

# EDITION #



Sur la base de  
l'exposition collective

JUSQU'À LA SURFACE

## LE PROJET *TRANSVERSALES*

**Le projet Transversales naît en Juillet 2021. Suite à deux appels à candidatures distincts, sept candidatures sont retenues ; quatre plasticien.nes, une étudiante en Licence 3 à l'ENSBA de Lyon, une technicienne son, lumière et éclairage et une étudiante en Master 1 Valorisation du Patrimoine.**

**La toute première édition de Transversales est le résultat de six mois de travail et de recherche axés sur deux aspects : une réflexion sociale sur la visibilité des jeunes artistes et en particulier sur celle des jeunes artistes femmes, d'abord ; une réflexion plastique sur la définition d'une exposition collective et de son lieu d'apparition, ensuite.**

**De ces six mois de réflexion émerge ainsi Jusqu'à la surface, exposition collective réalisée et produite par l'ensemble des sept membres de l'édition #1. Nous vous proposons, aujourd'hui, de découvrir les différentes productions plastiques pensées au regard des espaces de La Maison Fraternelle, un site de l'Église protestante unie de Port Royal Quartier Latin. Localisé dans le Vème arrondissement de Paris, ce lieu pluriel, composé d'un extérieur et de deux niveaux intérieurs, permet l'accueil de multiples événements sociaux, culturels et artistiques à l'instar de notre exposition présentée le 16 avril 2022.**

## **TRANSVERSALES - JUSQU'À LA SURFACE**

### **PAR MARILOU ANQUETIL & LAURIE-ANNE MARTIN**

Peu exposées, peu médiatisées, les artistes femmes fraîchement diplômées se heurtent à un système qui longtemps ne fut conçu ni pour, ni par elle. C'est de par ces observations que fut imaginé le projet Transversales fondé par Laurie-Anne Martin. Un appel à candidature volontairement accessible et sans exigences spécifiques visant à y introduire des plasticiennes, des techniciennes, ou encore des actrices des métiers de la Culture est lancé à l'automne 2021. Il s'ouvre ainsi à toutes femmes cisgenres - non binaires – et/ou transgenres – professionnelles ou non. L'architecture même du projet s'articule sur une co-réalisation entre les différentes participantes, quel que soit leur rôle.

Le deuxième enjeu de ce projet est de s'intéresser à la nature du lieu d'exposition. Il apparaît que l'espace dédié à la monstration d'une œuvre fut au fil des siècles normé par une suite d'attributs particuliers (murs blancs du White Cube, couloirs rectangulaires du Musée des Beaux-arts...). Ces attributs confèrent, dès lors, au lieu pourvu à l'art, une apparence spécifique et permet de l'identifier comme tel. Le projet Transversales, lui, souhaite s'extraire de ces espaces standardisés pour préférer ce que l'on peut nommer des espaces "intermédiaires" à l'image de La Maison Fraternelle. Ce lieu, destiné à un usage religieux, est néanmoins ouvert à des manifestations laïques variées. Il n'est pas non plus un espace à topographie unique. Aussi, l'aménagement intérieur est conçu pour recevoir du public (scène, chaises ...). Quant à l'extérieur, il dispose d'un jardin boisé. Il n'est donc pas à proprement parlé un lieu consacré à l'art et à son appréhension directe.

Ce choix s'appuie sur une volonté de créer et penser l'œuvre dans un espace qui ne lui est, de prime abord, pas réservé, et dont il faut prendre en considération ses caractéristiques, autre que sa seule géométrie. Ce qui peut sembler être un ajout de contraintes devient une façon de travailler avec un lieu en tenant compte de son potentiel.

Aussi, au cours du semestre consacré à la réalisation de cette exposition, sont apparues des résonances entre les propositions plastiques des différentes plasticiennes. Bien qu'aucun sujet ne leur ait été imposé, l'œuvre de l'une a parfois montré des correspondances avec celle de l'autre. Ces correspondances/résonances s'activent tantôt par l'emploi de certains médiums, tantôt par la gamme chromatique utilisée, ou encore par le cadre référentiel abordé. Ce point intéressant souligne, ici, un dernier aspect du projet Transversales et de ses objectifs : le travail de collaboration. La scénographie de Jusqu'à la Surface tente ainsi de rendre compte de ces regards croisés par un accrochage refléchi en ce sens. Imaginé par l'ensemble des sept membres que compte l'édition #1, il aspire à dévoiler une variété de subtilités qui lient d'une façon ou d'une autre ces différentes productions pour créer un ensemble paradoxalement homogène. Enfin, cette présente édition témoigne de ces multiples interrogations plastiques à travers un travail d'écriture et de mise en pages de supports iconographiques, de questionnaires et d'un plan.

**MARILOU ANQUETIL**

**RÉSIDENTE**

## MARILOU ANQUETIL - QUESTIONNAIRE PAR LAURIE-ANNE MARTIN

**LAURIE-ANNE MARTIN** - De quelle manière t'es-tu investie au sein du projet *Transversales* ?

**MARILOU ANQUETIL** - Bien que j'aie étudié en école d'art, je ne m'investis pas dans le projet en tant qu'artiste. Mon rôle ici se concentre davantage sur les travaux d'écritures, liés notamment à la réalisation d'une édition pour cette première de *Transversales*. De cette façon, je peux mettre à profit mes années d'études en université, et notamment en Histoire de l'Art. Collaborer sur ce projet me permet ainsi de passer de la théorie à la pratique en constituant des textes, des questionnaires à la visée des membres et participantes, des archives de cet évènement et de ceux à venir. Je m'investis également dans les discussions concernant l'organisation générale. Cet aspect est cette fois-ci plus proche d'un travail de coordination en lien avec mes études actuelles (Master Valorisation du Patrimoine).

**L-AM** - Existe-t-il des liens entre ta formation en valorisation du patrimoine et *Transversales* que tu souhaiterais explorer lors de cette première édition ?

**MA** - Ma formation aborde des problématiques liées à la conservation, à la valorisation, à la médiation. Le projet *Transversales*, qui se focalise sur la mise en valeur des artistes femmes et de leurs travaux sur la scène de l'art contemporain, explore d'une certaine façon les mêmes enjeux. Cette expérience est ainsi une opportunité de comprendre les rouages de la mise en place d'un tel projet avec toutes les questions subsidiaires qu'il contient. La finalité

est de parvenir à faire connaître, voire même reconnaître, des pratiques réalisées par une minorité, ici les artistes femmes. Il est donc ici question de ce que l'on pourrait appeler le Matrimoine (terme d'ailleurs utilisé en 2021 à l'occasion des Journées du Patrimoine). Aussi, il ne faut pas considérer le Matri/Patrimoine comme étant la résultante d'une époque ancienne ; il peut tout à fait être attribué à la création contemporaine étant donné qu'il laisse une trace pour les générations à venir. De facto, il y a un lien prégnant entre ce projet et ma formation.

**L-AM** - Comment articules-tu le regard particulier sur l'archive comme matériau, que tu as développé à l'école nationale supérieure des Beaux-Arts de Nantes, et le rapport de la société au temps que tu étudies au sein de ton master « Histoire Civilisation Patrimoine, Valorisation du Patrimoine » ?

**MA** - Par définition, l'archive est un document témoignant de l'histoire d'une communauté, d'une société donnée. J'ai toujours été intrigué par la capacité de ce type de document à servir de lien temporel entre le passé, le présent et le futur. L'archive est une sorte d'espace de réflexion, de création d'une mémoire (individuelle ou collective), et parfois même le socle d'une identité.

J'ai d'abord perçu l'archive d'un point de vue plastique lors de mon passage en école d'art. L'image d'archive largement médiatisée est soumise à de multiples discours variant aux fils des années (discours politiques, historiques ...) car elle ne cesse d'être interprétée. Elle devient, de fait, un objet instable mais qui, paradoxalement, constitue la mémoire d'une communauté. Elle agit dans notre esprit par l'apparition de motifs lui appartenant : Pour une grande partie des américains, la vue d'une coiffe viking fera écho à celle portée par

un partisan de Trump lors de l'assaut du Capitole le 6 janvier 2021. Présentement, je considère l'archive davantage sous son aspect mémoriel que plastique, même si les deux demeurent intrinsèquement liés. Je la conçois ainsi comme un outil de transmission entre ce qu'elle illustre et le public. On peut constater que dans une exposition, une édition, qu'importe, la présence de l'archive (image, sonore, écrite...) est parfois plus parlante qu'un long discours.

**L-AM** - Après ton passage à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Nantes, par quels prismes appréhendes-tu la conception et la réalisation d'une exposition ?

**MA** - Pour être honnête, je n'étais pas une étudiante en art très tournées vers les problématiques d'exposition concernant mes propres productions. J'ai toujours préféré m'investir dans la monstration du travail des autres, notamment celui de Laurie-Anne Martin. Depuis plusieurs années, elle m'a incluse dans ses réflexions concernant la présentation de ses œuvres, que ce soit pour l'école ou bien pour son propre compte. C'est donc auprès d'elle que je me suis réellement mise à réfléchir à ces questions.

Aujourd'hui, j'appréhende donc la conception et la réalisation d'une exposition sous le prisme des différentes expériences, constats, suppositions, que j'ai pu avoir à ses côtés. Bien que nos idées ne soient pas toujours les mêmes, nous avons toujours su communiquer avec suffisamment d'efficacité pour nous mettre d'accord, envisager des propositions possibles grâce à nos échanges. Et d'ailleurs des propositions souvent plus intéressantes que si nous étions restées chacune, de notre côté, sans partager nos ressentis.

**SEUNGJOO BAE**

**EXPOSANTE**

## SEUNGJOO BAE - QUESTIONNAIRE PAR MARILOU ANQUETIL

**MARILOU ANQUETIL** - Affectionnes-tu le travail d'un médium en particulier (peinture, volume, édition...) ?

**SEUNGJOO BAE** - Je ne me limite pas à un seul médium artistique, et je le choisis plutôt en fonction de l'idée. J'utilise souvent la vidéo, pas seulement pour l'archivage, mais pour moi, la vidéo va de pair avec mes performances et expérimentations. Le format vidéo offre une autre valeur esthétique à mon travail de performance et elles sont complémentaires l'une face à l'autre. Sinon, j'aime bien écrire aussi et je le considère comme un médium artistique. En tant qu'étranger.e en France, le français n'est pas ma langue maternelle et je ne le maîtrise pas parfaitement. Pour cela, une singularité se trouve dans ma façon d'écrire. Ce dernier est un trait personnel comme les couches de peinture chez les peintres, mais aussi un indicateur montrant mon origine culturelle.

**MA** - Pourquoi et depuis quand t'intéresses-tu principalement au corps humain dans ton travail ?

**SB** - Je me suis longtemps questionné.e sur le genre, l'apparence, et les traces du corps humain sans me rendre compte du fil rouge de ces éléments. En dernière année d'études, j'ai travaillé en tant que modèle vivant aux beaux-arts, pour le cours du soir avec un public extérieur et les étudiants de première année. Étonnamment, je me sentais plus à l'aise nu.e devant tout le monde, plutôt qu'habillé. Parce qu'en étant modèle vivant, les gens ne se rapprochaient pas pour voir si j'étais trop grosse, mince, grande, petite.

J'ai senti être accepté.e comme je suis, ils étaient là pour un seul but : me dessiner. Dans l'histoire de l'art, les femmes ont souvent été utilisées et objectifiées. Lors des cours de modèle vivant, je jouais aussi avec le regard en fixant les élèves et observais les réactions des gens. Cela m'a fait sentir fort.e. Je me sentais comme un sujet de l'action et cette expérience m'a libéré.e personnellement. Elle a aussi libéré mon travail artistique. J'ai commencé à m'interroger plus sérieusement sur la perception sur le corps changeant selon les différentes situations, entourages, coutumes, alors que le corps en soi reste toujours en tant que tel. Aussi, le corps est, pour moi, le premier rang de bataille où la perception personnelle, le regard d'autrui et l'idéologie sociale se croisent et se heurtent, tout en se mêlant. Le corps est un espace à soi, en même temps qu'un espace public, il est ouvert vers l'extérieur. Je suis fasciné.e par ce corps humain ayant un contraste si significatif.

**MA** - J'ai l'impression qu'il y a dans ton travail un processus de transmission des connaissances allant, de prime abord, aux femmes de ta famille, puis à nous, les spectateurs. Cela forme ainsi une boucle de transmission. Est-ce bien cela ?

**SB** - C'est important, pour moi, de valoriser le travail, les savoir-faire, l'histoire et l'identité en tant que femme, sans les nier ou les inférioriser. C'est pour cela que ça faisait plusieurs années que je voulais préparer un projet avec ma mère et ma grand-mère, afin de leur rendre l'honneur et l'amour. Dans la vidéo *Roue de fortune*, on voit le corps de ma grand-mère (qui est en train de m'apprendre les positions de yoga), comme un transporteur du savoir-faire acquis durant sa vie et adapté à ses besoins. À l'occasion de l'exposition *Jusqu'à la surface* du projet *Transversales*,

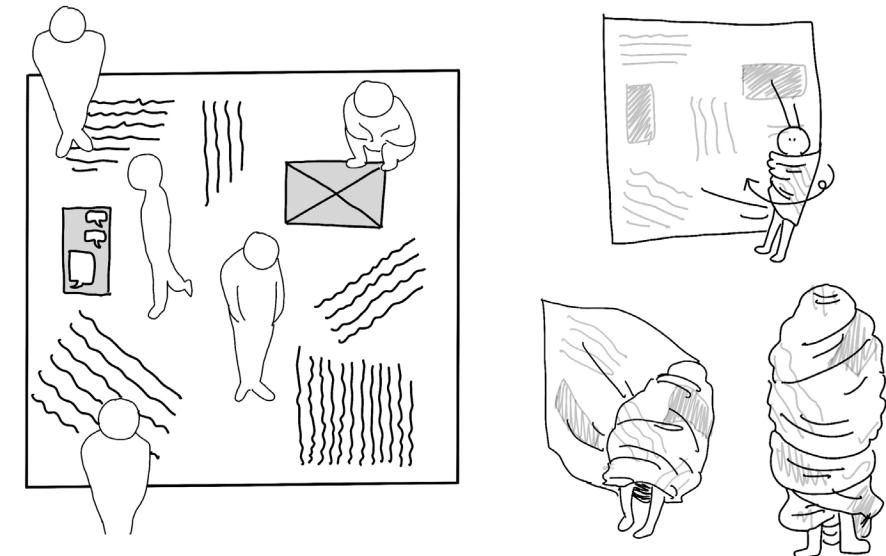


**SEUNGJOO BAE, ROUE DE FORTUNE (2021)**  
vidéo ; 6 mn

j'ai voulu montrer une vidéo et une performance en étant l'intermédiaire de la place des femmes entre le passé et le présent, et la Corée et la France. Ils ont pour but d'explorer l'image de la femme et de la féminité qu'on apprend au sein de la famille et de la société, mais aussi de mettre l'accent sur les différentes perceptions sur le corps de chaque génération. Pour cela, le rôle du spectateur dans ce projet est également nécessaire. Je veux qu'il soit le témoin du bouleversement lors de la transmission, et qu'il voyage librement dans mes souvenirs.

**MA** - Pour toi qu'est-ce qu'être une artiste femme dans le champ de l'art actuel ?

**SB** - L'artiste comme l'autre. Personnellement, je ne trouve pas avoir eu de difficulté à faire de l'art à cause de mon apparence ou de mon genre. Durant ma licence les artistes cités par mes professeurs étaient majoritairement des hommes. Parallèlement, les professeurs femmes étaient minoritaires, alors que plus de 70% des étudiants de mon école étaient des femmes. Où vont ces jeunes filles après la fin de leurs études ? Je pense qu'il n'y a pas de différence de compétences ou quoi que ce soit selon les genres de l'artiste. La différence réside dans la visibilité, depuis toujours. J'ai envie de voir plus d'artistes femmes qui parlent d'elle, ou tout simplement qui font l'art à leur guise avec passion. C'est ce que je me disais tout le temps ; il faut parler, archiver, diffuser et mettre en lumière les anciennes femmes artistes. Mais aussi se mettre en avant, exagérer, oser et prendre la place et la parole pour les artistes femmes de nos jours.



dessin préparatoire en vue de la performance *Roue de fortune* (2022)

**YUNYI GUAN**

**EXPOSANTE**

## **YUNYI GUAN - QUESTIONNAIRE PAR MARILOU ANQUETIL**

**MARILOU ANQUETIL** - Que pourrais-tu dire de ton processus de création ?

**YUNYI GUAN** - C'est en faisant que je réfléchis et que mes recherches prennent forme. L'expérimentation est essentielle, parfois des images flash surgissent dans ma pensée et parfois je laisse mes mains me guider.

**MA** - Affectionnes-tu le travail d'un médium en particulier (peinture, volume, édition...) ?

**YG** - Je ne me limite pas à un seul médium et je laisse ce choix libre en fonction du projet.

**MA** - Quelles sont les sources majeures qui te permettent d'articuler une réflexion sur ton travail (écrits, artistes, etc.) ?

**YG** - Certaines pensées de certains artistes m'influencent dans différentes périodes de ma création, comme Christian Boltanski, Michel François, Richard Serra, Michel Blazy ... ; leurs réflexions autour du souvenir, de la mort, du geste, de la matière et du vivant. Je me rapproche des pensées qui sont proches de ces artistes et qui m'aident à réfléchir à ce que je cherche au fond de moi. Puis la marche me permet également d'organiser mes idées.

**MA** - Parle-nous un peu de ton rapport à la texture dans ton travail plastique.

**YG** - La texture fait partie de la matière, chaque matériau a sa propre texture. Mon rapport à la texture est parfois subtil et parfois évident. C'est un travail sensoriel au niveau du toucher. J'apprécie mon rapport

physique et tactile avec la matière. C'est un moyen qui me permet d'apprendre leur nature.

**MA** - Il y a l'idée de travailler la matière comme étant "quasi-vivante". Peux-tu développer cet aspect de ta pratique ?

**YG** - Je cherche le vivant dans l'immobilité. La sculpture, qui est une forme déterminée et finie, je la vois comme une pierre qui vit dans le temps. Donc mes sculptures sont empreintes du temps, du mouvement et du passage des vivants. Nous pouvons voir le mouvement à travers la matière figée, comme si quelque chose continuait à avancer, couler, agrandir... Je m'intéresse aux matériaux qui sont malléables, changeants et qui ont une certaine fluidité. Comme l'argile ou la mousse expansive par exemple, qui peuvent être à la fois mous et durs, modifiables et fragiles. Leur changement d'état possible est aussi une source d'inspiration dans mon travail sculptural.

**MA** - Tu évoques dans ton portfolio une réflexion sur la mémoire, comment cela apparaît-il dans ton travail ? Ou autrement dit, comment actives-tu la mémoire dans tes œuvres ?

**YG** - La mémoire sous différentes formes : sculpture et vidéo. Mes sculptures existent en tant qu'empreintes, qui sont une mémoire matérialisée avec la matière. Et il y a la mémoire sous forme d'image. Par exemple, récemment j'ai réalisé un travail vidéo en collaboration avec une danseuse. Pour la première fois j'essaie de travailler la mémoire en fusionnant la sculpture et la danse. La sculpture comme le cœur de l'histoire, soutenue par le corps mouvant de la danseuse. Chaque sculpture représente un fragment de souvenir, elle rentre en dialogue avec le langage de la danse, fait vivre le passé.



**YUNYI GUAN, ESPRIT PERPLEXE (2022)**  
mousse expansive, bâche, polystyrène, tissus, pigment ; dimensions variables



dessin préparatoire pour *Sans titre* (2022)

**ARMELLE DES LIGNERIS**

**EXPOSANTE & RÉSIDENTE**

## ARMELLE DES LIGNERIS - QUESTIONNAIRE PAR MARILOU ANQUETIL

**MARILOU ANQUETIL** - Pourquoi le choix de la peinture dans ton travail, as-tu une technique particulière ?

**ARMELLE DES LIGNERIS** - Je choisis mes médiums selon mes projets. Lorsque je travaille avec la peinture, je pense à son histoire et à ses utilisations passées. Je pense aussi à l'autorité que cette dernière peut exercer sur le spectateur, ou à celle qu'elle a pu servir à une époque donnée. En fonction de ce que je souhaite représenter ou évoquer, je fais un autre choix, entre la tempéra et la peinture à l'huile, qui me permettent l'une et l'autre, par des rendus plastiques singuliers, de créer une distanciation plus ou moins forte avec le sujet. Ces deux techniques possèdent des charismes distincts, et réfèrent à des histoires différentes.

**MA** - Quelles sont les sources majeures qui permettent d'articuler une réflexion sur ton travail (écrits, artistes, etc) ?

**AL** - Je suis cinéphile et je visionne quotidiennement des films. Je regarde aussi beaucoup de tableaux. Quand je commence à travailler tout le monde est dans mon atelier, Luchino Visconti et ses images composées, Pier Paolo Pasolini et *la Ricotta*, les spectres de Michelangelo Antonioni, les cartes postales de Jean-Luc Godard, mais aussi des peintres, Philip Guston et son *Studio* aux multiples références, les collages sans ciseaux d'Hubert Robert et les images ambiguës de Luc Tuymans, l'expressivité des Bad et les couleurs saturées de Nina Childress... Mais au fur et à mesure que je continue à peindre, toutes ces présences commencent à partir une

par une, et je me retrouve complètement seule. Ensuite, si j'ai de la chance, je pars moi aussi.

**MA** - Ton travail pour *Transversales* se construit sous le prisme du décor, pourquoi ce choix ?

**AL** - Depuis quelques années, je poursuis un travail autour de l'autorité prenant forme de lieu, de celle attribuée au bien matériel, des attributs du pouvoir, des actes d'appropriation et de rejet. Les peintures que je propose pour l'exposition *Jusqu'à la surface* s'inscrivent dans la continuité de ces travaux précédents.

**MA** - Conçois-tu l'objet pictural (la toile) comme un potentiel espace de mémoire ?

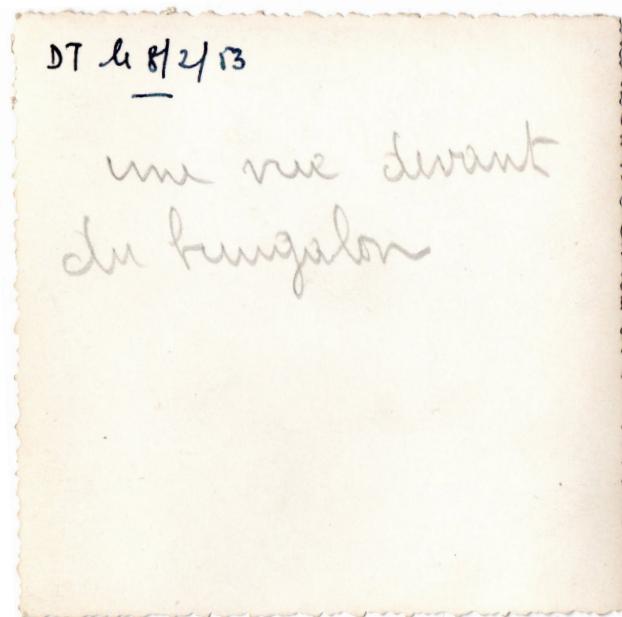
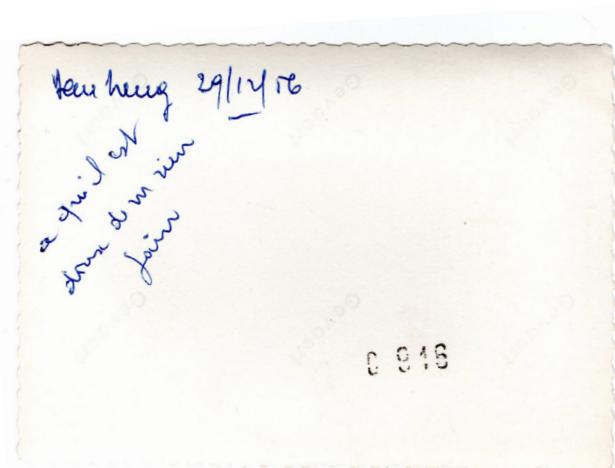
**AL** - Je pense plutôt le tableau comme un lieu de traduction. Il me semble que peindre, c'est exister et s'engager dans un réseau de références, s'emparer de certaines formes, de certaines touches et opérer leur transport dans l'histoire. Cependant, en peignant à partir de photos personnelles, d'images d'archives, parfois familiales, de captures d'écran, de films ou d'émissions télévisuelles, toutes porteuses de sujets graves - reproduction des élites, totalitarisme... -, je désigne les contours des systèmes d'oppression et des moyens avec lesquels l'autorité est manifestée, pour en désamorcer les structures. Par la peinture, je cherche à éteindre ces documents sources, d'ailleurs la violence du sujet évoqué n'est jamais explicitée par rejet du déclamatoire, de l'information, ou par peur d'une lisibilité aveuglante. Il s'agit aussi pour moi d'une réflexion quant à notre rapport à l'image revenante, à la valeur qu'on lui accorde, à la trace du passé qu'elle constitue, à son charisme ambigu, à son effacement ou même à sa possible falsification.



**ARMELLE DES LIGNERIS, UN JOUR, DEUX BANDITS (2020)**  
pigments et colle animale sur papier ; 5 panneaux de 160 x 112 cm

**MA** - L'Histoire est la pierre angulaire de ton propos plastique, pourquoi un tel intérêt et comment t'empares-tu de celui-ci ?

**AL** - Mon intérêt pour l'Histoire passe beaucoup par l'image et l'archive. C'est un rapport qui oscille entre fascination et répulsion. Je travaille aussi toujours en ayant en tête l'histoire de la peinture et des tableaux particuliers. J'emprunte des écritures, je transpose des registres colorés ...



dos des photographies utilisées comme sources pour *Piscine et Bungalow* (2022)

**INES MALLEON**

**EXPOSANTE**

## INES MALLEON - QUESTIONNAIRE PAR MARILOU ANQUETIL

**MARILOU ANQUETIL** - Que pourrais-tu dire de ton processus de création ?

**INES MALLEON** - Je choisis mes médiums selon mes projets. Lorsque je travaille avec la peinture, je pense à son histoire et à ses utilisations passées. Je pense aussi à l'autorité que cette dernière peut exercer sur le spectateur, ou à celle qu'elle a pu servir à une époque donnée. En fonction de ce que je souhaite représenter ou évoquer, je fais un autre choix, entre la tempéra et la peinture à l'huile, qui me permettent l'une et l'autre, par des rendus plastiques singuliers, de créer une distanciation plus ou moins forte avec le sujet. Ces deux techniques possèdent des charismes distincts, et réfèrent à des histoires différentes.

**MA** - Travailles-tu un médium en particulier (volume, performance, gravure...) ?

**IM** - Je travaille particulièrement la sculpture. Mes sculptures dialoguent avec l'espace dans lequel elles s'inscrivent et posent des questions inhérentes à leurs présences : des rapports de poids, de force, de surfaces, des rapports colorés, des rapports d'échelle et de lumière.

**MA** - Il y a un mélange des matières dans tes travaux en volume notamment. Quelle.s réflexion.s engages-tu autour de cela ?

**IM** - Dans mes travaux en volume, j'utilise divers matériaux tels que le polystyrène, le verre, le plâtre, le tissu, le papier crépon, le métal et bien d'autres. Par leur biais, je développe une collection de gestes,

c'est-à-dire un ensemble d'actions entraînant des résultats spécifiques à chaque matériau. Le polystyrène fond sous la chaleur du décapeur thermique, le plâtre épouse la forme et la texture de son support, le fer à béton se tord sous la force des bras.

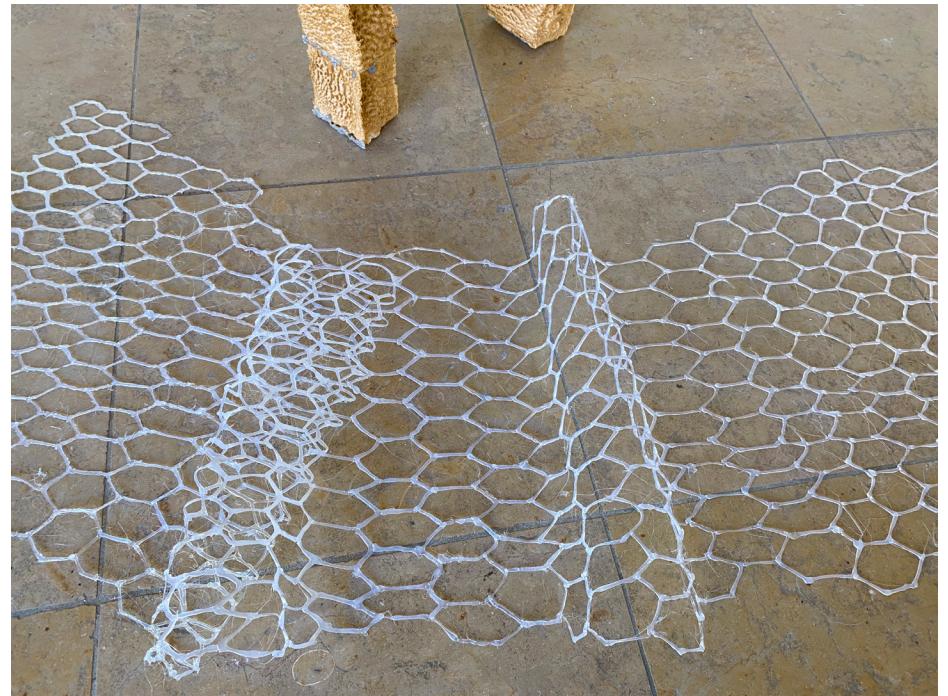
**MA** - Parle-nous de l'utilisation de la couleur dans ton travail, tout médium confondu.

**IN** - Pour mes pièces, je réinvestis des matériaux de construction souvent usés et abandonnés. L'utilisation de couleurs vives me permet de déplacer le domaine rigide de la construction vers un univers pop et acidulé. J'apprécie particulièrement l'utilisation de pigments qui viennent implicitement brouiller la frontière entre peinture et sculpture.



**INES MALLEON, SANS TITRE (2022)**

plâtre, pigments, colle, papier crépon, plastique ; 95 x 22 x 38 cm



«Voici le premier filet réalisé à l'aide d'un pistolet à colle, élément indispensable de mon répertoire d'outils. Les filets présentés s'inscrivent dans la continuité de cette experimentation de matière.» - **INES MALLEON**

**LAURIE-ANNE MARTIN**

**EXPOSANTE & RÉSIDENTE**

## LAURIE-ANNE MARTIN - QUESTIONNAIRE PAR MARILOU ANQUETIL

**MARILOU ANQUETIL** - Certaines pièces semblent s'articuler autour de la notion de vide, comment la définies-tu et quelle importance prend-elle dans ton travail ?

**LAURIE-ANNE MARTIN** - En tant que tel, je ne parlerais pas tant ici de vide, mais plutôt d'espacement ; d'une recherche d'équilibre entre ce qui occupe et ce qui n'occupe pas. Il y a cette idée intéressante chez Heidegger de penser que ce sont les multiplicités déambulatoires qui créent, ou du moins favorisent, l'appréhension d'une spacieuseur liée à tel ou tel espace. Mon travail se construit principalement par le biais de la sculpture et de l'installation, mais son premier point d'ancrage reste toujours l'espace avant toute chose. Laisser de « l'écart », de l'« entre » entre les différentes formes qui se déploient dans un lieu précis est en ce sens un moyen de laisser à ces formes la liberté de se spatialiser. Mais c'est aussi un moyen de convoquer le corps déambulant afin qu'il se confronte à cette triple spatialité ; à celle des « objets », à la sienne propre et à celle de l'espace dans lequel il circule (espace d'ailleurs très souvent imbriqué dans l'espace de l'œuvre). D'une certaine manière, de ces ouvertures émergent du mouvant, de la temporalité, du spacieux, un dévoilement progressif de certaines intentionnalités.

**MA** - Qu'apporte la couleur dans tes installations ?

**L-AM** - J'aime à travailler par contrastes. Là où les formes que je déploie sont souvent franches et facilement saisissables, la couleur s'emploie, ici, à contrebalancer

cette rigueur apparente. Les notions d'attention, d'impréhensible, de ténuité visuelle, de ce qui échappe à la prise d'une manière plus générale, font partie intégrante de mon travail. L'enjeu consiste, dès lors, à porter une réflexion sur les moyens qui permettent de convoquer et de spatialiser ces notions.

La perception des couleurs est sujette à une perméabilité plus ou moins accrue selon le point de vue, l'éclairage, les teintes environnantes, en somme à tout ce qui se joue là où la couleur apparaît. En ce sens, la couleur n'étant jamais absolue, sa perception ne cesse d'être influencée d'une part, mais aussi d'interagir, depuis sa localité, avec les objets et surfaces environnantes d'autre part.

Ses applications (la couleur) conjointes aux volumes réalisés me permettent aujourd'hui de penser le malléable, l'inconstant, mais aussi l'interférence, la variation, l'accentuation ou l'effacement supposé, à l'image de *Distancer la rencontre* par exemple. Ainsi, expliciter et jouer avec certaines lois et/ou grâce à certains dispositifs spécifiques relatifs aux comportements inhérents de la couleur participent de la mise en défaut de notre appréhension directe présupposée et conduit le regardeur à faire l'observation de diverses surprises, capables d'expandre son champ de saisie visuel tout en le plaçant dans un rapport de recherche et d'attente vis-à-vis de l'œuvre.

Ici, l'a priori simplicité formelle de mon travail est finalement toujours rattrapée par une certaine complexité sous-jacente. Et la couleur participe de cette tension qui s'opère entre, ce qui se donne à voir de prime abord, et ce qui se dévoile successivement au regard depuis le lieu de l'expérience.



**LAURIE-ANNE MARTIN, DISTANCER LA RENCONTRE (2022)**  
maquette 1/5, béton, bois, vernis, peinture acrylique ; 160 x 110 x 95 cm  
installation in-situ, aluminium, peinture à l'huile ; dimensions variables

**MA** - Parle-nous de la récurrence de la ligne.

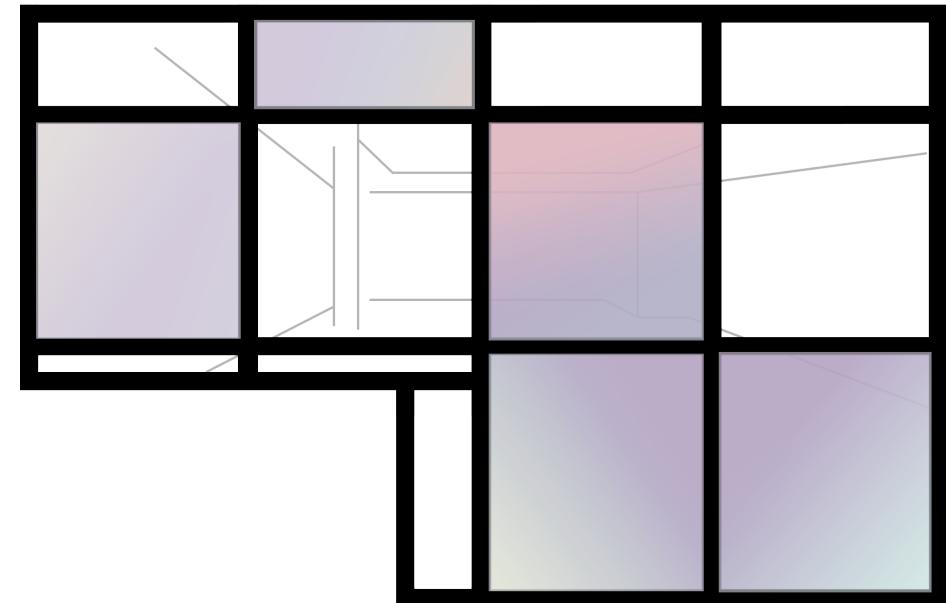
**L-AM** - La ligne est un objet intéressant pour de multiples raisons, la principale étant peut-être sa propension à faire émerger une variété de contrastes. Il s'avère que c'est avant tout de la ligne droite, ou plus précisément du segment, dont il est question ici. En tant que tel, la droite s'est imposée, déjà chez les babyloniens et les égyptiens, comme réponse nécessaire aux besoins de la vie pratique. À cette époque, son usage s'est autant illustré dans les domaines de l'agriculture, que de l'architecture ou encore de la topographie. On conçoit d'ailleurs volontiers qu'elle donne accès à une certaine compréhension simplifiée du réel, en mesure d'accroître sa saisie. La ligne droite s'est ainsi imposée assez naturellement comme moyen de cadrer, d'ordonner, de délimiter notre environnement observable. Ce qui est intéressant c'est de constater comment cette ligne, à priori allouée aux seuls tracés faits par la main a, d'une certaine façon modelée, à la fois nos modes de pensées, mais aussi nos habitats, nos modes de déplacement, de conduite, voire même nos rapports sociaux.

Ma première relation aux formes, dans une certaine mesure, se fait toujours en premier lieu vis-à-vis d'un espace ; en ce sens où, avant même de penser et de produire une installation ou une sculpture par exemple, la détermination d'un espace spécifique, qui deviendra de facto un lieu d'accueil pour ladite réalisation, doit se faire et s'établir. Or, il s'avère que la grande majorité des espaces où s'opère un rapport au bâti sont aujourd'hui empreints des marqueurs de verticalité et d'horizontalité qu'impliquent le segment droit. Cette multiplication de « motifs » deviennent dès lors des repères favorisant le placement et la spatialisation de sections (bois, acier, aluminium etc.) utilisées.

Ces repères constituent ici un cadre stratégique d'où mes productions viendront poursuivre, relier, couper ou fractionner ces marqueurs de verticalité et d'horizontalité.

Dans un sens, j'exacerbe cette radicalité, qui n'est ni naturelle au sens premier du terme, ni telle qu'elle voudrait se laisser paraître, pour en réaffirmer ses failles, ses imperfections, son « étrangeté » par rapport au réel, l'inconfort qu'elle semble souligner. Je crois, au fond, que cela permet aussi de comprendre qu'il s'opère un décentrement par rapport au « réel » ou à notre environnement observable. L'affirmation récurrente de ces radicalités obligent à faire l'hypothèse que nous ne sommes plus du côté du quotidien mais au contraire dans le lieu où se joue l'art, c'est-à-dire dans celui qui dit quelque chose de notre réel sans pour autant être en mesure de s'y substituer. Il y a, dans ces conditions, autant une manière de « sur-jouer » (ou « sur-exposer » ?) le réel, qu'un renvoi probable à un autre type d'espace qui, lui, se situerait du côté de l'idéal, du potentiel, voire peut-être même de la virtualité.

[...] la simplicité de la forme ne se traduit pas nécessairement par une égale simplicité dans l'expérience.  
[...] Les formes unitaires ne réduisent pas les relations. Elles les ordonnent.



1. R. Morris, "Note on Sculpture", art. cit., p. 88,  
Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, Didi-Huberman Georges, Lonrai, Ed. de Minuit, 1992, p. 39.

2. dessin préparatoire pour *Depuis, à travers* (2022)

**MARION PICHARD**

**RÉSIDENTE**

## **MARION PICHARD - QUESTIONNAIRE PAR LAURIE-ANNE MARTIN**

**LAURIE-ANNE MARTIN** - Que représente la lumière pour toi ? (« objet » pratique ou plus réflexif?)

**MARION PICHARD** - Selon moi la lumière est avant tout essentielle au-delà d'être pratique, mais elle se doit d'être réflexive. Elle a le pouvoir de transformer l'énergie visuelle globale. Elle amène à la création d'ambiance, d'atmosphère. Elle se regarde, s'analyse, on s'en imprègne. C'est ce qui donne à ce médium autant d'importance : son utilité / praticité se mêle à son rendu. La lumière conditionne, selon moi, le ressenti. Personnellement je ne suis pas dans le même état d'esprit si une pièce est éclairée par des lumières chaudes ou par des lumières froides. Un mauvais éclairage va inconsciemment nous détourner de la beauté ou de la vraie valeur d'une œuvre. La place de la lumière, c'est-à-dire sa localité, est aussi primordiale.

**L-AM** - Comment détermimes-tu les types d'éclairages sélectionnés par rapport aux différents médiums plastiques?

**MP** - Je fais le choix des types d'éclairage en fonction de différents facteurs, notamment des contraintes du lieu et de l'exposition mais aussi selon ce que les artistes souhaitent. Des critères plus techniques viennent se poser en fonction des différents médiums plastiques et cela va changer la manière de regarder et de percevoir une œuvre. Le choix d'éclairage peut même amener une réflexion à dans l'observation par le public. J'aime changer les codes d'éclairage habituels, proposer des spots ou projecteurs qui ne sont pas classiquement choisis, le tout en ayant un

rendu homogène évidemment. La lumière peut donner des rendus infinis en fonction des choix et des éclairages proposés.

**L-AM** - Comment comprends-tu qu'un éclairage pour telle œuvre sera plus intéressant ou pertinent qu'un autre ?

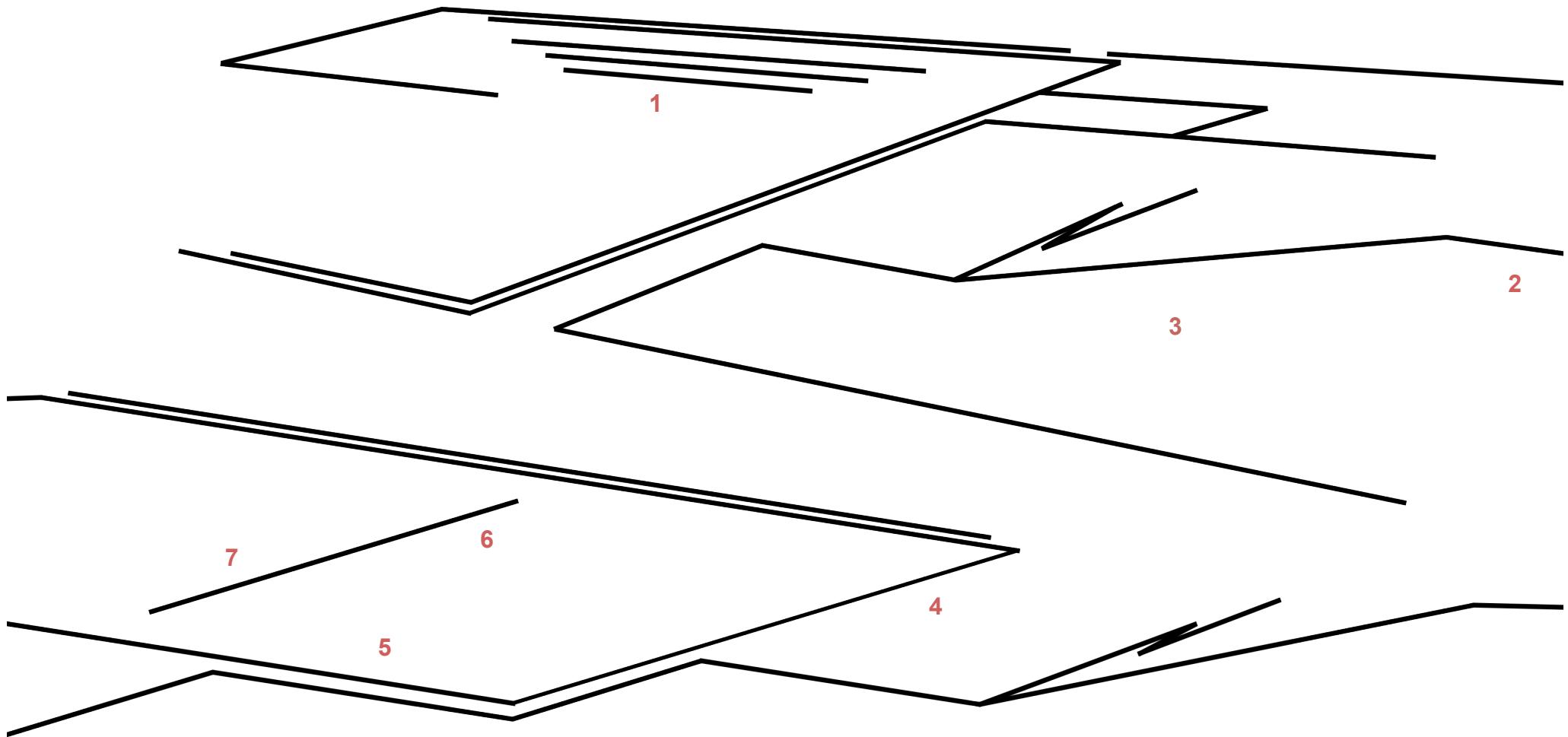
**MP** - Je vais chercher par mes expériences à allier au mieux lumière et œuvre (en essayant de mêler différents types d'éclairage). Je vais en premier lieu commencer par comprendre ce que recherche l'artiste pour sa production, déterminer ce qu'il souhaite en faire ressortir - le propos de l'œuvre - puis, de ces informations, je vais imaginer des schémas pour savoir quels éclairages s'allieront au mieux. En fonction de la couleur, de la chaleur, de la diffusion, de l'angle de vue et du plan de la salle en fonction de l'œuvre. Le meilleur moment / moyen pour savoir, c'est l'essai.

**L-AM** - Crois-tu qu'un régisseur ou technicien lumière et éclairage devrait imposer des choix d'éclairage au dépens des artistes ou du commissaire d'exposition ?

**MP** - Je ne pense pas que le technicien lumière devrait imposer des choix d'éclairages. En revanche son rôle sera de comprendre les envies, le propos du/des œuvres pour ainsi conseiller les artistes ou le commissaire d'expositions dans leurs idées. Le régisseur est en revanche plus en mesure d'imposer des choix. Le technicien, lui, va rendre compte de certains choix, faisables ou non, dans la scénographie et va proposer des solutions.

*JUSQU'À LA SURFACE*

**PLAN**



**1 YUNYI GUAN, SANS TITRE (2022)**

mousse expansive, bâche, polystyrène, tissus, pigment ; dimensions variables

**2 SEUNGJOO BAE, ROUE DE FORTUNE (2022)**

performance, tissus ; 300 x 300 cm

**3 INES MALLEON, MONTAGNE DE JARDIN, (2022)**

tissus, colle, bois, bâche ; dimensions variables

**4 LAURIE-ANNE MARTIN, DEPUIS À TRAVERS (2022)**

résine époxy, bois, peinture acrylique ; dimensions variables

**5 ARMELLE DES LIGNERIS, PISCINE ET BUNGALOW (2022)**

2 peintures sur papier, pigments, colle animale ; 41 x 33 cm

**6 ARMELLE DES LIGNERIS, TOILE DE FOND AUX CAOUTCHOUCS (2022)**

peinture sur papier, pigments, colle animale ; 250 x 150 cm

**7 SEUNGJOO BAE, ROUE DE FORTUNE (2021)**

vidéo ; 6 mn

## **REMERCIEMENTS**

Nous remercions vivement tou.te.s les membres de l'édition #1 de *Transversales*, les imprimeries Parenthèses de Nantes, le Pasteur Robert Philipoussi de La Maison Fraternelle, ainsi que toutes les personnes ayant participé de près ou de loin à ce projet.

SITE INTERNET  
[www.projet-transversales.com](http://www.projet-transversales.com)

INSTAGRAM  
[@projet.transversales](https://www.instagram.com/projet.transversales)

CONTACT  
[projet.transversales@gmail.com](mailto:projet.transversales@gmail.com)

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer  
à Nantes en mars 2022

Composition et mise en pages  
Armelle des Ligneris à Paris

Couverture *Jusqu'à la surface* et plan  
Laurie-Anne Martin à Paris

TRANSVERSALES