ex. signés par l'artiste
Prix unitaire : 50 € + 8 € de frais d'envoi



CHRISTIAN ROBERT-TISSOT [horsd'œuvre n°15 - 2004]
Tirage : 100 exemplaires numérotés et signés par l'artiste
Prix : 50 Euros + 8 € de frais d'envoi

ÉTIENNE BOSSUT [horsd'œuvre n°16 - 2005]
Tirage : 100 exemplaires numérotés et signés par l'artiste
Prix unitaire : 50 € + 8 € de frais d'envoi

THOMAS HIRSCHHORN [horsd'œuvre n°17 - 2005]
Tirage : 200 exemplaires
Prix unitaire : 20 € + 8 € de frais d'envoi

JORDI COLOMER [horsd'œuvre n°18 - 2006]
Tirage : 140 exemplaires numérotés et signés par l'artiste
Prix unitaire : 40 € + 8 € de frais d'envoi

GUILLAUME MILLET [horsd'œuvre n°20 - 2007]

OLIVIER MOSSET

JOËL HUBAUT

NIEK VAN DE STEEG

Tirage : 100 exemplaires numérotés et signés par l'artiste
Prix : 150 € (ne peut être vendu séparément)
+ 10 € de frais d'envoi

CLAUDE LEVEQUE [horsd'œuvre n°21 - 2007]
Tirage : 200 exemplaires numérotés et signés par l'artiste
Prix unitaire : 30 € + 8 € de frais d'envoi

VERA FRENKEL [horsd'œuvre n°22 - 2008]
Tirage : 200 exemplaires numérotés et signés par l'artiste
Prix unitaire : 60 € + 8 € de frais d'envoi

RAPHAËL BOCCANFUSO [horsd'œuvre n°24 - 2009]
Tirage : 100 exemplaires numérotés et signés par l'artiste
Prix unitaire : 40 € + 8 € de frais d'envoi

CLAUDE CLOSKY [horsd'œuvre n°25 - 2010]
Tirage : 100 exemplaires signés et numérotés par l'artiste
Prix unitaire : 50 € + 8 € de frais d'envoi

BAPTISTE DEBOMBORG [horsd'œuvre n°26 - 2010]
Tirage : 100 exemplaires signés et numérotés par l'artiste
Prix unitaire : 50 € + 8 € de frais d'envoi

CHRISTIAN MARCLAY [horsd'œuvre n°27 - 2011]
Tirage : 100 ex. numérotés et signés par l'artiste
Prix unitaire : 100 € + 8 € de frais d'envoi

CÉCILE BART [horsd'œuvre n°28 - 2011]
Tirage : 50 ex. numérotés et signés par l'artiste
Prix unitaire : 50 € + 8 € de frais d'envoi

LISE DUCLAUX [horsd'œuvre n°29 - 2012]
Tirage : 200 exemplaires signés et numérotés par l'artiste
Prix unitaire : 35 € + 8 € de frais d'envoi

PEDRO CABRITA REIS [horsd'œuvre n°30 - 2012]
Tirage : 100 ex. numérotés et signés par l'artiste
Prix unitaire : 100 € + 8 € de frais d'envoi

MATHIEU MERCIER [horsd'œuvre n°31 - 2013]
Tirage : 200 ex. signés à froisser par l'acquéreur
Prix unitaire : 50 € + 8 € de frais d'envoi

ROBERT BARRY [horsd'œuvre n°33 - 2014]
Tirage : 50 ex. signés par l'artiste
Prix unitaire : 100 € + 8 € de frais d'envoi

Didier TRENET [horsd'œuvre n°34 - 2014]
Tirage : 100 ex. signés par l'artiste
Prix unitaire : 50 € + 8 € de frais d'envoi

Erwin WURM [horsd'œuvre n°35 - 2015]
Tirage : 50 ex. signés par l'artiste
Prix unitaire : 50 € + 8 € de frais d'envoi

Si vous souhaitez que vos manifestations soient annoncées dans l'agenda du prochain numéro, une participation de 30 Euros minimum est demandée.