

À SUIVRE...

DEUX MILLE SEIZE

02 - L'EXPOSITION

Andrea Rodriguez Novoa,
commissaire de l'exposition *À suivre...2016*

30 - LES DIPLÔMÉS

Entretiens avec Andrea Rodriguez Novoa :

Louise Aleksiejew, Angèle Bari,
Romain Bonnet, Yoko Carbonnel,
Baptiste Charneux, Maud Dubuis,
Cyril Favory, Sonia Gabriel,
Camille Gouvine, Rachel Gravouil,
François Gremaud, Ellande Jaureguiberry,
Sylvie Joerger, Marion Laplanche,
Sacha Marie, Antoine Medes,
Claudia Metrop, Laurane Parrique,
Andréa Perez Broceno, Saveria Pusceddo,
Élisa Rafaël, Mark Rakotoarivelo,
Benoît Razafindramonta, Jade Ronat-Mallié,
Thibaut Roques, Benjamin Tejero,
Justine Valtier, Laura Wnuk

88 - CRÉDITS

The background of the entire page is a light blue color, heavily decorated with numerous red splatters and dots of varying sizes. The splatters are most concentrated on the left side of the page, where they form a dense, textured pattern. Some splatters are large and circular, while others are small and irregular. The overall effect is a vibrant, abstract, and somewhat chaotic visual.

L'EXPOSITION

La porte grince en se refermant et tout de suite un sentiment de calme m'envahit, comme si la boîte de Pandore se fermait derrière moi.

Je me retrouve face à une barrière épaisse, fragile, légère (1). De longs objets suspendus bloquent le passage, ils pendillent subtilement comme résonant dans une auréole de son et de lumière. J'arrive à discerner une respiration, agitée. Je ressens une certaine oppression, doute un peu et me laisse enfin emporter par ce mouvement. En essayant d'échapper à la forêt qui m'entoure (1), je fixe le regard sur une autre lumière qui se dessine (2) au-delà. C'est inutile, je deviens chorégraphe improvisée durant ma traversée (1), modelant l'espace qui se déforme à mon passage. De l'autre côté plusieurs éléments m'attendent. Quatre images, perçantes et tendres à la fois (2), montrent des hybrides entre l'homme et la bête, dont l'étrangeté certaine renvoie néanmoins à une impression familière. À côté, une maison ainsi qu'une piscine noires (3) reposent sur des socles. Une percée de couleur leur donne une patine nostalgique, comme si au travers de ces éclats (3) leurs vies seraient en train de fuir. L'ensemble me fait penser à un espace du quotidien, des souvenirs d'une famille qui pourrait être la mienne. Au sol j'aperçois des bouteilles, opaques, portant un message (4) : timide, je n'ose regarder de plus près et je continue ma promenade. Ce message ne m'était de toute façon sûrement pas destiné...

Je me tourne et avance un peu. Au loin un mur est couvert de traces de papier et de couleurs déchirées (5), comme une

littérature déployée (5) que quelqu'un aurait laissée pendant l'écriture – la lecture ? –, dans une sorte de latence abstraite, vivante. Sur sa gauche se trouve, orpheline, une nouvelle forme noire (3), ayant pour seule compagnie ses ombres projetées. Un peu plus haut une forme rose (6) s'est posée : elle me semble moelleuse, parfumée. Aplat improvisé, organisme ancestral, tant d'images me viennent à l'esprit. Je décide de l'appréhender en tant que contrefort rosâtre (6) de cet angle du monde. La source qui éclaire ce recoin est derrière moi. En me tournant, face au mur qui parle (5), un établi (7) montre un travail peut-être en cours, donnant l'impression d'être encore en vie, dans l'attente (7). Confrontés l'un à l'autre, mur et table semblent établir un dialogue impossible, issu d'alphabets inconnus.

Plongée dans mes pensées je lève la tête et un sentiment de dépassement soudain m'envahit en découvrant ce qui s'offre à moi. Un univers entier de formes, de couleurs, de lumières et d'ombres éclate devant mes yeux. Autant de perspectives, de chemins à parcourir, se présentent comme un labyrinthe dont je connaîtrais la sortie. À mes côtés quelques objets en miroir (8) dorment sur un piédestal. Ils semblent tout pouvoir contenir dans leurs reflets, et tout renvoyer différemment (8). J'en prends un avec moi et poursuis ce voyage initiatique.

Tout près de moi, la structure d'un inouï paravent (9) promet une intimité qu'elle dévoile en même temps. Sur sa partie haute trois paysages projetés, tels une fenêtre s'ouvrant sur un horizon à l'âge imprécis (9), viennent encore me troubler : suis-je voyeur ou observée ? Sur ma droite une

salle a échappé à ma déambulation. Deux images s'esquissent (10) sur des écrans à l'air improvisé. Après quelques minutes elles revêtent un sens : les lumières d'un aéroport dansent, incessantes, au rythme du son, en gracieuse *saudade*¹ (10). Je me sens moi aussi portée, dans une complaisance soumise, dans un couloir qui peut toujours nous amener quelque part. Je dois sortir. Je reviens sur mes pas et me retrouve bloquée par un mur (11). Vulnérable malgré tout, entre ses briques rouges apparaissent des brèches d'enluminure (11). Elles laissent entrevoir des étincelles et je me demande si je suis du bon côté de cette clôture chimérique (11). Curieuse, je m'apprête à la contourner mais avant d'y parvenir je devine quelque chose sur ma droite. Dans l'obscurité, qui m'accompagne depuis le départ, flottent différents individus (12), chacun habitant sa propre histoire. Pour la première fois je me confronte à des figures humaines (12) autres que la mienne, et comme moi je les imagine personnages de cette *polis*², acteurs autant que spectateurs.

En poursuivant mon chemin, je découvre, étonnée, la source de lumière qui se cachait derrière le rempart pourpre (11). Une ampoule dénudée, honnête, s'érige en centre de gravité, en servante³ d'une scène à peine façonnée. Proche du sol, elle éclaire quelques formes reproduisant des mains (13). Ces extrémités inertes au pied de la construction semblent s'être arrêtées en cours de route (13), extraites d'une civilisation que j'imagine, lointaine dans l'espace, et dont elles seraient le vestige. Un bronze jaune (14) est accroché à ses côtés. Ses reflets devenus paroles, ce blason (14) se tient fièrement, revendicatif, bien plus

haut que ses voisins. Des émaux blancs (15) se font écho de la réverbération de cette lueur depuis une table qui se trouve à sa gauche. L'ensemble prend des formes de repli (15), comme s'il se protégeait, et renvoie à la fois les halos de lumière qui l'encerclent. En virant à droite, une femme se tord, inquiète (16), à mes pieds. Doucement surprise, je me décale un peu avec respect, puis je franchis l'image, obligée de danser avec elle (16) tant l'espace est étroit.

Je reconsidère ma route, reviens en arrière et découvre deux autres repères noirs (3) proches de la sentinelle⁴. En tournant la tête de nouveau se produit un basculement. Comme dans l'édition surdimensionnée d'un album de famille, un grand nombre d'images est disposé sur deux murs formant un angle (17). Des paysages et des textes se superposent m'empêchant un quelconque décryptage (17), ma propre image reflétée se rajoutant à ce récit qui devient le mien.

Presque une heure s'est écoulée.

Mêlée aux sons que j'ai parcouru, une autre sonorité se fait de plus en plus présente (18). Je prends le temps de l'écouter. Elle se matérialise maintenant d'en haut, autonome, porteuse (18). Une lumière plus blanche et plus haute (19) que les autres brille au fond de la galerie avec ce son amplifié (18). Je me sens portée vers elle. J'avance à pas décidés vers une grande figure qui me regarde (20) et, juste avant de l'atteindre, je m'arrête. Disposés au sol, je vois un tapis, des coussins. Un sentiment enfantin me pousse à m'asseoir dans cet îlot du quotidien (21) et je me retrouve face à un jeu vidéo (21). J'essaie d'y avancer en vain mais quelqu'un est déjà arrivé à la fin et un néant

² En Grèce antique, la polis est une cité-État, c'est-à-dire une communauté de citoyens libres et autonomes, et le terme donne le mot politique.

³ Une servante est une lampe posée sur un haut pied qui reste allumée quand le théâtre est plongé dans le noir, déserté entre deux représentations ou répétitions. Régulière, permanente, c'est elle qui veille lorsqu'il n'y a plus personne.

⁴ La servante, cette veilleuse du théâtre, est parfois appelée sentinelle.

¹ Mot portugais, du latin *solitas, atis*, qui exprime une mélancolie empreinte de nostalgie, sans l'aspect maladif.

s'ouvre à moi ; le seul refuge (21) semble être une petite représentation d'un canot sur le mur. Je reprends mon souffle le temps de me lever. Derrière moi, je vois une table sur laquelle sont disposées des pages de journaux (22). Le texte survit au-dessous de dessins aux formes organiques (22). Un tas de villes utopiques, de jardins sans nom, auquel le totem (20) semblerait appartenir, envahissent Le Monde⁵ (22). Relevant sur cette forme végétale, minérale et quasi primitive (20), je repère, accrochées en face, des porcelaines si fragiles qu'elles s'apparentent à des bouts de papier arrachés (23). Le tout fonctionne pour moi comme des fragments d'un portrait volontairement inachevé (20) (23). Ces traces de mémoires (20) (23) interpellent mon regard qui se balance entre le volume (20) et le plan (23), me transformant à la fois en lectrice et écrivaine.

Un peu perdue je me tourne encore ; tout autour de moi des ampoules se côtoient et viennent éclairer ces moments singuliers que je viens de vivre. J'avance, laisse des deux côtés des paysages potentiels (21) (22) pour me rendre vers un nouveau, sur ma gauche. Ce paysage étalé sur les murs m'enveloppe (24). Le miroir que je porte (8) toujours entre mes mains vient le multiplier à l'infini (24). Le regard est seulement borné par d'autres perspectives nichées qui ressortent subtilement des murs (24). Dans l'alcôve suivante un écran fait défiler des histoires bariolées, personnelles, contingentes (25). Elles forment une collection qui trouve sa place dans des musées d'un autre temps (25), hommage posthume à une modernité creuse qui regarde en avant (25).

De l'autre côté, une ampoule grésille dans un équilibre fragile. Elle murmure la tombée des cendres (26) qu'elle vient néanmoins éclairer. Le mur en face se tache compulsivement de mots (26) soulignant l'absence de vigueur (26) qui les sépare. Je trouve abri dans une petite salle. Assise, je regarde la succession d'images en mouvement (27). Un journal intime écrit à quatre mains (27) m'est dévoilé. Enivrée d'intimité (27) je quitte mon refuge et de nouveau des flacons (4) attirent mon attention. Ils sont plus nombreux cette fois, les uns se profilent sur une cimaise, les autres sont sur le sol et portent un autre message dont je ne m'interdis plus de lire le contenu (4).

La haute lumière blanche, encore plus éblouissante de près, m'attend derrière un grand panneau (19). Elle éclaire un dîner sans nom dans un lieu ordinaire (19). Venues d'un passé lointain, des coquilles de colonnes (28) sont posées par terre. Deux vestiges (19) (28) au langage irrécyclable crient dans un même élan. Le regain (28) et la croissance (19) mis à l'épreuve ne nous renvoient que notre propre reflet (19) (28). Il est tard, je crois avoir tout lu, tout ausculté, et je garde pourtant le sentiment de rater tellement de détails cachés entre les lignes. Je m'apprête à partir. En revenant vers la sortie je contourne une fois de plus des objets, des images, des reflets, des paroles... je traverse à nouveau le bocage (1), le refrain aux paroles nostalgiques (25) s'enracine encore dans ma tête.

Partant de l'idée de *contamination*, l'exposition À suivre...2016 s'est donnée pour tâche de souligner les liens qui se

tissent entre les pratiques artistiques des diplômés de l'ésam Caen/Cherbourg.

Le terme *contamination* est utilisé dans le cadre de ce projet d'exposition dans son acception la plus littéraire en tant qu'action de se *contaminer*, d'interférer en agissant l'un sur l'autre. L'exposition propose une réflexion sur l'altération des caractéristiques propres à des éléments artistiques, fruit de l'action analogique exercée par une notion sur l'autre. Recueil de différentes tactiques artistiques, elle se dessine en tant que stratégie ontologique, rappelant des problématiques situées au cœur des travaux présentés et soulevant tant les entités que les relations établies entre celles-ci. Dans un espace unique, compartimenté mais jamais clos, les travaux des vingt-huit artistes viennent prendre place pour former un ensemble spatio-temporel qui leur est propre, qu'ils se partagent dans une interpénétration d'influences.

Le texte romancé de ce catalogue, à cheval entre roman policier et visite non-guidée, a voulu suivre ce principe. Une expérience possible de cet espace partagé rend compte du récit que ces travaux écrivent ensemble au lieu d'imposer le sien, se laissant ainsi imbiber de la *contamination des savoirs* opérée.

Andrea Rodriguez Novoa,
commissaire de l'exposition À suivre...2016



⁵ Le Monde est un journal français fondé par Hubert Beuve-Méry en 1944.

(1) **LAURANE PARRIQUE**, *Marchez, marchez sinon nous sommes perdus...*, 2016. Installation, médium, nylon.

(2) **MARION LAPLANCHE**, *Le Minotaure : L'ange à barbe ; Le petit chaperon loup ; L'esprit de la forêt*, 2016. Série de 4 pièces, dessin sur calque, techniques mixtes, 50x65 cm ou 50x70 cm.

(3) **BENJAMIN TEJERO**, *Bisous d'Angers 07/09/13*, 2015-2016. Échantillon de 5 céramiques (sur un ensemble de 13), grès super manga, socles en pin blanc lamellé.

(4) **MARK RAKOTOARIVÉLO**, *Les échappées*, 2016. Céramique, impression laser sur papier de couleur, élastique.

(5) **ÉLISA RAFAËL**, *Real Live Dress – Pieces # 1*, 2016. Antonomase. Dessin. Techniques mixtes. Installation (Reproduction en 50 ex de manuscrits/In cités, à même le mur).

(6) **LOUISE ALEKSIEJEV**, *Fraise*, 2016. Paraffine, gouache, colorant, 50x17x17 cm.

(7) **CYRIL FAVORY**, *Agnès*, 2016. Dessin, table et tréteaux en bois.

(8) **CLAUDIA METROP**, *Scopes*, 2016. 12 éléments et boîte de transport, bois, miroir, métal.

(9) **MAUD DUBUIS**, *Horizons*, 2015. Vidéo 3 canaux projetée, papier aquarelle, bois.

(10) **JADE RONAT-MALLIÉ**, *Terminal C*, 2016. Double projection sur palettes entourées de papier bulle, son.

(11) **BAPTISTE CHARNEUX**, *Open-wall*, 2015. Briques de construction émaillées, aluminium, dimensions variables.

(12) **CAMILLE GOUVINE**, *Singularités*, 2016. Installation vidéo, 4 projections sur écran plexiglas.

(13) **ANTONE MEDES**, *Sans titre*, 2016. Plâtre teinté.

(14) **YOKO CARBONNEL**, *Jaune syndicat*, 2016. Bronze, 25x28x1 cm.

(15) **ANDRÉA PEREZ BROCCENO**, *Série cristallin*, 2016. Céramique, porcelaine.

(16) **JUSTINE VALTIER**, *Vidéo*, 2016.

(17) **LAURA WNUK**, *il.lisible*, 2016. Livres chinois, cadres chinois, sérigraphie sur verre.

(18) **ROMAIN BONNET**, *DADFAD*, 2016. Installation sonore.

(19) **ANGÈLE BARI**, *Tommy's diner, Mondeville, octobre 2012*, 2016. Peinture acrylique sur toile, 2x3 m.

(20) **ELLANDE JAUREGUIBERRY**, *Lamptotem*, 2016. Tubes d'acier, faïence, embrasse à rideau, tuyau de plastique.

(21) **THIBAUT ROQUES**, *Adventure Racing*, 2016. Tapis, tables basses, coussins, moniteur, lecteur DVD, éditions, 150x250 cm.

(22) **SAVERIA PUSCEDDO**, *Le glossaire du Jardin*, 2016. Sur-impression sérigraphique sur journal (Le Monde).

(23) **SONIA GABRIEL**, *Aleph*, 2016. Sérigraphie sur porcelaine.

(24) **RACHEL GRAVOUIL**, *Tenir dans la main, anodin. Possibilité d'un voyage anodin*, 9 décembre 2014 – Juin 2016. Papier de soie, papier bleu 200g, papier Epson Enhanced mat paper, papier dos bleu, impression jet d'encre, impression laser.

(25) **BENOÎT RAZAFINDRAMONTA**, *T'en vas pas comme ça*, 2016. Vidéo couleur, son, 8'26".

(26) **SYLVIE JOERGER**, *Sidération*, 2016. Installation vidéo, bois et cendres.

(27) **FRANÇOIS GREMAUD**, *Fram Per Gram*, 2016. Vidéo (hd, dv, flux instagram), 7'42". Fragment de la collection *Correspondances*. Collectif territoires émergents.

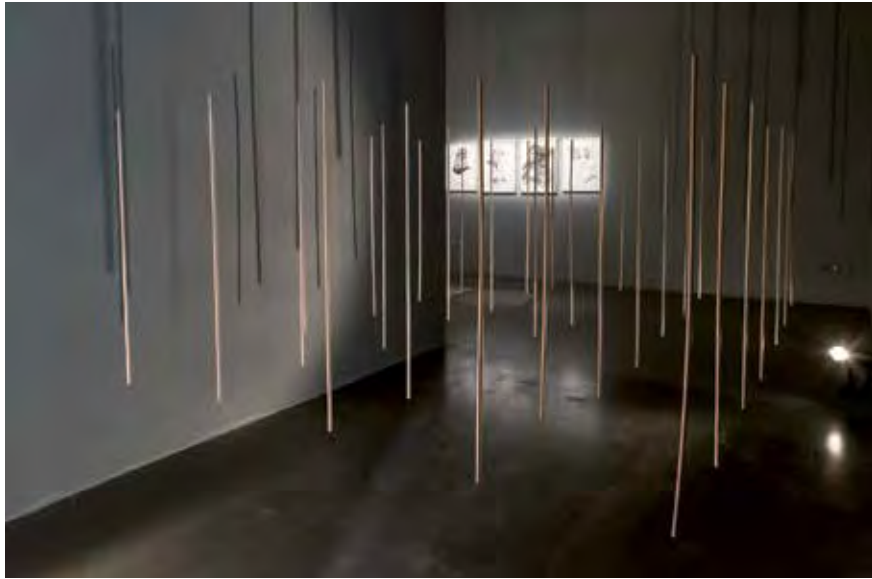
(28) **SACHA MARIE**, *Delphoss*, 2016. 3 éléments, céramique émaillée, plomb.



ROMAIN BONNET & MAUD DUBUIS, *Chronotope*, 2016, performance audio-vidéo, manipulation en direct.



VUE GÉNÉRALE DE L'EXPOSITION



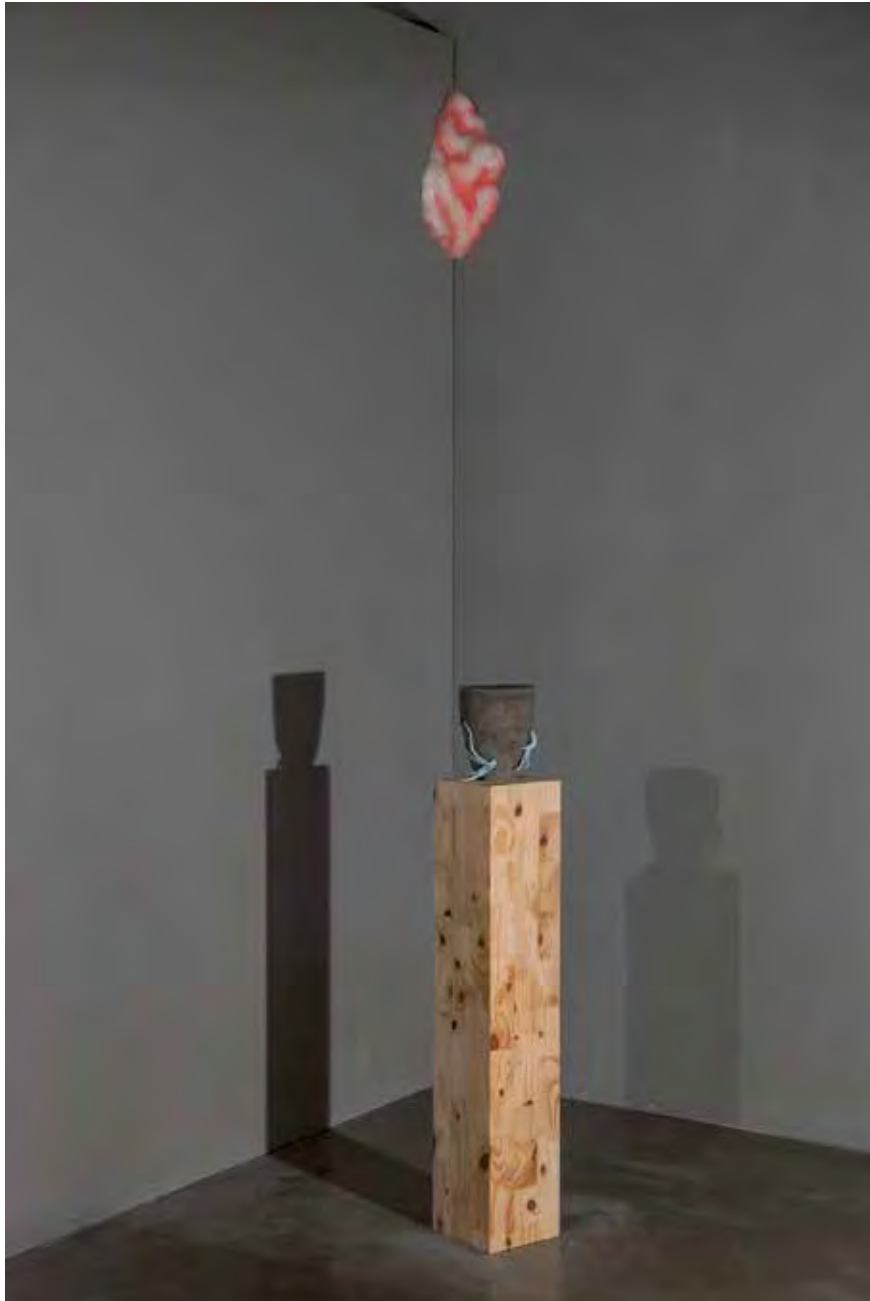
(1) **LAURANE PARRIQUE**, *Marchez, marchez sinon nous sommes perdus...*, 2016



(2) **MARION LAPLANCHE**, *Le Minotaure ; L'ange à barbe ; Le petit chaperon loup ; L'esprit de la forêt*, 2016

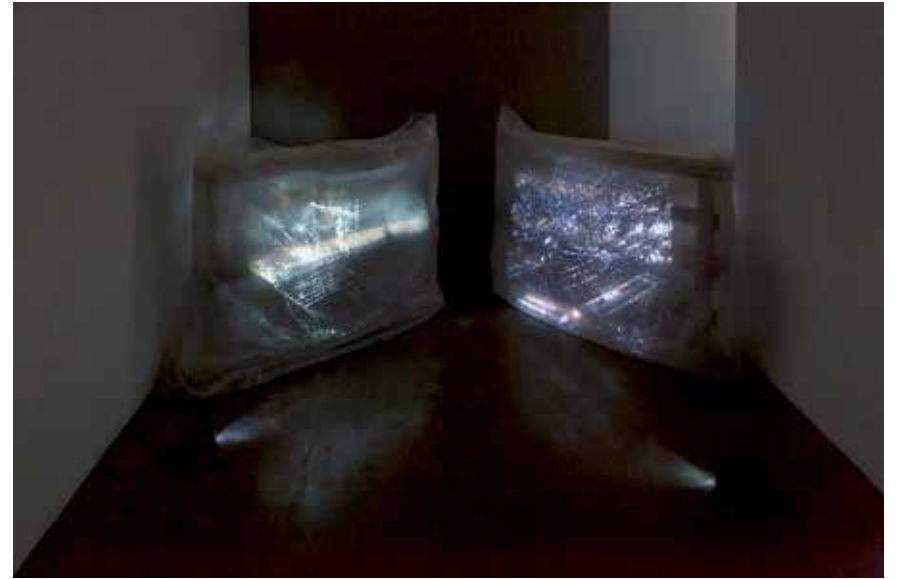


(3) **BENJAMIN TEJERO**, *Bisous d'Angers 07/09/13*, 2015-2016



Au premier plan : (3) **BENJAMIN TEJERO,**
Bisous d'Angers 07/09/13, 2015-2016

Au second plan : (6) **LOUISE ALEKSIEJEW,**
Fraise, 2016



(10) **JADE RONAT-MALLIÉ,** *Terminal C, 2016*



(4) **MARK RAKOTOARIVÉLO,** *Les échappées, 2016*



(5) **ÉLISA RAFAËL**, *Real Live Dress - Pieces # 1*, 2016



(7) **CYRIL FAVORY**, *Agnès*, 2016



(8) **CLAUDIA METROP**, *Scopes*, 2016



(12) CAMILLE GOUVINE, *Singularités*, 2016



À gauche : (17) LAURA WNUK, *il.lisible*, 2016



(13) ANTOINE MEDES, *Sans titre*, 2016

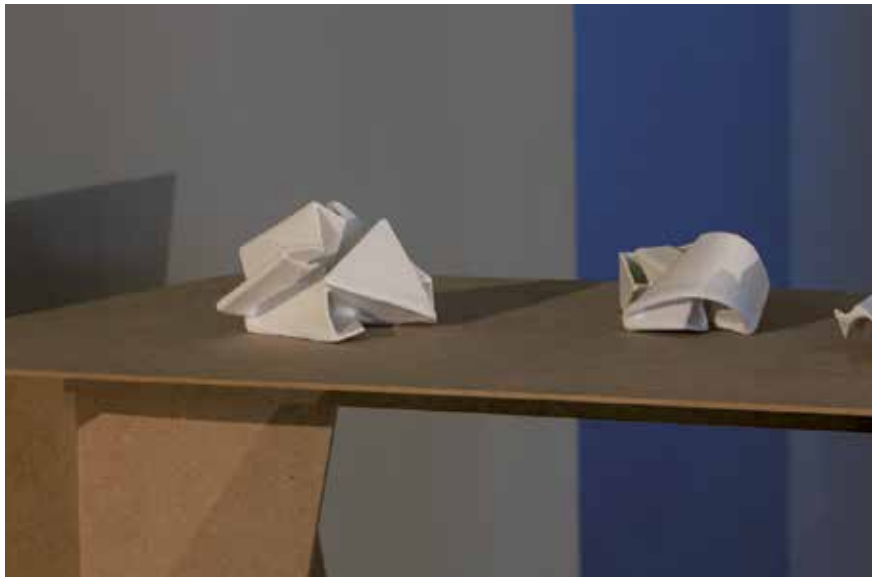


(11) BAPTISTE CHARNEUX, *Open-wall*, 2015

(9) MAUD DUBUIS, *Horizons*, 2015



(14) **YOKO CARBONNEL**, *Jaune syndicat*, 2016



(15) **ANDRÉA PEREZ BROCCENO**, *Série cristallin*, 2016



(16) **JUSTINE VALTIER**, *Vidéo*, 2016



(27) **FRANÇOIS GREMAUD**, *Fram Per Gram*, 2016



(23) **SONIA GABRIEL**, *Aleph*, 2016



(26) **SYLVIE JOERGER**, *Sidération (détail)*, 2016



(20) **ELLANDE JAUREGUBERRY**, *Lamptotem*, 2016



(24) **RACHEL GRAVOUIL**, *Tenir dans la main, anodin. Possibilité d'un voyage anodin*, 9 décembre 2014 - Juin 2016



(21) **THIBAUT ROQUES**, *Adventure Racing*, 2016



(22) SAVERIA PUSCEDDO, *Le glossaire du Jardin*, 2016



(25) BENOÎT RAZAFINDRAMONTA, *T'en vas pas comme ça*, 2016



(28) SACHA MARIE, *Delphoss*, 2016

(19) ANGÈLE BARI, *Tommy's diner*, Mondeville, octobre 2012, 2016

LES DIPLÔMÉS

The background features a light teal gradient with numerous teal-colored circular splatters of varying sizes scattered across the left and top portions. On the right side, there is a white, irregularly shaped area containing red splatters and dots. The title 'LES DIPLÔMÉS' is written in a bold, red, sans-serif font and is underlined with a thick, teal brushstroke.

LOUISE ALEKSIEJEW

DNSEP option Art

× **Comment la notion de temps intervient-elle dans votre travail, notamment en rapport avec le cinéma et la bande dessinée ? Comment vous servez-vous de la séquence ?**

La séquence est à mes yeux un outil de mesure, de construction et de fusion du temps et de l'espace ; au sein de mon travail, elle invite à des récits anecdotiques où le temps est à la fois le plus long et le plus court du monde : un temps de spéculation, de mythes et de mythomanie, un temps de théâtre et de représentation. Dans ce sens, elle affirme l'identité toujours hybride et en évolution des choses, à l'encontre d'une histoire de l'art et des hommes pétrifiée et compartimentée.

× **Dans votre pratique l'icône et le symbole, le drapeau, l'héraldique vous permettent de moduler figuration et configuration. Sont-ils une façon d'arpenter l'altérité ?**

Ces unités synthétiques réelles, détournées ou fantasmées, sont agencées comme des éléments de rythme, des signes historiques et des fragments d'identité pour former de nouvelles entités ; elles explorent l'altérité dans la distance et les liens avec leur généalogie, mais aussi dans l'idée d'un langage graphique, d'un moyen de communication à décrypter ou inventer soi-même. Le *craft*, travail manuel artisanal, m'intéresse en tant que lieu de tension entre l'intimité et la représentation publique.

× **Vous faites allusion à l'œuvre graphique de M.C. Escher et aux fissures du réel comme espace du possible. Comment transposez-vous l'oralité du récit, le potentiel fictif du mythe dans vos dessins pour mettre en question l'Histoire et ses hiérarchies ?**

Le dessin est pour moi à la fois costume et décor, personnage et scénario. En cela, il me permet d'interroger la dramatisation que nous faisons du monde, et de proposer des histoires (avec un tout petit h) alternatives à l'Histoire (avec un trop grand H), faisant du réel, de la fiction et de leurs représentations les ingrédients d'une même soupe où l'absurde, le hasard et le pas-grand-chose ont toute leur légitimité.



ANGÈLE BARI

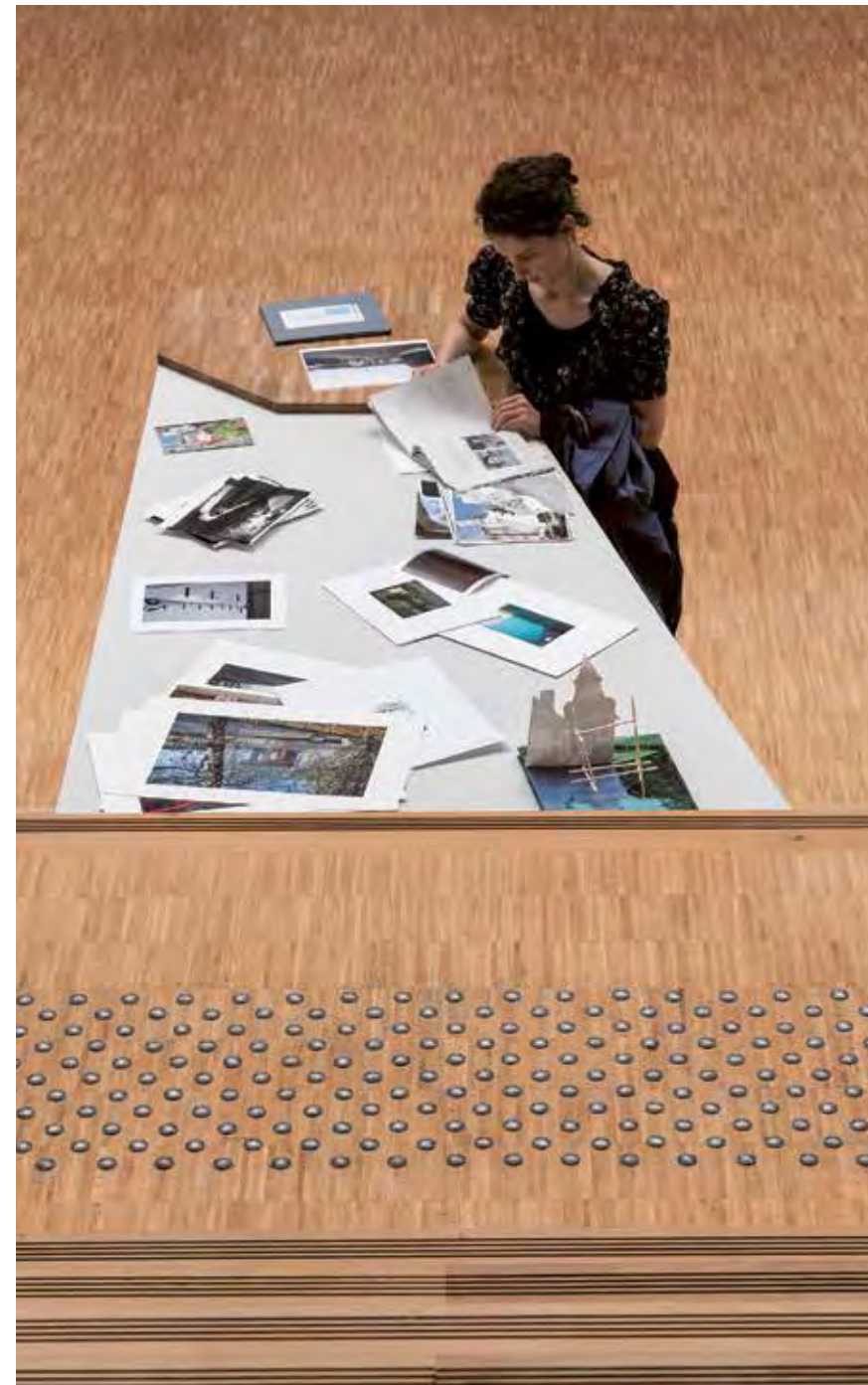
DNSEP option Communication

× Vous faites appel à des références telles que Walker Evans ou Ed Ruscha, en rapport à l'exposition *Nouvelles topographies : Photographies du paysage modifié par l'homme*. Nombre des « nouveaux topographes » produisent des documents topographiques, images dépourvues de tout esthétisme. Que peut-on retrouver de cette prétendue « absence de style », impliquant pourtant une nouvelle esthétique du paysage photographié, dans vos images de l'environnement contemporain ?

Ma pratique photographique relève de la collection. J'ai choisi de constituer différents fonds pour me permettre d'analyser un territoire, celui du périurbain (ce même paysage étudié par les nouveaux topographes). Apparaissent alors différents sujets : l'architecture, le signe, le décor. Le périurbain est une architecture du signe et du décor, il a son esthétique propre, une esthétique forte ; il est donc nécessaire de le traiter de la manière la plus objective qu'il soit. La photographie est alors envisagée en tant que document, une forme de prélèvement qui constitue un matériau brut à travailler pour enfin entamer une réflexion sur ce nouveau paysage.

× Dans votre travail, vous vous intéressez au périurbain et à une lecture du « façadisme » que vous explorez à travers l'image fixe et en mouvement ou le dessin. Comment intégrez-vous une histoire personnelle dans cette représentation et dans quelle mesure ces travaux constituent-ils une construction du paysage et de rupture avec une ville stéréotypée ?

Je viens de région parisienne, le paysage de mon enfance c'est une accumulation de zones commerciales, de zones pavillonnaires et des centres-villes en déperdition. Cette culture populaire a bien évidemment formé ma culture du paysage. Plus tard c'est la lecture de la photographie documentaire américaine ou encore le travail d'architectes américains autour de l'architecture du signe comme le Las Vegas Studio ou encore James Wines qui m'ont poussée à porter un regard critique sur le paysage qui m'entoure. J'ai alors su analyser les manifestations du façadisme autour de moi ; à travers les façades des rowhouses de Baltimore, derrière les façades d'usines à Corbeil-Essonnes. Je tente de retranscrire cette expérience du périurbain à travers des reconstitutions partielles de ces espaces. À travers le vide de l'espace d'accrochage les espaces figurés se confrontent, nous interrogent sur notre propre rapport à ce paysage uniformisé, à cette ville franchisée.



ROMAIN BONNET

DNSEP option Communication

× **Quelle importance accordez-vous à votre parcours antérieur à l'école des Beaux-Arts dans votre engagement artistique ? En quoi permet-il de comprendre le travail que vous développez en collaboration avec d'autres créateurs ?**

Mon parcours est pour le moins éclectique avec plusieurs formations et plusieurs métiers dans plusieurs pays. Ces multiples points de vue et expériences me permettent d'avoir un champ référentiel élargi, une grande versatilité et adaptabilité ainsi qu'une compréhension plus fine des besoins et approches de mes partenaires. Ce qui m'intéresse dans le travail à plusieurs, ce n'est pas seulement de rechercher une complémentarité mais de trouver une complicité, une émulation, une synergie.

× **Dans votre mémoire de fin d'études, vous expliquez votre travail en faisant écho à *L'art invisible* de Scott McCloud. Dans cette bande dessinée, l'auteur enchaîne les cases pour créer une progression de temps et de mouvement. Est-ce dans cet esprit que vous êtes arrivé à faire du son l'un des médiums fondateurs de votre production artistique ?**

Dans *L'art invisible*, Scott McCloud aide le lecteur à comprendre le principe de l'ellipse, ce moment où notre esprit fait le lien dans le développement entre

deux cases. C'est ce principe qui nous permet d'aller de plus en plus loin dans l'abstraction, de pouvoir démonter des images ou des concepts. La référence à la BD est pour moi une évidence car ce fut mon premier espace de création. Petit à petit, j'ai déstructuré les éléments, commencé à penser les pages selon leurs structures... Jusqu'au point où je n'avais plus envie de montrer l'image mais que l'esprit du spectateur crée cette dernière. Le son est donc devenu un support pour que le spectateur fasse ses propres projections.

× **Vos installations sonores prennent souvent la forme de performances qui vous mettent en scène. Est-ce un cheminement que vous comptez explorer davantage et pourquoi ? La trace de ces performances est-elle une pièce artistique à part entière ?**

Dans mes installations, je cherche à déplacer certains schémas et à rendre l'expérience plus englobante pour le spectateur. Je m'intéresse également beaucoup aux moments uniques. Ceci est un dénominateur commun à la performance et à l'improvisation qui sont des éléments fondamentaux de mon travail. Je considère les pièces issues de ces performances comme des œuvres à part entière car je les vois bien au-delà d'une simple dimension documentaire. Elles sont une nouvelle perspective sur ce moment.



YOKO CARBONNEL

DNSEP option Art

× **Pourriez vous revenir sur vos associations, parfois difficilement conciliables, telles que « vert théâtre » ou « bleu pauvre » faisant appel à Wittgenstein et poussant les limites du langage ? Par ailleurs, la perception étant une question capitale dans votre travail, vous vous servez de la couleur comme sujet pour l'explorer. Comment peut-elle parler du paysage, de l'imaginaire, de l'absurde ?**

Le langage fait partie de ce qui pose un cadre à notre imaginaire visuel : les inuits, qui auraient une cinquantaine de mots pour qualifier la neige, en distingueraient des nuances qui nous seraient imperceptibles. À partir du postulat que l'on ne peut voir que ce que l'on peut nommer, se jouer du langage pourrait être l'amorce d'une expérience visuelle. Les mots-valises et les associations de mots en apparence antinomiques ou non conventionnelles – « vert théâtre » quand cette couleur est bannie de la scène, « griard » qui contracte gris et criard ou

« bleu pauvre » alors que le bleu provient d'un pigment noble – permettent de proposer des couleurs a priori impossibles. Ce jeu avec les limites culturelles engage une quête absurde : possiblement découvrir une nouvelle couleur par dé-formatage. Au milieu des existants bleu de Prusse et terre de Sienne, un « jaune syndicat », un « parme mauve et vin » et un « carmenfer » deviennent une invitation aux propositions.

× **Vous travaillez le motif « à main levée » comme élément différencié mais reconstituable afin d'étudier la « persistance visuelle : l'incapacité de la rétine à signaler des changements rapides d'intensité ». En quoi ce motif est-il un geste politique qui souligne notre laxisme face à la configuration de l'espace urbain ?**

À l'image d'un dessin conditionné par l'espace de la feuille, on peut s'interroger à propos de l'impact de tout autre espace comme celui de l'atelier, de l'habitation voire de l'agencement urbain sur l'ensemble de nos gestes et habitudes. Quand la ville s'uniformise, le motif à main levée appelle à une attention particulière : si l'œil y voit de manière automatique une cohérence d'ensemble, le caractère unique de chaque dalle permet une appréhension visuelle peut-être à une échelle plus humaine.



BAPTISTE CHARNEUX

DNSEP option Art

× **Vous accordez une importance essentielle à la matière dans votre travail artistique. Dans vos « objets-structures », comment s'articulent les processus de transformation propres à l'entropie et la notion de structure chez Roland Barthes ?**

Une grande partie de mon travail part en effet du postulat suivant : si le terme structure désigne à la fois un tout – l'objet –, les parties de ce tout ainsi que le mode d'arrangement de ces parties, alors l'objet est la combinaison d'un ensemble de structures identitaires, telles que la matière, son attitude dans l'espace, sa symbolique, sa fonction, son histoire et le mythe qui s'en dégage. Dans mon « laboratoire-atelier », je construis, je défais et je transforme afin d'appréhender au mieux tous ces facteurs. Je suis plasticien.

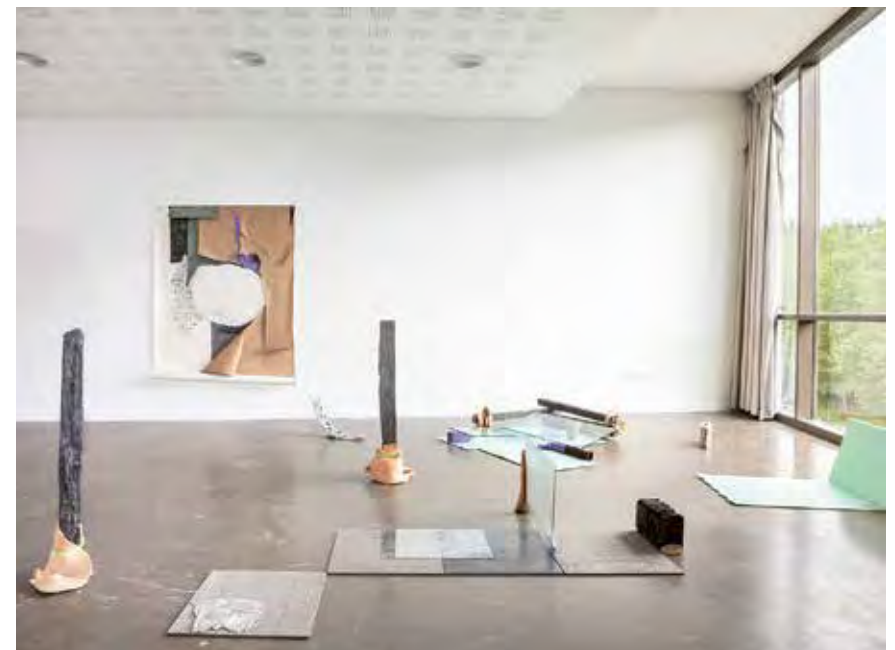
× **Vous parlez de chimie et d'alchimie dans votre travail. Science et magie s'immiscent-elles dans vos installations à travers les analogies formelles et esthétiques que vous y établissez ? Y a-t-il une entente possible entre le microcosme et le monde réel ?**

Oui, je parle souvent d'alchimie dans mon travail, mais pas dans le sens spirituel du terme. Mon approche plastique n'est pas une quête métaphysique, mais simplement une quête de connaissance par le prisme de l'expérience. Je me retrouve alors

parfois face à des formes aussi bien laconiques que complexes telles que la trame, l'imbrication, l'enchevêtrement... ; et que l'on retrouve à la fois dans le microcosme et le macrocosme. Les rapprochements formels et esthétiques deviennent alors pour moi évidents et l'entente est toujours possible.

× **Quelle est votre appréhension de l'architecture, de la compartimentation de l'espace urbain contemporain, en relation à la forme, au « signe » et au « système d'interprétation » auxquels Michel Foucault fait allusion dans *Les mots et les choses* ? Comment viennent-elles se matérialiser dans votre pratique ?**

Les formes qui attirent mon regard dans les espaces urbains participent de manière intrinsèque à l'organisation de ces territoires. Par un travail de « déplacement », je questionne le statut de la forme mais aussi celui du signe, de sa constitution, de son espace de distribution, de sa fonction, de son usage, et du rapport qu'on peut établir avec lui. Ainsi, je propose aux « regardeurs » des connexions à la fois formelles et esthétiques, afin de ne jamais oublier les rapports limitrophes « possibles » entre un monde et un autre.



MAUD DUBUIS

DNSEP option Communication

× Dans un langage proche, par exemple, de celui de Rosa Barba, certains de vos travaux mettent en scène l'appareillage et vous vous servez du film en tant que matière à part entière. Pourriez-vous nous en dire plus sur cette « matérialisation » de l'image en mouvement ?

À l'image du cinéma expérimental des années 70, je crée une sorte de brouillon de recherche dans mes installations laissant ainsi visibles les moyens utilisés. J'aime déstabiliser avec légèreté le spectateur en lui montrant une face cachée ou l'envers du décor ! En manipulant, je mets en avant une nouvelle facette de l'image en mouvement. Contrairement à Rosa Barba qui décompose le film, je le compose en englobant la mise en scène même, ainsi le mécanisme fait image, la mise en scène est visible.

× Le côté plus performatif de votre travail s'exprime dans une pratique qui rappelle un cinéma expérimental graphique, abstrait. Comment cette piste de travail vient-elle dialoguer avec votre production vidéo ?

La performance en direct est nouvelle pour moi. À force de questionner la matière et de jouer avec elle, cela est arrivé naturellement. La matière est pour moi sans limite. Ce que l'on observe sur l'écran n'est pas visible pour l'œil humain, le microscope permet encore une fois de gratter la couche d'une matière et d'en faire apparaître une nouvelle. L'ensemble du son et des images qui sont créés en direct permet de jouer sur les échelles et de surprendre le spectateur.

× Quelle place le paysage occupe-t-il dans vos installations vidéo ? Est-il le spectateur face à l'immensité dans une caverne de Platon contemporaine ?

Le paysage est récurrent dans mon travail, l'observer me permet d'apprendre sur l'homme. On peut éprouver des craintes face à une montagne ou un océan, même si parfois, ils font partie de notre quotidien. Anne Cauquelin, dans *L'invention du paysage*, dit qu'il est ce qui met en scène les éléments naturels, il est le cadre, ce qui donne la mesure à nos perceptions. Je fais donc des projections de projections. La contemplation est forte pour moi, elle permet de regarder sans interpréter tout de suite.



CYRIL FAVORY

DNSEP option Art

× **Dans quelle mesure considérez-vous votre travail artistique comme un témoignage du quotidien et comment le spectateur devient-il lui aussi témoin ?**

Mon travail est essentiellement alimenté par le regard que je porte sur mon environnement direct. Les traces, les souvenirs que je collectionne à travers l'écriture et l'image peuvent être considérés comme des bribes autobiographiques et témoignent d'une certaine sensibilité du quotidien. C'est la source du travail. Lorsqu'un projet est montré, son spectateur devient à son tour témoin puisqu'il vit sa propre expérience sensible.

× **Si l'on pense à l'écriture, à la traduction, à la retranscription et à ses temporalités, peut-on considérer le texte comme un témoin ? Quand devient-il image et comment vous l'appropriez-vous dans votre travail ?**

Un texte témoigne de son écriture. Un brouillon montre des ratures, sélections et un vocabulaire de signes. Manuscrit, il témoigne aussi d'un geste, d'une sensibilité et d'une certaine énergie. Lorsqu'il est exposé à l'aide de dispositifs particuliers tels que la projection par exemple ou quand son enjeu n'est pas tellement son contenu mais plutôt sa présence dans un espace et sa mise en forme, on peut le regarder comme une image. J'aime parler de « matière écriture » et je tente de la considérer comme telle.

× **Comment vous servez-vous de la fiction pour parler du réel et de sa représentation ?**

J'envisage la fiction dans son champ élargi. Je considère que toute réalité, à partir du moment où elle est traduite, entre dans le champ de la fiction. Cette traduction a lieu à travers le récit. Un souvenir par exemple est un récit construit pour mémoriser une expérience réelle. Mais il est fictionnel. Le réel c'est l'expérience sensible, sa représentation, c'est la fiction. Je pense que parler de fiction augmente la porosité entre une œuvre et ses spectateurs.



SONIA GABRIEL

DNSEP option Communication

× **Vous parlez du « glitch », une erreur – dans un logiciel – si petite que l'on ne peut pas la considérer comme un « bug ». Dans votre travail, vous appliquez ce glissement du signifiant aussi bien à l'image qu'à l'écriture, à la langue à proprement parler. Qu'y a-t-il de l'ordre de l'ouverture à l'interprétation, dans vos œuvres ?**

Je fais souvent référence à la traduction symbolique dans mon travail. Cette idée, je la relie à l'art en tant que langage et cela implique de concevoir l'œuvre non comme un objet doté de propriétés matérielles constitutives ni comme un univers unique aux significations inépuisables, mais comme une construction de symboles organisés et syntaxiques. C'est ici que se génère un acte de transformation et de communication, tout comme dans la traduction. Certains de mes travaux sont des invitations à lire quelque chose même si l'on ne comprend pas la « langue », à contempler un paysage qui est à la fois familier et étranger. Juste comme un mot qui nous échappe, juste comme un souvenir qui s'efface. Un petit glitch de mémoire en gros.

× **Ce va-et-vient culturel et linguistique dans votre parcours nourrit indéniablement votre travail artistique. S'agit-il de ces « trous de mémoire » informés par l'Aleph de Borges ou bien sculptez-vous la mémoire volontairement ?**

Borges l'aurait bien dit : « Notre esprit est poreux en face de l'oubli » et c'est en partant de cette consigne que j'ai commencé un processus d'improvisation et l'ai mis en forme. En effet, il s'agit d'une (re)construction volontaire mais maladroite de mes propres souvenirs et de mes errances internes, pour combler des absences et restituer tout ce qui fut familier. Une transition se met en marche à ce moment-là, et comme toute transition, elle implique des va-et-vient, des frustrations et des étapes. Il y a des explorations, découvertes, jeux et combats au service d'une nouvelle identité.

× **L'un de vos derniers axes de travail consiste à explorer la problématique de la frontière. Quand vous parlez d'un « rapport » théâtral à la frontière, faites-vous référence à une certaine performativité de la traversée ?**

Au-delà de la question de performativité il y a un intérêt plus ponctuel pour « l'entre deux », ce petit lieu que l'on ne fait justement que traverser, mais que se passe-t-il quand on s'arrête pour contempler cette zone de limite ? Dans mon cas, tous ces registres de discours convoquent tour à tour cette notion qui devient d'autant plus insaisissable et complexe à penser, c'est donc pour cela que je me mets dans une position de spectatrice vis-à-vis de cette ligne comme devant une pièce : en silence avec plein d'attentes.



CAMILLE GOUVINE

DNSEP option Art

× **Comment ces monuments spontanés, les « anti-monuments » de Paul Ardenne, prennent-ils place dans votre grammaire artistique ? Sont-ils amorce ou conséquence ?**

C'est l'aspect iconoclaste de l'« anti-monument », qui m'intéresse. L'« anti-monument », c'est un objet de résistance face à l'architecture de la ville. Contrairement aux « monuments classiques », massifs, colossaux, mais qui se veulent aussi intemporels, le monument spontané est éphémère et modulable ; il existe en relation avec son environnement. Je crois que cette définition est à la fois une conséquence de mes questionnements mais est aussi l'amorce de ma pratique artistique actuelle.

× **La fragilité de vos structures peut-elle être considérée comme une déclaration politique, une manière à la fois flexible et collaborative d'habiter et d'abriter la polis ?**



Oui. À mi-chemin entre le permanent et l'éphémère, mes structures sont à l'image d'un mode de vie sédentaire ébranlé et qui tend vers le nomadisme. Elles me servent aussi de point de rencontre et d'échange notamment au moment de leur assemblage mais aussi tout au long de leur existence au sein d'un lieu donné. Derrière des formes géométriques, précises, calculées, mes structures sont en réalité incertaines, destinées à susciter l'interaction avec et entre les individus ainsi qu'avec leur environnement.

× **En rapport à la ville, vous parlez de marche, du flâneur, du collaboratif, mais aussi de singularité, du fragile. En quoi le citoyen est-il sculpteur de l'espace urbain et comment cela se traduit-il dans votre travail artistique ?**

Les citoyens sont à l'origine de centaines, de milliers, voire de millions de traces qui habitent la ville. À mes yeux ces interventions sont parfois plus représentatives d'un espace urbain donné que son architecture. Pour moi, le citoyen est le premier sculpteur de la ville, qu'il intervienne de manière éphémère ou permanente sur son territoire. Mon travail artistique se nourrit de ces gestes et interventions afin de montrer une multitude de visages possibles de l'espace urbain.



RACHEL GRAVOUIL

DNSEP option Communication

× **Vous parlez du développement de l'expérience, de l'expérimentable. Comment pensez-vous votre pratique artistique de ce point de vue ? Comment faire « faire l'expérience de » dans un espace d'exposition aujourd'hui ?**

L'expérience serait une première rencontre davantage liée à l'intuition. Vivre l'œuvre comme l'expérience d'un moment : un état de disponibilité au monde grâce auquel le public se laisse traverser par l'œuvre, dans le sens où notre corps devient une interface réceptrice et transmettrice à notre être, ce que nous sommes. Une telle proposition me paraît possible dans des espaces de rencontre qui exposent une œuvre à être vécue et non simplement regardée. Et cela induit l'éventualité qu'elle soit touchée, approchée, d'être usée. Laisser la possibilité au public de vivre l'œuvre en en faisant l'expérience. Laisser la possibilité à l'œuvre de vivre à travers le public.

× **Dans votre travail, l'envie de manipulation de la part du public et donc l'empreinte autant que l'effacement, font penser à la notion de palimpseste. Y a-t-il dans votre réflexion quelque chose du célèbre « L'oubli n'est autre chose qu'un palimpseste » de Victor Hugo ?**

Ma réflexion évolue en se complexifiant par couches successives, pour ne garder en surface qu'une trace poétique. Et je l'espère qui recèle une grande partie des détours qui l'ont créée. Que ce soit dans la forme de ma pièce sonore où les voix se

mêlent à la masse sonore, ou bien à travers les textes apparaissant sous les voiles d'autres mots à venir dans mon travail d'édition. Que ce soit lors du processus de création de monotypes où la matière colorée imprègne le papier jusqu'à sa fin. Le palimpseste se trouverait dans cette nécessité d'accumulation progressive. Étonnamment, les différentes strates se fondent souvent les unes dans les autres. Le public s'approprie mon travail en rompant la distance habituelle, dans un rapport de proximité et tactile. Il laisse quelque part son oubli.

× **Comment comprenez-vous ce moment de partage que vous proposez par votre travail sonore ? En quoi vient-il s'incrémenter vis-à-vis d'autres pièces et quelle y est l'importance du temps ?**

Je le comprends comme le partage d'un état de réception transmettant un retrait au monde, un état de conscience des autres et de l'environnement capté et assemblé en une partition, à la fois interface réceptrice et observateur-traducteur. Je propose au public la possibilité d'expérimenter une pièce sonore par l'ouïe, l'intellect, le corps et le déplacement. Ce travail complète mon intérêt pour le texte et les différentes possibilités de le poétiser. Le temps me permet de quantifier ces moments vécus et de les nommer sans description, simplement en relevant l'instant, le début, ...



FRANÇOIS GREMAUD

DNSEP option Communication

× Vous faites référence à Chris Marker, Jean-Luc Godard ou encore à Chantal Akerman. Pourriez-vous retracer le cheminement qui vous a mené de l'exploration du cinéma jusqu'à votre travail actuel ?

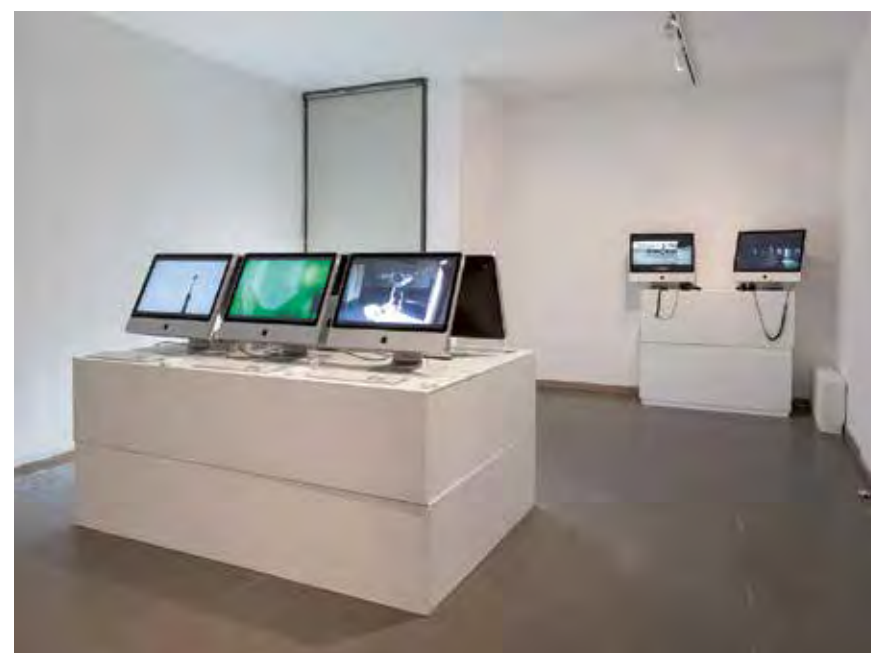
Mon travail actuel se nourrit effectivement de ces références mais pas seulement. J'ai eu la chance de suivre, pendant mon parcours en cinéma à l'université, une série de cours sur le cinéma expérimental et je crois que mes films sont un mélange de toutes ces influences. J'accorde une grande part au côté sensitif de l'image tout en essayant de mener une réflexion sur des sujets philosophiques ou spirituels. Au final, je me sens plus proche d'un poète que d'un essayiste comme Marker ou Godard.

× Dans une sorte d'art postal revisité, vous développez un dialogue artistique dont les questions et les réponses prennent la forme de vidéos. Comment l'altérité entre-t-elle en jeu dans ce travail ?

En 1994 dans *Persévérance*, Serge Daney disait : « Et le cinéma, je vois bien pourquoi je l'ai adopté : pour qu'il m'adopte en retour. Pour qu'il m'apprenne à toucher inlassablement du regard à quelle distance de moi commence l'autre. » L'autre c'est celui qui m'échappe constamment, qui m'oblige sans arrêt à ne pas m'arrêter sur des certitudes, qui me pousse en avant. Je travaille souvent seul et les *Correspondances* me permettent de me reconnecter, de ne pas me perdre dans un monde qui n'appartiendrait qu'à moi.

× Cette altérité est présente à travers le voyage dans votre film *L'Espace bleu entre les nuages*, tourné au Népal. Quelle est votre définition de la frontière, dans un regard transversal du territoire ?

On a souvent tendance à voir la frontière comme un lieu de division. Mais je crois que c'est tout le contraire. C'est un lieu de rassemblement, un endroit où les gens se croisent et qui n'exclut ni l'un, ni l'autre. Il les agglomère. Il crée un monde supérieur à la somme des deux autres. La frontière c'est un vide qui se remplit par l'échange. Entre deux images dans un film, il y a un vide que le cerveau, le cœur, remplissent. C'est là que peut naître le sens.



ELLANDE JAUREGUIBERRY

DNSEP option Art

× **Dans la confrontation que vous explorez entre nature et culture, que pensez-vous de la notion de « paysage » – du point de vue d'un territoire – à l'ère de l'anthropocène ?**

Je me suis beaucoup penché sur cette notion du « paysage » surtout durant mes trois premières années à l'ésam Caen/Cherbourg. Pour moi, le paysage est une expérience de soi, le résultat d'un rapport intime que nous entretenons avec ce qui nous entoure. Mais c'est aussi une expérience plus collective. Depuis le XIX^e siècle, notre manière de vivre impacte beaucoup plus le monde, le paysage. Un événement qui peut paraître naturel au premier abord est en réalité le produit de l'homme comme certaines catastrophes naturelles par exemple. J'envisage donc moins la nature dans son opposition à la culture que dans un rapport de continuité fertile, l'une et l'autre se modifiant dans un mouvement continu.

× **« L'architecture organique » de Frank Lloyd Wright pourrait être considérée comme un exemple d'esthétique fonctionnelle, fournissant au fonctionnalisme ethnologique l'esthétique qui lui manquait. Comment travaillez-vous cette dissociation de l'acte artistique à travers des objets à la fois fonctionnels et ornementaux ?**

Encore une fois, il s'agit moins de dissocier que d'unifier même si réunir des notions telles que le fonctionnel et l'ornemental, peut parfois révéler des oppositions. Pourquoi, par exemple, le design et les arts plastiques se regardent-ils encore aujourd'hui avec méfiance ? À part quelques personnalités comme Bruno Munari et ses « machines inutiles », artistes et designers semblent réticents à l'idée de penser ensemble. Pourtant ce rapprochement révèle des aspects complexes de la société dans laquelle nous évoluons, à la fois politiques, économiques et sociaux. C'est aussi ce que je tente de faire surgir de mon travail.

× **Des références littéraires telles que J.G. Ballard ou Jorge Luis Borges nourrissent votre production artistique. Comment vous servez-vous de celles-ci pour réfléchir sur la vie et la mort ? Parmi les éléments de la nature, pourquoi accordez-vous une importance particulière au minéral ?**

La terre était là bien avant nous, elle nous nourrit tous les jours et nous submergera à la fin de notre vie. Travailler, palper, éprouver la terre, c'est aussi le moment de cette prise de conscience. Ballard, Aldiss, Borges et même Robert Smithson, en partant du réel, inventent de nouveaux mondes, souvent réflexifs et sont sensibles à cette idée de cycle. C'est quelque chose que j'interroge beaucoup notamment à travers le motif de la spirale qui est comme un cheminement à travers le temps et l'espace, qui s'ouvre et fait retour sur soi, à l'image de la vie et de la mort.



SYLVIE JOERGER

DNSEP option Art

× **Comment travaillez-vous la frontière de l'intime dans une compréhension de l'espace relationnel héritée de E.T. Hall, pour qui la limite du corps n'est pas seulement physique ?**

E.T. Hall interroge le territoire de l'organisme au travers des surfaces et des limites qui séparent toute chose vivante de l'environnement extérieur ; il parle de proxémie et des incidences qui participent à son évolution. De mon côté, j'appréhende cette relation organisme/ environnement plus spécifiquement au travers de la notion de seuil, tout en gardant à l'esprit que c'est un territoire critique, un « entre » au sens de François Jullien. C'est la porosité de cet espace au plus proche de l'organisme, que je manipule pour faire apparaître une collusion intérieur-extérieur.

× **Quelle est l'importance de la marche, de la traversée, dans votre pratique et comment la mettez-vous en rapport avec la notion de seuil pour comprendre l'espace ?**

La marche est primordiale dans ma pratique ; elle est le lieu d'échange entre « moi » et le « monde » et par conséquent le lieu d'expérimentation de la notion de seuil. En effet, elle permet la levée des limites ; l'esprit, le corps, le monde s'amalgament tout en se constituant en pôles et créent ainsi un espace que je qualifie de « blanc ». Alors je ressens en même temps que je perçois et ainsi l'instant a la possibilité de devenir « passant ».

× **Comment la sidération, la déconstruction de Derrida, ce territoire du possible qu'est l'état intermédiaire, prend-elle forme dans votre travail artistique, notamment dans l'installation du même nom¹ ?**

Cet état très particulier de sidération crée un hiatus entre le dedans et le dehors, mais pas seulement. Il laisse aussi par cet effet de pétrification et d'absence au monde une trace en négatif, en même temps que l'extériorité s'imprime dans le corps tel un matériau vivant. Alors s'ouvre une brèche entre passé et présent, qui inscrit l'individu dans le temps. Donc la mise en forme passe avant tout pour moi par la création d'une spatialité d'événements permettant de dégager un espace physique sensible de mise en tension.

¹ **Sidération**, 2016, installation vidéo, bois et cendres (cf vue de détail p. 25)



MARION LAPLANCHE

DNSEP option Communication

× **Vous présentez vos images, notamment développées à travers le dessin, souvent sous forme de séries accrochées ou reliées. Considérez-vous qu'il existe un début et une fin pour chacun de ces fils d'Ariane, ou bien chacune de ces histoires aux détails hétéroclites est-elle une pièce d'un ensemble majeur ?**

Le travail en série représente pour moi un ensemble de pièces, liées par un médium, une atmosphère, et un temps donné. Une série peut être présentée seule, comme une unité, mais il est certain qu'un fil d'Ariane relie les différents travaux entre eux. Pour avoir une vue d'ensemble et un univers complet, il faut tirer sur tous les fils, et les faire se rejoindre. Je les pense comme des îlots qui viendraient peu à peu former un continent.

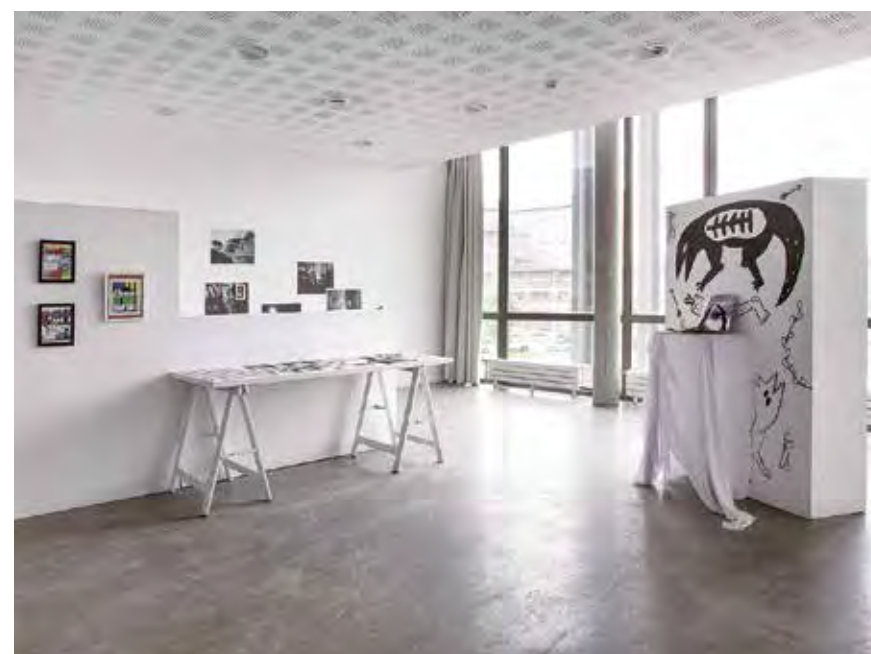
× **La question de l'hybridation, processus décisif dans le champ des arts plastiques, est fortement présente dans votre travail, particulièrement dans votre série de calques et votre réflexion sur le Minotaure. Pourriez-vous nous en dire plus à ce sujet ?**

Je conçois l'idée de l'hybridation sous plusieurs aspects, par exemple l'hybridation des formes et des éléments représentés. Il s'agit là de mélanger plusieurs formes pour en créer une nouvelle, voire une entité qui se trouve plus complète et vraie, qui a le droit d'être elle, mais aussi autre chose, sans devoir choisir. C'est une réflexion sur le genre, mais également sur la question

de la séparation de l'humain et de l'animalité. Le Minotaure est un exemple très connu d'un mélange pathétique et monstrueux lié à une promesse rompue et un acte honteux, mais que j'ai toujours trouvé porteur à la fois d'une grande force et d'une grande tristesse.

× **Vous citez des références aussi diverses que Rimbaud, Arnaud Labelle-Rojoux, Francesca Woodman, Ana Mendieta ou encore Mylène Farmer. Par ailleurs, le monde des ombres, le labyrinthe, la caverne sont récurrents dans vos tracés. Quel est le lien entre ces éléments et l'indubitable étrangeté du signe et du langage dans votre travail ?**

Dans ma recherche, je tente globalement d'« aplanir » toutes mes références au même niveau. Les choses qui m'ont marquée enfant, les clips musicaux, les dessins animés, les contes de fée, ont pour moi la même valeur que les références artistiques acquises à l'âge adulte. J'essaie de ne pas me limiter à un seul registre, de mélanger l'humour et le tragique, le poétique et l'acide. En se côtoyant, ces images ont besoin du regardeur qui doit établir son propre voyage initiatique, créer des liens et passer par plusieurs émotions et atmosphères différentes. Le but est que mes symboles et idées personnelles mises en image fassent appel à celles du spectateur, et s'animent sous le regard de quelqu'un d'autre.



SACHA MARIE

DNSEP option Art

× **Comment vous confrontez-vous à l'architecture moderne et à la ruine contemporaine, conséquence de la société du spectacle ? Comment traduisez-vous dans votre travail artistique votre intérêt pour l'architecture en tant que trace de l'être humain ?**

L'architecture moderne, déroutante par son délabrement précoce, propose, face aux ruines antiques, une ruine contemporaine, similaire dans son état de destruction mais répondant de temporalités différentes. L'architecture est marquée par le temps qui passe, la vie des hommes en ses murs, ainsi que par le geste de ses bâtisseurs. Des traces y sont laissées, je me les réapproprie afin de créer une nouvelle lecture de ce qui semble être éteint.

× **Quelle est votre lecture de la forme, de la matière et du temps dans l'espace urbain en tant qu'espace de mémoire ?**

Réunies sur notre temps contemporain, la ruine antique et la ruine moderne font s'exprimer une dialectique sur les formes et les matières. Parcourir les espaces urbains et ressentir leurs paysages post-modernes permet de créer des souvenirs, qui surpassent l'expérience physique du vécu pour engendrer un espace mémoriel dans lequel se superposent plusieurs images. De la colonne antique aux barres HLM, les strates de l'histoire de la ville se confrontent sur un même territoire qui devient mon terrain d'expérimentation.

× **Vous travaillez le creux, la coquille, la trace plus que l'objet. Comment vos pièces entrent-elles en résonance avec la fragilité de l'architecture postmoderne ?**

J'utilise ces fragments pour reconstruire une architecture morcelée. En mélangeant les formes, les matières, en superposant les différentes strates, en confrontant les différentes temporalités, je crée des volumes fragiles, évidés, qui laissent transparaître un intérieur révélant la trace de l'humain à l'origine de la ruine.



ANTOINE MEDES

DNSEP option Art

× **Comment le dialogue, la dialectique, entrent-ils en jeu dans votre travail en amont et en aval de l'acte artistique, dans sa conceptualisation et sa présentation ?**

Je considère mon travail comme toujours réactif à quelque chose, un souvenir, une image, une conversation. J'aime beaucoup la notion de généalogie du dessin, où la production trouve par exemple son origine dans ce que l'auteur a déjà vu. Pour ce qui est de la présentation, j'ai souvent en tête l'idée de séquentialité telle que la théorise Scott McCloud lorsque je présente différents travaux. Une pièce dialogue avec l'autre, et dans l'espace entre elles s'insère la subjectivité du spectateur.

× **Vos collections d'images de différentes natures, de par les connexions qu'elles établissent, font penser à l'Atlas Mnémosyne d'Aby Warburg. Quelle est l'influence du temps dans sa lecture et comment vient-il définir vos pièces ?**



L'Atlas Mnémosyne a été d'une importance capitale pour moi. C'est un travail transversal, un outil de recherche possédant des qualités plastiques et qui communique des connexions qui passent par le regard et non le langage. Pour ce qui est de mes connexions, j'insère les images que j'aime voir dans mon travail. C'est une façon de payer les dettes de la construction de ce que je suis, de partager ce qui me porte. Et entre le voir et le faire, il y a un temps précieux de sédimentation.

× **La fragilité des matériaux - la céramique, le plâtre -, la sériation et la répétition occupent une place importante dans votre pratique. Comment vous en servez-vous pour parler d'original et de copie, et surtout de mémoire ?**

Utiliser des matériaux qui n'ont pas prétention à l'immortalité m'a permis de me décomplexer face à eux, de m'extraire du rapport binaire entre l'impeccable et le détruit que propose un papier noble par exemple. La dégradation est inévitable, et elle fait partie d'une existence qui m'importe. La répétition d'un objet manufacturé me plaît dans ses particularités qui font aussi partie de son existence. Dans le dessin, chaque tentative de représentation d'un même sujet parle d'une expérience.



CLAUDIA METROP

DNSEP option Communication

× Dans votre pratique, vous cherchez à susciter une perte de repères et un basculement optique qui font référence, entre autres, au travail de Mark Lewis. Comment travaillez-vous l'image – de la lumière à la représentation du réel – dans cette perspective ?

La sensation que procure un miroir ou un reflet est très particulière ; cette image devant nos yeux est en tout point strictement similaire à la réalité qu'elle reflète. Pourtant, un sentiment d'étrangeté s'insinue dans cette perception, comme si l'espace si familier était à présent différent. Je ne connais que depuis peu de temps le travail de Mark Lewis, mais je me retrouve dans plusieurs de ses questionnements, notamment sur le rapport que nous entretenons avec le quotidien, l'habituel.

× Dans vos installations, le glissement entre l'échelle humaine, cosmique et microscopique crée un vertige chez le spectateur. Le ciel représente-t-il pour vous le sujet ultime afin de parler de ce vertige ?

Le vertige, c'est une peur intense mêlée à une attraction irrésistible ; on retrouve ce sentiment commun et universel dans la vision du ciel. Cela est véritablement fascinant et nous amène à réfléchir sur notre condition, à rester humble par rapport à ce qui est autour de nous. Le ciel est à la fois un espace béant qui s'ouvre au-dessus de nos têtes, et le réceptacle de multiples projections lui donnant le statut de plafond.

× Faisant écho au travail d'Hiroshi Sugimoto, l'Homme existe par son absence dans vos pièces. Peut-on dire que ce côté surréaliste et sa réflexion sur l'écoulement du temps ont une influence sur votre travail et comment se font-ils sentir ?

L'espace et le temps sont étroitement liés. L'un ne fonctionne pas sans l'autre ; deux notions abstraites, mais dont nos vies dépendent entièrement. Parler de l'espace construit, c'est évoquer la marque de l'Homme, son empreinte sur son milieu ; de même le concept du temps qui passe est une manière d'accepter de ne pas tout maîtriser.



LAURANE PARRIQUE

DNSEP option Communication

× **Vous parlez du terme « marquage » tel qu'il est utilisé dans la danse. Comment l'articulez-vous avec la mémoire et le langage dans votre travail artistique ?**

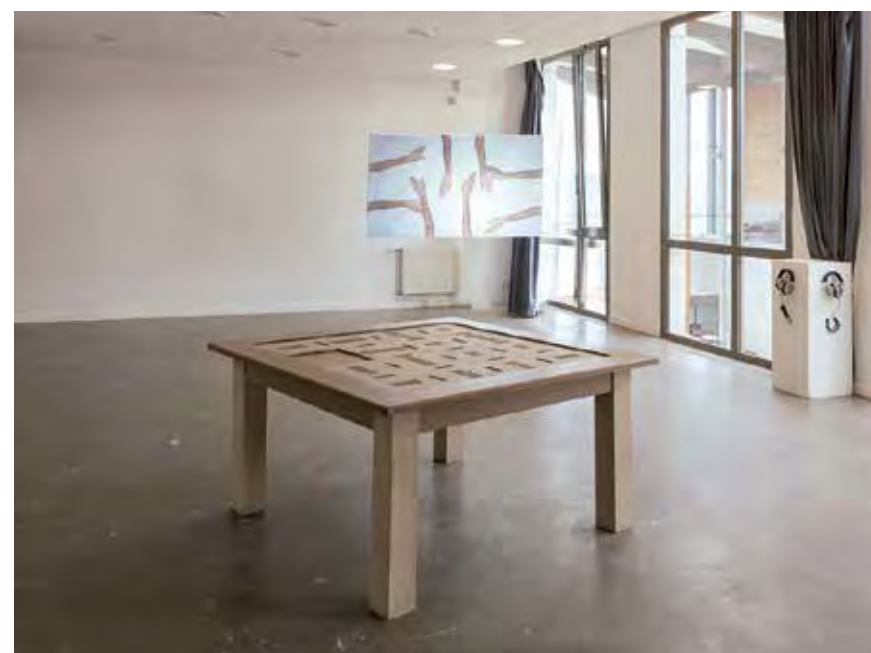
Le marquage en danse constitue un réflexe gestuel de mémorisation à travers la répétition et la simplification de mouvements. Une des problématiques principales de mon travail est d'une part la mise en mémoire d'une action passée et d'autre part sa pérennisation et son objectivisation dans un ici et maintenant propre à chacun. Dans mon travail, ce « marquage » devient synonyme de « trace » et devient dès lors, le garant de la pérennité de l'action.

× **Vous prônez l'optimisme de Didi-Huberman quand il convoque des lucioles survivantes pour nous parler de « parcelles d'humanité » au milieu de la « destruction de l'expérience » dans nos sociétés contemporaines. Comment ces lucioles agitent-elles vos « partitions artistiques » pour faire « faire expérience » ?**

La danse est un art de l'éphémère. La scène, le studio de répétition, le théâtre... Que reste-t-il une fois la danse achevée ? Je mets mon expérience de danseuse au service de ma création plastique dans l'espoir d'agiter les lucioles qui sommeillent en chacun, et ainsi tenter de prolonger l'éphémère. Chacune de mes propositions artistiques est une invitation à « faire expérience », et chacun peut faire le choix de passer du simple spectateur à l'acteur.

× **Espace, corps, temps, sont des éléments essentiels de la réflexion artistique que vous menez à travers le prisme de la danse. Qu'en est-il de cette définition du mouvement au regard de l'expérience du quotidien que vous proposez ?**

Tout est mouvement. La vie même n'est qu'un enchaînement d'une infinité de micromouvements qui forment le spectacle de notre quotidien. Le regard que je porte sur les corps est influencé par cette conscience du mouvement que m'offre la danse. Mes pièces proposent au spectateur de bouleverser son quotidien et ses préjugés sur le mouvement en lui ouvrant la voie de l'expérience vécue, qu'il est libre de suivre ou non. Il devient lui-même mouvement au sein d'une expérience qui se veut extraordinaire.



ANDRÉA PEREZ BROCENO

DNSEP option Communication

× **Dans vos expériences sur du papier photosensible, la lumière est une variable dont vous venez redoubler le caractère aléatoire par le pliage. Cherchez-vous l'abstraction absolue, ce pli infini du « vêtement baroque » que Gilles Deleuze définit dans son ouvrage *Le pli en nous* parlant de Leibniz ?**

Mes expériences alliant le pliage, la lumière et la mise en espace, sont basées sur un protocole très précis. Mais les notions qui en résultent évoquent l'indétermination et l'incertitude. Je provoque ainsi des valeurs photographiques paradoxales. C'est il me semble dans cette quête d'une incapacité à distinguer une forme tangible, que la recherche de l'abstraction absolue se dessine.

× **Comment ce rapport à la lumière et à la dématérialisation du volume se traduit-il dans vos céramiques et dans votre exploration de l'image en mouvement ?**



Mes céramiques ont de multiples facettes tant matériellement que spirituellement. Leur rapport à la lumière est très fort. Car c'est dans l'obscurité totale du laboratoire photographique que le volume de ces pièces s'est créé. Après une très brève découverte de ces formes durant quelques secondes par le biais d'une insolation, elles disparaissent, afin de révéler des images autonomes et variables. La lumière rend visible ; paradoxalement, lors de mes expérimentations, elle fragilise et rend le volume ou mes céramiques éphémères.

× **Quand vous travaillez l'objet, avez-vous une optique proche du relationnel de Lygia Clark ? Quelle est la place du spectateur ?**

Effectivement, mon travail fait en partie écho à celui de Lygia Clark. Sa relation à l'objet est pour moi une particularité qui dénote en art. J'aime l'idée que son œuvre *Bicho* ne soit pas destinée à être exposée sur un socle par exemple. J'ai pu avoir cette réflexion pour mes céramiques. Car elles ont comme le bicho des formes à première vue illimitées. Travailler sur l'exploration sensorielle est accentué par l'invitation du spectateur à expérimenter la volonté de l'artiste, de réaliser une œuvre qui ne révélerait toute sa signification que lorsqu'on la touche et la manipule.



ÉLISA RAFAËL

DNSEP option Art

× **Votre réflexion artistique se nourrit énormément de références littéraires. Quel rapprochement faites-vous entre la parole et le trait du dessin ?**

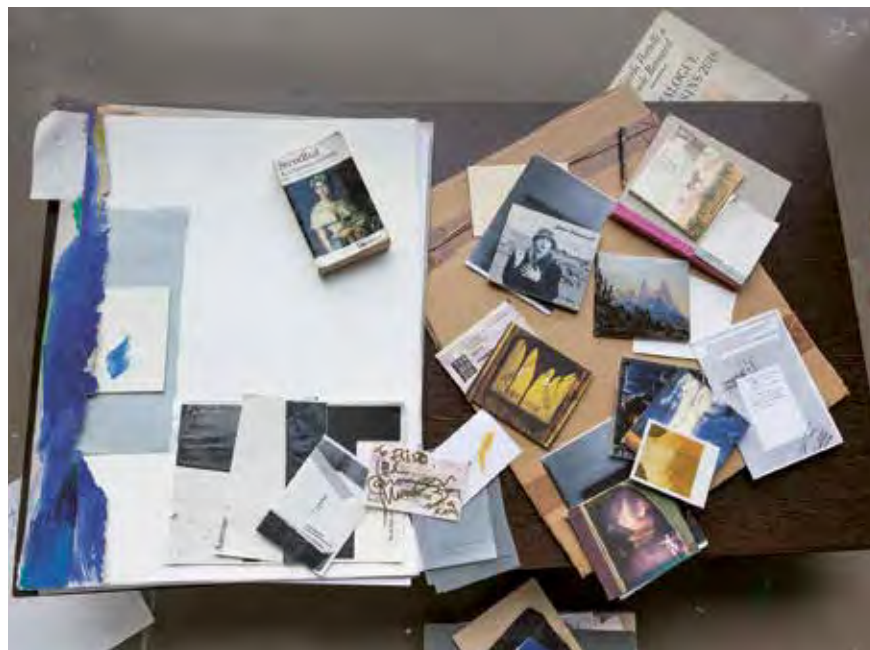
Sans doute que la parole n'est qu'à l'unisson de deux voix...

× **Vos pièces sont-elles des autoportraits à la manière d'un « Roland Barthes par Roland Barthes », des fragments non pas classés mais offerts en tant que partition ?**

Autoportraits... Non.

× **Comment la question de l'aléatoire influence-t-elle votre travail dans le rapport entre imaginaire et rationalité ? Sommes-nous les « Dormeurs éveillés » de Gaston Bachelard ?**

Il est vrai concernant Bachelard... Georges Poulet, écrivait in *Études sur le Temps Humain* (T.3) que le propre de l'Être Valérien, est ce qu'un tout ne débute pas par l'opération de l'intelligence mais par celle de la sensibilité... Cet instant-même de l'éveil, danser l'existence, ce que l'anodin porte à s'advertir...



MARK RAKOTOARIVELO

DNSEP option Art

× **Comment intégrez-vous dans votre pratique artistique la notion « d'infobésité » que le sociologue Edgar Morin évoque avec le terme de « nuage informationnel » ?**

Mon travail actuel, dans certains de ses aspects, est symptomatique de la surabondance d'informations qui caractérise notre époque. Toutefois, je ne cherche pas à y échapper mais plutôt à y faire face, à ma mesure. D'en faire une critique et de soulever des problématiques qui nourrissent mes formes. Ma pratique artistique s'assimile ainsi à un travail de digestion durant lequel informations, idées et concepts s'entrechoquent. Chaque forme que je crée est ainsi un condensé issu de ce processus.

× **Vous explorez dans votre travail la lecture, le texte, le langage, mais c'est la perte qui s'opère dans l'acte de la communication que vous soulignez. Comment mettez-vous à l'œuvre cette « contamination du savoir » dans vos pièces ?**

Dans mes réalisations, je substitue à la dimension textuelle du savoir des formes symboliques. J'accentue ensuite leur caractère plastique pour rendre visible l'hétérogénéité des éléments qui les constituent et donc de la contamination qui a eu lieu. Le savoir devient ainsi plus formel mais aussi plus cryptique et arrive dans l'esprit du spectateur par des voies souterraines, relayé avant tout par une expérience physique et sensible plus qu'intellectuelle.

× **Vous comptez parmi vos références le travail d'Ed Ruscha, connu pour ses dessins et ses peintures incluant des mots et des phrases. Il se déclarait attaché à tout ce qui ne pouvait pas être expliqué, car l'explication peut annuler le pouvoir des choses. Vos textes peuvent-ils être lus en tant qu'images, le signifiant étant alors dépourvu momentanément de signification ?**

Je pense que tout texte peut être lu comme une image mais cela à des degrés très variables bien évidemment. Dans mon cas je tends à faire de chacun de mes textes une image possible pour éviter une lecture univoque et autoritaire. Donc oui, mes textes peuvent être lus en tant qu'images et je pense que c'est cette potentialité du texte qui permet d'en esquiver le sens, d'y échapper, de l'appréhender autrement.



BENOÎT RAZAFINDRAMONTA

DNSEP option Communication

× Dans une esthétique qui fait penser à Jeremy Deller, vous vous êtes donné la tâche d'une observation anthropologique explorant la place de l'individu face à une identité collective. En quoi la « microhistoire » est-elle importante dans votre travail et comment vous servez-vous de la fiction pour la souligner ?

Les penseurs de la postmodernité m'ont appris à penser l'individu comme figure représentative d'un contexte dans lequel elle évolue. La « microhistoire » est celle des personnes que j'ai rencontrées, parfois mélangée avec mon propre parcours. Elle contraste avec le « métarécit » qui constitue les grandes lignes de conduite de notre société. Dans mon travail je crée un décalage entre l'image montrée et le récit narré pour souligner ce dernier. L'utilisation de sous-titres me permet parfois de créer une troisième narration qui multiplie les interprétations possibles.

× Vous soulignez « l'hypermodernité » telle que définie par Gilles Lipovetsky, la radicalisation de la logique individualiste, avec une nostalgie certaine. Manquons-nous de rigueur moderne ou de décompression postmoderne dans la dystopie de nos jours ?

Cette « nostalgie » serait celle d'une époque que j'ai peu connue, cependant. Ce qui m'inquiète aujourd'hui, c'est la recherche du profit illimité et la course à la performance ultime qui empêche le retour à l'humanité, au collectif, et construit des hommes machines ou des automates, ambassadeurs de l'efficacité. Si j'interroge tous ces groupes, ces « tribus de l'affect », c'est justement pour revenir à l'humain.

× Dans vos films, vous portez un regard à la fois empathique et piquant sur notre société. Comment l'humour devient-il une stratégie narrative ?

L'humour est fondamental dans mon travail : je me mets souvent en scène lorsque je souhaite parler d'un individu ou d'un groupe, et c'est parfois une parade pour éviter toute moquerie ou cynisme. Si c'est d'abord une volonté de partage, soyons francs, c'est aussi souvent une carapace pour surpasser une grande timidité lorsqu'il s'agit d'aborder des sujets plus sérieux. Le sérieux est la norme aujourd'hui, faire de l'humour sans cynisme propose donc en soit une alternative à cette norme.



JADE RONAT-MALLIÉ

DNSEP option Communication

× **À partir du XIX^e siècle, grâce au développement des transports permis par la Révolution industrielle, le voyage se transforme en tourisme. Toutefois, les premiers « voyageurs » étaient des employés d'une compagnie qui, en Amérique du Nord, portaient faire la traite des fourrures avec les Amérindiens. Quelle trace de cette composante « commerciale », du point de vue du post-colonialisme et de la citoyenneté globale, trouvez-vous dans le tourisme contemporain ? Comment est-elle présente dans votre travail ?**

Nous assistons paradoxalement à un rétrécissement de l'espace, engendré par le développement des transports, l'accélération de la circulation des images et l'émergence d'une conscience planétaire dont le tourisme est à la fois acteur et conséquence. J'entrevois l'espace comme produit consommable et spectaculaire faisant émerger une prérogative sociale selon laquelle il faut voyager. Profondément ancrée dans ma pratique, cette évolution résulte d'une commercialisation de l'espace, dans un village planétaire globalisé.

× **À l'époque du « selfie » et de la mobilité globale, dans quelle mesure l'expérience touristique est-elle une « hyperréalité » telle que définie par Baudrillard ? Comment explorez-vous dans votre travail le touriste en tant que seul citoyen possible ?**

Puisque le potentiel exploratoire du monde n'existe hypothétiquement plus, concevoir un monde administré par l'hégémonie touristique devient envisageable. Dans ma conception, le touriste devient le seul citoyen d'un monde essentiellement artificiel qui n'est autre qu'une hyperréalité de notre monde ; un espace privilégié pour s'interroger sur l'état du monde et sur l'essor de l'image sociale mais aussi pour scruter le réel, l'expérimenter et le surpasser.

× **Comment reliez-vous l'idée d'île, à la fois lieu de confinement et société parfaite, dystopie et utopie, à votre réflexion sur le tourisme ? Comment viennent se matérialiser dans votre travail ces « phalanstères contemporains » ?**

Ma démarche vient d'un rapport dérangé au milieu touristique car il me fascine autant qu'il m'effraie. La figure de l'île s'est très vite imposée comme l'illustration idéale tant par son ambivalence, sa surenchère de clichés que par son effet spleenétique. En reprenant des éléments essentiels et récurrents de l'île, je crée des figures autonomes qui se suffisent à elles-mêmes. Ces utopies dégénérées rappellent à la fois le fonctionnement du phalanstère de Charles Fourier mais aussi celui des organisations touristiques.



THIBAUT ROQUES

DNSEP option Communication

× **Retraçant une généalogie de la ruine à travers des œuvres telles que *Walden* de Henry David Thoreau ou *Le Mont Analogue* de René Daumal, vous associez l'idée de ruine à la perception de notre propre mort et à une impression de paix. Qu'en est-il de la ruine moderne ? Comment reliez-vous la ruine et le refuge et en quoi le dessin est-il devenu votre refuge personnel ?**

Dans *Le temps en ruines*, Marc Augé dit que le paysage qui résulte de la mise au jour des ruines a l'apparence d'un souvenir. La ruine moderne façonne elle aussi une série de paysages et de souvenirs en chacun de nous, mais cette création ne se fait plus uniquement par un « effort de mémoire ». Avec l'apport de nouvelles technologies telles que les smartphones, de nombreux souvenirs sont désormais datés et localisés. Pour certaines personnes, la ruine dite moderne a perdu en fantaisie et en créativité. La ruine ne m'est pas apparue comme un espace abandonné et sans dessein, au contraire, la ruine était un espace où tout était envisageable, un espace de création, c'est en ce sens que j'ai associé cette notion à celle du refuge, car il est lui aussi ce lieu, cet état, cette ambiance où créer semble inévitable. Étant attiré par le dessin depuis très tôt, il m'a semblé évident qu'il était un refuge personnel, il était ce lieu d'apaisement et de création.

× **De nombreux auteurs (Ludwig Wittgenstein, Virginia Woolf, Henry David Thoreau entre autres) ont cherché cette « paix » dans des cabanes personnelles. Vous parlez du jardin**

en tant qu'hétérotopie ultime énoncée par Michel Foucault en référence à la connexion entre cabane et nature. La cabane n'est-elle pas en ce sens une hétérotopie à proprement parler ?

J'ai tardé à découvrir ce terme développé par Michel Foucault, il interroge pourtant des idées qui me sont chères. Il parle des hétérotopies comme ces « lieux réels hors de tous les lieux ». L'artiste David Coste, pour définir l'idée d'hétérotopie développée par le philosophe, parle de celle-ci en tant que « matérialisation ponctuelle du contexte de l'utopie ». En ce sens, il me paraît sensiblement évident que la cabane s'apparente à une hétérotopie en tant que telle. Lieu hors du temps et des normes.

× **Pouvez-vous expliquer le cheminement menant du dessin à la vidéo dans votre pratique artistique ? La traversée, en tant que manière d'habiter le temps, pourrait-elle être l'une des raisons de cette évolution dans votre travail ?**

Le dessin est à l'origine de ma pratique artistique. Dans ma jeunesse, il s'agissait sûrement pour moi du meilleur médium pour créer quelque chose, puis cet attrait s'est rattaché à d'autres idées, notamment celles de la narration, de la création d'un rythme. La vidéo m'a alors semblé être le médium le plus adapté à ces envies. Il y a donc en effet ces idées de traversée, de voyage, d'un point de départ et d'une destination, qui m'attiraient de plus en plus et que la vidéo m'a permis d'approcher.



BENJAMIN TEJERO

DNSEP option Communication

× **La couleur, lancinante, vient ponctuer vos céramiques, qui sont, elles, calmes, souples. Est-ce là une manière de révéler la fissure dans un réel parfois trop complaisant ?**

Codifiée et chargée de symboles, d'une société à l'autre on attribue à la couleur tout un ensemble d'associations mentales; un genre, une humeur, une fonction sociale ou encore une valeur morale. Capable de séduire et tromper un regard, la couleur est, à mon sens, trop peu remise en question. Je m'accapare alors ses lois et à base de tonalités qui n'éveillent pas le soupçon, je joue de la complaisance dont la couleur elle-même fait l'objet pour livrer aux yeux de tous la plus douce des violences.

× **Votre pratique artistique est-elle une forme de désobéissance civile, de lutte contre cette normativité de la société utopique de Thomas More ? La différenciation de l'individu est-elle le vaccin contre l'individualisme ?**



Ma pratique artistique part surtout d'une expérience personnelle, un emploi saisonnier en hôpital gériatrique durant lequel j'ai été confronté à une nudité toute particulière, celle des personnes âgées. Parce que je ne reconnaissais pas ces corps, je m'en méfiais. La tendance s'est ensuite inversée. La connaissance de l'autre, dans ses différences, est certainement un des premiers pas dans son acceptation. Mettre en lumière celles et ceux vivant cachés est le principal enjeu que je me suis fixé.

× **Comment explorez-vous les questions évoquées à travers l'édition ?**

Le plus sincèrement possible, en accordant une part importante aux textes, aux témoignages des personnes que je rencontre. Cette matière, le plus souvent brute, est l'essence même de mon travail, je tiens à ce qu'elle reste la plus pure possible. Je l'accompagne ensuite de visuels dessinés ou bien photographiques. Avec cet ensemble je tente d'interroger au meilleur degré notre société, sans la volonté d'incriminer qui que ce soit. J'espère toujours que la simple énonciation des faits suffira.



JUSTINE VALTIER

DNSEP option Communication



LAURA WNUK

DNSEP option Communication

× **La collection d'éléments de natures diverses, facilitée par internet et l'accès exponentiel à l'information, prend souvent une forme numérique dans la pratique artistique contemporaine. Vous, au contraire, cherchez ou produisez ce que l'on pourrait appeler des « constellations du tangible ». Comment ces objets parlent-ils de trace, de mémoire ?**

Cette question de mémoire est clef dans mon travail. L'image, élément sensible, fait partie de la toile autant que du monde physique. Si l'image peut être présente, ne se présente-t-elle pas comme une donnée fantôme dès lors qu'elle se fond dans les méandres d'Internet ? On la voit, mais elle nous échappe tout autant. Élément visible. Élément perdu. J'explore ces éléments volatiles en les matérialisant. Prises et reprises, ces constellations physiques font trace, trace d'un avant et marque d'un après.

× **L'intérêt d'un livre aujourd'hui n'est pas dans son contenu, que l'on peut retrouver intégralement sur un écran, mais dans sa forme symbolique, porteuse de valeurs et de représentations du monde. Comment vous ré-appropriez-vous cette matérialité quand vous parlez du livre comme objet infini ?**

Le livre est « la forme infinie de ses possibles » (Blanchot). Lectures multiples et multiples lectures, c'est un objet inépuisable tant dans la forme que le contenu. Le livre devient pour moi un laboratoire d'expériences, une manière infinie d'imaginer et de créer, tout en conduisant lui-même à ses propres expériences. Je prends et je reprends, je me réapproprie ces objets à la manière dont l'internaute s'approprie l'image virtuelle. Indéfiniment.

× **Les références au paysage, qu'elles apparaissent sous la forme d'images ou d'objets, sont presque omniprésentes dans votre travail. Pourriez-vous nous en dire plus à ce sujet ?**

Comme l'image, le paysage est pour moi un élément sensible. Un lieu d'exploration et d'exploitation dont l'expérience est infinie, nous évoquant à tous quelque chose de différent. J'explore ce paysage, porteur de trace et faisant trace de mémoire, je le gratte pour laisser apparaître de multiples couches.



CRÉDITS

Catalogue *À suivre...2016* édité par l'ésam
Caen/Cherbourg en novembre 2016.

Conception graphique :

Zoë Leloutre & Louise Marnai

Mise en page :

Nathan Latour-Novo

Photographies :

Michèle Gottstein & Justine Viard

Coordination :

Julie Laisney

Impression :

Dauphin Com Imprim, Caen

× **ÉCOLE SUPÉRIEURE D'ARTS
& MÉDIAS DE CAEN/CHERBOURG**

Président :

Marc Pottier

**Administrateur général –
directeur par intérim :**

Samuel Weddle

Site de Caen (siège social)
17 cours Caffarelli
14000 Caen

Site de Cherbourg
61 rue de l'Abbaye
50100 Cherbourg-en-Cotentin

02 14 37 25 00
info@esam-c2.fr
www.esam-c2.fr

L'ésam Caen/Cherbourg est un établissement
public de coopération culturelle placé sous la tutelle
conjointe de la Communauté d'agglomération
Caen la mer, la Ville de Cherbourg-en-Cotentin,
l'État et la Région Normandie.