

Galerie nomade Céline Moine



Collection Sur la route

Entretien

avec

JULIE
LEGRAND

par

Pascal Pique

Pascal Pique
Paris, mars 2016

Le Musée de l'Invisible

Historien de l'art, critique et commissaire d'exposition, Pascal Pique a dirigé le FRAC Midi-Pyrénées et l'art contemporain au Musée des Abattoirs à Toulouse. Il développe actuellement le Musée de l'Invisible, une nouvelle instance de création et de recherche transculturelle et transhistorique dédiée aux relations entre l'art et les multiples formes de l'Invisible : de l'astrophysique aux sciences humaines et aux savoirs alternatif en passant par l'étude des phénomènes naturels, des dimensions visionnaires et des formes d'ésotérismes. Créé en 2013, le Musée de l'Invisible a développé des collaborations avec le Palais de Tokyo (inauguration de l'Académie de l'Arbre), l'Espace culturel Louis Vuitton à Paris (exposition Astralis), la Biennale d'art contemporain de Salvador de



Bahia (lancement du manifeste de l'arbre), le Musée National des Arts et Métiers, le Musée Gassendi à Digne-les-Bains, ainsi que le centre d'art de Lacoux, l'Institut d'art contemporain à Villeurbanne ou le Crac à Sète (expositions Pierres de vision et Athanor). Le programme du Musée de l'Invisible participe d'un projet de recherche en Science de l'art/ Esthétique et Histoire de l'art déposé à l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne dans le cadre d'un doctorat de troisième cycle.



Entretien avec Pascal Pique

Julie Legrand

PP. Certains œuvres nous révèlent quelque chose de la nature intime et invisible du monde. Ton art me semble participer de cette dynamique, en particulier dans sa dimension organique. La notion d'organicité est très importante pour toi, mais que recouvre t-elle plus exactement ?

JL. Je n'ai pas l'impression d'utiliser souvent le mot 'organicité'. Si mes œuvres révèlent la nature intime et invisible du monde j'en suis heureuse! Mais l'organique, je ne sais pas. L'orgasmique oui! L'orgasme cosmique, ou l'organe comique... et inversement, l'organe cosmique (et l'orgasme comique!).

Je réagis plutôt au sentiment du vivant. L'organique se situe pour moi du côté du palpitant, du multiple et du relationnel, car

l'organe isolé n'est rien. C'est en relation à un tout qu'il est fonctionnel. Tout comme mes œuvres sont rarement uniquement organiques, mais aussi très structurées et assez épurées... et en rapport avec un espace. On a dit de mon travail que je ne représentais jamais le corps mais que j'en montrais, entre autre, les modes de fonctionnement. Peut-être parce qu'à l'échelle où il se place, il est difficile de décider si on se situe au niveau du macrocosme ou du microcosme, de la cellule ou de l'étoile. Je parle plus souvent de vitalité que d'organicité car ce ne sont pas les organes qui m'intéressent mais l'énergie qui les traverse. Il y a rarement de la mollesse dans mes pièces, de la douceur oui, mais avec une forme d'élan, de mouvement, de tension vers quelque chose. C'est autant l'énergie au creux des reins que la puissance contenue dans la graine. Tout un arbre en germe dans quelques millimètres cubes de matière...

l'école m'offrent une réflexion, m'apprennent

à construire le travail. Je dois y imposer des pratiques souvent considérées à ce moment-là comme archaïques. Cela me renforce. Le plus vite possible je repars : au Togo, en Espagne. Je fais la découverte des papiers asiatiques et commence le travail sur rouleau au Maroc.

PP. L'une des grandes questions actuelles concerne la nature du vivant. Mais la définition du vivant échappe à mesure que la science avance. Pendant longtemps, on a considéré que l'art n'avait rien d'organique, qu'il appartenait au seul domaine du culturel, de l'intellect ou du mental. Voir du sociétal. C'est-à-dire de l'humain. Aujourd'hui, avec la pensée du non-humain, ne crois-tu pas que l'œuvre d'art puisse être une des instances du vivant, voire l'une de ses dimensions ?

JL. Pour moi, l'art est clairement une des manifestations du vivant, en tant que production humaine. Et puis, les œuvres ont une 'vie' dans la société et dans le cœur des

êtres humains, quasi autonome de leurs créateurs, et cela de tous temps et à toutes les époques. Il y a une organicité des idées, une résistance des œuvres, même si elles disparaissent un jour quand même. Cela m'évoque des questionnements que nous avons avec Gérard Dessons à l'Université de Paris VIII sur l'œuvre d'art qui est non pas le résultat de l'action d'un artiste idiot, qui crée plastiquement car il ne saurait pas s'exprimer autrement, mais au contraire une pensée en acte, une action de pensée, complexe, qui s'opère dans l'interaction avec la matière (qu'elle soit plus ou moins éthérée ou minimale) et dans la présentation à l'autre. D'une certaine manière, j'ai souvent l'impression que l'œuvre est une 'incarnation', le point de rassemblement momentané et durable, physique, de l'ensemble de ce qui m'agite à une période donnée. Et ce qui en transparaît dans le surgissement des œuvres peut être plus vaste que ce dont j'ai conscience au moment où je les réalise.

PP. L'une des tes réalisations récentes, dans la chapelle troglodyte Sainte-Radegonde à Chinon en 2015, montrait une pluie de gouttes de verre sortant du rocher. Comme si la matière elle même se liquéfiait. De quel ordre est l'organicité mise en jeu ici ?

JL. Il s'agissait effectivement d'une pluie... organique et animale. Une pluie volontaire, où chaque goutte aurait sa volonté propre et en même temps garderait un fonctionnement de groupe (comme les bancs de poissons ou les nuées d'oiseaux qui se déplacent de concert). Dans cette installation, les gouttes de verre qui font jusqu'à 80 cm de long, ont des parcours zigzagants qui se frôlent et s'évitent. Elles tournent en formant un vortex. Certaines ont de près des aspects de dragons chinois avec de petits ailerons, ou des aspects de mini-intestins qui se déplaceraient dans l'espace. Bien sûr, de loin on voit le tourbillon, la brillance du verre qui crépite et scintille, mais de près, chaque goutte a son individualité.

Elles cherchent à se jeter dans une coupe de champagne qui éclot d'une grosse pierre de silex posée sur un grand vase retourné, posé sur le sol de la crypte. La pierre semble léviter et le verre de champagne pousser de la pierre. C'était pour moi comme un geste de communion ou de fécondation. L'œuvre s'intitulait La Rencontre.

Avec cette œuvre, je pense à deux choses : l'organique et l'animal. L'animal parce que la volonté de l'individuel dans le groupe m'a fait penser à une expérience vécue lors de mes premières œuvres, une performance où sur un sol noir, j'écrivais à main nue les lettres du mot CORPS avec des poignées d'asticots vivants. C'était blanc sur fond noir et je devais plonger la main dans un grand seau rempli de milliers d'asticots pour la réaliser. Une fois lâchés au sol, les asticots se mettaient à grouiller, lentement mais sûrement, et quand j'arrivais au P et au S de corps, le C et le O avaient déjà commencé à vibrionner. Au bout de quelques minutes,

des milliers de points blancs s'égayaient en tout sens, lentement. Sur la bâche noire, les asticots scintillaient comme un ciel étoilé. Or, dix huit ans plus tard, dans les deux plaques de marbre noir percées qui étaient exposées au fond de la Chapelle Sainte Radegonde, et intitulées Big bang, on retrouve ce rapport au ciel étoilé, à la profondeur du noir, à l'infini. Et dans les deux cas, asticots ou tables de bar en marbre, c'est un rapport à ce qui nous mange ou nous ronge, à ce qui va nous faire disparaître ou nous aspire, les asticots ou le vide, l'infini sidéral. C'était très heureux pour moi comme sensation. Après ce voyage dans cette grotte mi-utérus, mi-intestin, cette fécondation, et le côté enfermé de ce boyau de pierre, il me fallait ouvrir l'espace. Au bout du voyage cellulaire, retrouver le cosmos.

PP. Tu utilises le verre depuis plusieurs années maintenant. Tu as même appris à le souffler et à le filer pour réaliser tes œuvres. Tu sembles entretenir une relation intime,

presque identitaire avec le verre. Qu'est ce qui t'a attirée dans cette matière et dans sa pratique ?

JL. Quand j'ai rencontré cette matière, je faisais ma première résidence, pour le centre d'art contemporain Le Lait qui s'appelait encore Cimaises et Portiques à l'époque. C'était à Albi, en 2001, et il y avait une verrerie industrielle héritée du conflit à Carmaux et de Jaurès. J'ai voulu la visiter et j'ai découvert la production mécanique à grande échelle du verre de consommation courante, avec plus d'un million de bouteilles fondues chaque jour. Plusieurs mois après, pour cette résidence, j'ai réalisé l'installation Echappée Belle, qui réunissait une tonne de bouteilles de verre appuyées contre un mur, et deux coulures de verre qui sortaient des prises électriques de l'autre côté du même mur. C'était une forme de transsubstantiation. J'imaginai le mur comme une épaisseur de peau, un tamis, à l'intérieur duquel une sorte d'opération magique se serait

opérée, et d'un coup, de l'électricité pouvait couler du verre. La bouteille en verre industrielle, formée autour d'un vide, le plein de vides que constituait cet amoncellement de milliers de bouteilles, se condensait en une matière-verre, pleine, coulante et en quelque sorte revenue à son état sauvage... celle des fours de verriers à la canne, et au-delà de la lave en fusion, de la matrice terrestre. Quand j'écris 'sauvage', je repense à l'animalité, car l'autonomie de la matière, son côté vivant et comme doué d'une volonté propre me touche, et m'apparaît avec la force d'une altérité avec laquelle dialoguer.

Par la suite, j'ai continué à faire des installations avec des matériaux variés, mais j'avais gardé en moi cette possibilité du verre. Elle a ressurgi lorsque l'on m'a proposé une résidence au théâtre de la Manufacture de Saint Quentin de juin 2007 à juin 2009. J'ai alors pensé que le verre était le plus adapté pour réaliser la forme d'ébullition ou de grouillement dont je rêvais. J'ai fait quelques

recherches et j'ai découvert le verre au chalumeau. Je suis allée dans l'atelier d'Alain Villechange, j'ai joué avec ses rebuts de poubelles la première semaine, puis réalisé une œuvre-maquette la deuxième, et la troisième nous avons produit la pièce que je désirais. Il a soufflé les piètements qui devaient être moulés, et j'ai soufflé toutes les grandes longueurs de tubes de verre, 80 pièces de 30 à 80 cm de long, pour lesquelles j'étais obligée de monter sur un siège pour souffler! Tout devait s'emboîter, c'était un puzzle en 3D, que je devais réaliser à l'envers et ensuite retourner pour l'accrocher au plafond. C'était ma seconde expérience de la chaleur (après l'usine d'Albi), de la puissance de la flamme projetée, et j'ai adoré. Je suis repartie, j'ai acheté un chalumeau et j'ai construit mon four.

À partir de là, j'étais autonome, je n'avais pas de savoir-faire appris, mais une expérience de multiples matériaux et les outils pour tester au long cours à l'atelier. J'ai

exploré cette voie pendant des années, en mixant le verre à d'autres matériaux d'accroche comme les éponges que j'avais récupérées chez Spontex, Pad et Les Ets Olivier, quand j'avais réalisé Les Piliers de la République, une installation sous la mairie de Blérancourt en 2006.

PP. Tu as développé une technique qui t'est à la fois personnelle et particulière avec le verre travaillé au chalumeau, soufflé et filé, c'est-à-dire étiré en forme de fils, et qui constitue une forme de signature. Comment cela est-il venu ?

JL. C'est le cas avec l'œuvre Fécondation, qui est entrée en 2016 dans les collections du Musée du verre de Belgique, à Charleroi. Cette pièce propose une utilisation très innovante de la matière : le verre est étiré au chalumeau à un extrême de finesse (comme des cheveux) ce qui le rend souple et flexible, presque rebondissant. C'est normalement un défaut, mais que j'ai exploité, car cela

me permet de dessiner dans l'espace de la sculpture, à partir d'un cœur d'éponge, des courbes de 30 à 80 cm de large, issues de gouttes de verre qui viennent féconder ladite éponge.

Depuis plusieurs années, j'utilise le verre au chalumeau pour des configurations pratiques d'atelier, mais j'aime aussi travailler différemment. L'atelier fait en réalité partie intégrante de ma réflexion artistique : sa conception, son évolution, son amélioration. Le choix du matériau que j'utilise dépend du lieu où j'interviens, car ses caractéristiques physiques vont déclencher mon inspiration. Ensuite, si je suis à mon atelier, parisien et petit, il m'est plus simple de travailler le verre au chalumeau, mais dans des lieux vastes ou en extérieur, je vais convoquer d'autres substances : les bulles de savons géantes qui sortaient de toutes sortes d'orifices du quartier Saint Jean à Saint Quentin, lors de 'La Manu en ébullition'. Changer d'échelle m'a fait changer de matériau. J'ai

muté vers le plastique soufflé en collaboration avec la société Axter Skydôme pour les vitrines des Galeries Lafayette pour des raisons de sécurité en extérieur, puis j'ai utilisé des troncs d'arbre pour la Biennale de Sologne, et je prépare actuellement des pièces en osier et frêne pour ma résidence à l'école d'arts plastiques de Fresnes. Une autre possibilité est de convoquer le verre à d'autres échelles ou avec d'autres machines : comme lors de ma résidence au lycée verrier d'Yzeure en 2016, où j'avais accès à des fours de cuisson immenses, des sableuses numériques et du verre plat en abondance...

J'ai aussi développé une pratique « tout terrain » du verre, assez peu traditionnelle, puisque je n'hésite pas à déménager mes chalumeaux et à travailler « sur le motif », installant mon matériel dans les lieux d'exposition et assemblant en direct des éléments préparés à l'atelier ou encore en réalisant une partie sur place. C'est une ambiance de travail étonnante que de se

retrouver à 2h du matin dans le froid de mars, dans une chapelle troglodyte, à la lumière des lampes torches, juste réchauffée par la chaleur de ma flamme, sous le regard des statues consacrées...

Enfin, je me suis rendue compte progressivement que le verre permet une variété de mise en formes hallucinante... De ce fait, il est possible d'aborder quasiment tous les pans de la sculpture : la masse, l'équilibre, le volume, la surface et l'intériorité, le plan, la ligne, la section, l'assemblage... Et de jouer de ses qualités optiques ou structurales, de sa fragilité, son usure ou sa casse autant que de sa résistance, qui peut être absolument étonnante. Sa malléabilité permet l'expansion : la liquéfaction autorise aussi bien le soufflage que le filage ou le moulage, les formes 'organiques' ou géométriques, le volume ou le plan avec le verre plat. Il se prête à la transparence, à l'opacité et à toutes les nuances intermédiaires, aux couleurs et à l'invisibilité, aux reflets et aux

surfaces « miroiriques »... Il peut être travaillé artisanalement ou industriellement. Ses rebuts sont aussi intéressants que ses formes abouties... C'est notre vaisselle, qu'elle soit pyrex ou cristal, de luxe ou quotidienne, nos lunettes, nos vitres et vitrines, des pans entiers de notre architecture, les écrans de nos ordinateurs, téléphones et téléviseurs, les télescopes, les surfaces tactiles, lumino-sensibles, les vitrocéramiques, le verre électro-chrome... Et j'en passe ! Il peut attaquer ou défendre, tenir à distance, refroidir, se briser, ou évoquer la chaleur, la mollesse, les liquidités... Sa charge symbolique est très riche. Il est par ailleurs associé aux structures du voir dans la société occidentale, mais pas seulement, lisez 'La transparence et le reflet' de Serge Bramly, ou 'Fenêtres' de Gérard Wajcman...

PP. Mais il n'y a pas que le verre. On remarque une foule de matériaux les plus divers dans tes œuvres, d'où vient cette prolixité et cette diversité ?

JL. Absolument, et je suis toujours quelque peu gênée si l'on m'associe uniquement au verre car j'utilise effectivement beaucoup d'autres matériaux. L'une des caractéristiques primordiales de mon travail est le rapport aux lieux et non à un matériau en particulier, mais le verre a un côté fascinant qui retient l'attention. J'ai commencé par travailler en 1997 avec des mouches et de la cire, puis du silicone teinté dans la masse, du feuillard épais, des plumes de pigeons, des tuyaux de toutes sortes, des faux plafonds imbibés d'encre, du cuivre gravé, du fil à coudre débobiné en masse, comme dans la série des neuf installations de Rose, puis j'ai intégré des pierres, des pneus, du marbre, du bois brut et du bois travaillé... Mais depuis 2007, donc dix ans maintenant, le verre s'est infiltré presque partout dans ma pratique, quitte à s'autonomiser des autres matières, car sa plasticité m'a ouvert un univers de possibles, dans lequel je me reconnais et m'invente.

PP. Une part importante de ton travail consiste à travailler directement la matière et à réapprendre des techniques, des gestes ou des métiers dits traditionnels. On est loin d'une pratique dématérialisée et d'une forme de conceptualisation qui caractérise des pans entiers de l'histoire de l'art moderne et contemporain. Est-ce une manière de prendre ses distances à l'égard d'un certain état esprit avant-gardiste ?

JL. Non, pas du tout. Je n'ai aucune nostalgie du traditionnel, ni aucun grief contre l'avant-garde, bien au contraire, qui me semble plutôt un mouvement sain et salutaire. J'utilise seulement, à un moment donné, le moyen ou le matériau le plus adapté vis-à-vis de ce que je ressens. Par ailleurs, le verre n'est pas un folklore traditionnel pour moi, c'est une technologie de pointe ! Ce n'est pas parce que c'est technique ou industriel que c'est traditionnel. Nous sommes tout de même rentrés dans

l'âge du silicium, après celui du fer ou du bronze ! La silice, c'est les céramiques à hautes capacités, le silicium de nos ordinateurs et des panneaux solaires, autant que le sable du béton qui couvre la terre... La silice est le troisième composant de la croûte terrestre, après le fer et l'oxygène. C'est donc un matériau à la fois très moderne et immémorial.

Je suis quasiment autodidacte pour le verre. Cela s'est fait comme cela. Pour le reste, vannerie, tournage sur bois, 3D... je vais chercher un savoir ou une technique dès que j'en ai l'envie ou le besoin, et que j'arrive à trouver une formation. Mais ce n'est que la pratique qui fait, qui tord et qui déforme... et qui permet de muter, de faire émerger de nouvelles idées, de nouvelles envies... Aujourd'hui, je souhaite travailler le bois, la vannerie, la céramique, le plomb, en plus du verre et en association avec celui-ci. Mais la fluidité du verre, son caractère chaleureux (dans la pratique), les multiples aspects

qu'il peut prendre restent incomparables. Je souhaite monter un atelier où je puisse travailler l'ensemble de ces techniques, cela me prend du temps de les rassembler, j'ai hâte et je sais en même temps que c'est un chemin.

Enfin, je ne rejette absolument pas la conceptualisation, au contraire. Pour moi, il y a un mouvement de co-construction du concept par l'œuvre matérielle et de l'œuvre par le concept. L'œuvre d'art est une matérialité pensante, qui fait sentir, qui fait penser et qui fait parler. L'œuvre d'art ouvre sur l'intuition, nous permet de court-circuiter les schémas établis et de faire coexister des réalités complexes et non univoques, voire opposées ou antithétiques dans le même objet. Le drame c'est l'univoque.

PP. Avec ces formations techniques, tu as également une solide formation artistique, philosophique, esthétique et littéraire. Peux-t-on dire que ton art est issu d'une forme de

transdisciplinarité ?

JL. J'ai toujours eu un idéal d'apprentissage en continu, tout au long de la vie. Les œuvres qui se situent à la jonction des disciplines motivent mon désir d'apprendre, de pouvoir quelque chose que je ne sais pas encore faire. Il y a une part de défi parfois, un besoin d'aller vers l'inconnu, vers de nouvelles capacités. Par ailleurs, à travers les croisements entre les disciplines comme entre les matériaux, les outils, les lieux, les gens... ce sont les ponts qui m'intéressent. Tendre des câbles, travailler en réseau... au-delà du moment solitaire de la création dont j'ai absolument besoin aussi.

Par exemple, le soufflage du verre, le tournage du bois et celui de la céramique sont tous trois des actes de révolution, où l'on façonne l'objet en le tournant. J'aimerais faire quelque chose avec cela, mais cela prend du temps de réunir les éléments, les lieux, les partenaires... Il me faut parfois

deux ou trois ans entre une envie et son actualisation. C'est pourquoi le fait d'avoir le chalumeau à l'atelier me permet de respirer ! Et d'avoir une pratique rapide, quotidienne. C'est peut-être pour cela que le verre est omniprésent, entre des projets plus longs à construire, à faire émerger, mais avec lesquels je vis au quotidien.

PP. Le minéral est également très présent dans tes œuvres où l'on trouve beaucoup de pierres. Comme ces pierres percées, traversées par des sortes d'ectoplasmes de verre, il y a aussi cette pierre en lévitation en forme de nuage ou cette autre foudroyée par un éclair. D'où vient cet intérêt pour le minéral ?

JL. Il y a eu un moment où les éponges ont laissé place aux pierres, que je cherchais naturellement percées, des silex, puis des granits et des calcaires. Puis, lorsque j'ai fait le master Création et Technologies Contemporaines à L'ENSCI en 2013/2014, j'ai commencé à travailler avec

une entreprise spécialiste de l'usinage des matériaux durs (Cristal-Inov sur la technologie de Chambéry), qui m'a montré l'outillage diamanté servant à travailler le quartz et le silicium. J'ai alors conçu des pièces où je ne modifiais plus le verre mais la pierre, par des opérations de coupes et de perçages. J'ai intégré le marbre en plaques, le verre plat, et utilisé bruts les tubes de verre que je soufflais auparavant, et qui sont des semi-produits industriels (borosilicate) pour la verrerie de laboratoire. Les questions de dessin et de géométrie qui m'intéressaient pouvaient s'articuler avec les pierres, aux volumes en contraste totalement potatoïdes. Puis, cela s'est renversé à nouveau et j'ai travaillé la découpe des pierres pour arriver à des pièces comme La peur au ventre en 2016, où un bloc de pierre est rainuré et encastré au-dessus de quatre plaques de verre de 180 cm de haut. La pierre et les plaques de verre se tiennent réciproquement sans colle ni fixation, simplement par emboîtement et gravité. Et la silhouette de

la pierre est peinte à l'acide au centre des plaques de verre, si bien que l'œuvre constitue une double menace : la pierre qui pèse au dessus de la tête et l'acide qui ronge au niveau du ventre.

Je ne sais pas très bien d'où me vient cet intérêt pour le minéral. Peut-être est-ce en contraste avec la fragilité du verre que la puissance des pierres vient contrebalancer. En abordant cette question, je me rends compte qu'un élément est venu assez vite : mettre le verre en rapport avec le silex. La question de l'orifice (comme dans les éponges) a été prégnante, car les silex sont souvent creusés de trous, de 'bouches' qu'il suffisait de faire buller... J'aime aussi le contraste entre ce qui est transparent et ce qui est opaque et impénétrable, la géométrie industrielle du verre, capable de devenir organique, opposée au rognons de silex, denses, massifs et secs, apparemment stériles. Les voir 'revivre' grâce aux bulles de verre me fascinait. Puis, j'ai fait le rapport

entre le silex et la silice. Il s'agissait des mêmes atomes de base mais organisés différemment. La prise de conscience de cette correspondance m'a bousculée.

Ensuite, toutes sortes de pierres se sont infiltrées dans la brèche : les pierres ponces volcaniques, les marbres, les calcaires... Dès 2006, les éponges que j'utilisais ressemblaient déjà à des pierres. Je les avais choisies parce que leurs trous me rappelaient les impacts de balles sur certains murs de pierres de Picardie. Faites à base de cellulose, donc d'arbres et de végétaux, ces éponges industrielles imitaient les éponges naturelles, ces animaux sous-marins qui ressemblent naturellement à des pierres... Voilà un bel exemple de circularité et de convergence des règnes...

PP. L'une de tes préoccupations est le dialogue entre les espèces ou entre les règnes. Certains chercheurs comme le géo-physicien américain Robert Hazen, estiment que le monde minéral longtemps cantonné à l'inerte

doit être réintégré dans le règne du vivant. Pour lui, les roches ont participé à créer la vie et la vie crée des roches. Notamment à partir des éclairs et de la foudre. Qu'est-ce que cette alchimie naturelle t'inspire ?

JL. Ce sont des recherches que j'ai découvertes récemment. Bien sûr, les communications entre les règnes, animal, végétal et minéral, m'intéressent depuis longtemps. Mes œuvres sont des hybrides. C'est passionnant de comprendre comment l'arbre et le champignon neutralisent leurs anticorps pour accepter l'ADN l'un de l'autre, dans le cadre d'un co-développement où chacun apporte à l'autre les nutriments qu'il synthétise mieux que l'autre. C'est très politique d'une certaine manière. Concernant les recherches de Robert Hazen, cette « fécondation par l'éclair » est assez stupéfiante. Il a reconstitué par expérience qu'à l'origine de la vie, il faut que certains minéraux soient fortement comprimés pour que leurs molécules s'entrechoquent. Mais

pour créer les premières briques de la vie, il faut en plus une étincelle. Ce furent les vagues d'éclairs qui foudroyaient le ciel aux premiers temps de la terre. L'organique est ainsi né du minéral et de la déflagration électrique. La foudre a fécondé la pierre, et nous sommes nés ! Le vivant est apparu. C'est absolument fascinant.

PP. Ton travail a également à voir avec le noir. Certaines de tes œuvres me font penser à cette fameuse matière noire invisible qui est supposée constituer l'essentiel de l'univers. Comme si tu parvenais à en révéler la texture. Par exemple avec ta sculpture récente Noires les ronces, noir mon cœur, qui renvoie aussi au registre amoureux et affectif. L'art révèle souvent la part sombre des choses. Est-ce qu'il peut la soigner ?

JL. Il rend patent en tous cas. Il permet de voir la complexité des choses. Cette œuvre était importante pour moi dans un moment de grande douleur. Ce n'était pas lié à un

événement amoureux, mais qu'importe... en la réalisant, j'ai pris conscience de mon acharnement dans cette douleur et de la nécessité de m'en détacher. En même temps je voulais terminer ma pièce... Je ne sais pas si cela me soigne, mais cela me renseigne, sur ce que je vis, sur ce que j'ai vécu et comment je le vis. Auparavant, il se passait six mois entre un événement et son arrivée dans mon travail. Aujourd'hui, c'est beaucoup plus rapide. Cette année, certaines œuvres ont même précédé les événements... Mais il n'y a pas de magie là-dedans. Je pense qu'il est propre à l'être humain de condenser dans ses œuvres les signaux qu'il n'analyse pas consciemment et qui prennent soudain sens avec les événements. Hegel dit que l'œuvre d'art permet à l'homme de poser devant lui ce qu'il est... Le temps de solitude et de dialogue avec l'œuvre en train de se faire est un temps nécessaire de retour sur moi-même. Les résistances ou les encouragements de la matière sont propices à une plongée intérieure et à mon

rapport aux autres.

Pour préciser l'idée de cette 'matière noire' dont tu parles, invisible et omniprésente dans l'univers, je pense qu'il y a bien une correspondance avec mon travail. Beaucoup de mes pièces poussent, exhalent ou libèrent quelque chose d'improbable qui les dépasse, quelque chose de plus grand que ce qu'elles peuvent apparemment contenir, de plus fluide... Suivant les interprétations, on peut les appeler âmes, matière irradiante ou fécondantes, énergie de vie... mais je pense plutôt à l'élan amoureux, au chant, à l'adresse aux absents, à ce qui nous dépasse, au désir, à ce qui nous meut et nous émeut... à l'énergie contenue dans l'espace restreint d'une graine, à l'interrogation devant les étoiles, à l'adresse au cosmos...

PP. Pourrions-nous essayer de parler de ton inspiration ? C'est une question assez intime et sans doute indiscrete, mais d'où viennent

*tes œuvres ? Comment adviennent-elles ?
Que peux-tu nous dire de l'alchimie profonde
de ton art ?*

JL. J'ai longtemps cru que j'avais l'énergie de faire une pièce à partir du moment où 'je la voyais'.

Pendant longtemps, je ne faisais que des installations et laissais tomber les sculptures très vite, dès que j'avais l'idée, le sentiment de l'installation dont la sculpture était l'ébauche... (puis j'ai compris que les sculptures avaient le droit de vivre aussi!). Mon atelier, c'était les lieux de résidences, les lieux d'expositions. Je ressentais fortement les sensations de contenance de ces espaces. Un objet n'était jamais isolé. Mes yeux ne focalisaient pas. J'étais dans la sensation de ce qu'il y a entre ma peau, mon enveloppe corporelle et ma seconde enveloppe que constituait le lieu autour de moi. C'était cet espace-là que j'interrogeais. C'est pour ça que Chappe de plomb pèse du plomb, que Retour aux sources ou Echappée

Belle s'écoulent des murs... on a souligné la question de l'origine dans mon travail, ce que C. Boudehen nomme mon / mes 'entr' ailleurs'. La problématique de l'enveloppe, de ce qui contient, retient, englobe... compte aussi beaucoup. C'est une question de matrice. On retrouve les contenants dans les nombreux vases utilisés pour certaines pièces : Echappée Belle, les colonnes des Assemblées, le sarcophage de Rose, même si à la réflexion ils ne contiennent rien. Ce sont plutôt les murs eux-mêmes qui 'dans leur chair' contiennent quelque chose, un fluide vital, une sève... de verre, de silicone, ou originellement de peinture. Mes parents sont peintres, et quand on disait qu'il y avait 'de la peinture partout à la maison', j'imaginai que si l'on décrochait les tableaux, de la peinture coulerait encore des trous des pitons arrachés...

Le quotidien a beaucoup d'importance. J'ai d'abord travaillé avec ce qu'il y avait dans la maison de mes parents, puis dans les

caisses à outils des lieux de résidence, et avec ce que je trouvais par terre... Ma première œuvre vient des mouches mortes que l'on trouve l'été sur les rebords des fenêtres... Les éponges et les cailloux viennent aussi de la vie de tous les jours... Mais arrive le moment où j'ai besoin de trouver le matériau en plus grande quantité, et tout un processus se met alors en place : j'ai élevé des mouches par milliers, glané des éponges, récolté des plumes de pigeons dans des volières... En fait, cela se relie à mon vécu ; les mouches mortes m'évoquaient les peintures de mon père, leur immobilité plongée dans la cire une sensation intense de tétanie que j'avais vécue...

L'inspiration peut donc aussi venir d'un rapport au corps. Pour les arborescences de verre, je regardais mes veines, éclatées par endroits, et c'est devenu des arbres et de la foudre ! En fait, quand j'écrivais que je ne focalisais pas, ce n'est pas tout à fait vrai. Je peux être attentive au très petit et

avoir conscience du très grand. Comme si je pouvais dialoguer avec les bactéries dans mon ventre, autant qu'avec les étoiles. Ce pour quoi je suis un monde et ce qui est un monde pour moi.

Au début, c'est vague. C'est une sensation. Quelque chose m'accroche, me tarabuste, me turlupine... dans une matière, un bout de quelque chose, un rapprochement... la naissance de l'œuvre est un lent travail de mise au point. Je teste des choses, laissant tomber ce qui n'est pas juste, c'est à dire ce qui ne m'aide pas à faire émerger à ma conscience ce que je sentais confusément. Dans le lot, il y a des expériences qui laisseront leur empreinte et qui ressurgiront ensuite, retravaillées par le temps, l'inconscient, la réflexion, la mémoire... Cela part du réel de la matière (et du lieu), d'une attention forte à ses transformations, dans les aller-retours entre ce que j'ai envie de faire et les découvertes de l'action.

Certaines œuvres naissent ainsi les unes par rapport aux autres, par compensation

d'énergie. Rose a laissé place un temps aux fils tendus de Projection croisée par besoin d'"apprendre à tracer des lignes droites" après les méandres de fils et de silicone tracés pendant plusieurs mois. Un cri à laissé place à Une croix, car après une œuvre où j'avais soufflé 500 tubes de verre transparent, j'avais besoin de faire œuvre minimale, avec deux tubes seulement ! Noirs.

Dans tous les cas, l'inspiration vient de mes états d'âmes, de ce que je vis, de ce que j'éprouve, physiquement, mentalement, sentimentalement.

PP. Il me semble qu'il y a quelque chose de fluide dans ton travail. Formellement, pas loin de ces photographies de la fin du XIXe où l'on voit des ectoplasmes, des fluides ou des auras qui sont autant de manifestations de l'Invisible. Certaines de tes pièces semblent révéler et mettre en jeu des circulations d'énergie entre les choses ou au sein de la matière. Comme Dialogue de crâne, Un cri, ou encore Les liaisons inconscientes ? Est-ce

que ces œuvres décrivent quelque chose que tu perçois et que nous ne voyons pas ?

JL. Difficile de dire si je vois des choses que les autres ne voient pas ! Je ne suis pas à leur place ! Comment savoir ? Par contre, que des gens me disent qu'ils voient des choses qui les touchent, les émeuvent ou leur 'parlent' dans mon travail, ça oui !

Pour autant, je ne me sens pas particulièrement proche des ectoplasmes du XIX^e ! Plus rationnelle en fait ! Une Zététiste intuitive ? Cela me semble naturel et raisonnable de penser qu'il y a des fluides énergétiques, électriques ou autres, au niveau des plantes, des pierres, des productions d'artefacts humains... mais je ne me situe jamais dans un rapport au fantomatique, à des puissances divines diverses, ou à un au-delà de revenants. J'en suis très loin. Cela me semble plutôt l'expression de la vitalité universelle de chaque atome... Une sorte de désir de perpétuation de l'être... Le mot « ectoplasme » ne recoupe pas selon

moi mon travail et même me gêne. Il renvoie au mou, à l'informe, au translucide, au vapoureux... Alors, que tous mes éléments en verre sont dynamiques, vivants, décidés, désirants... ils sont tous en chemin vers quelque chose, en mouvement... comme ce titre Transport amoureux. Mes pièces sont des transports d'amour, de joie, de peur... Comment te dire ?

Je ne me situe pas dans un rapport au divin, je suis sans religion et profondément athée (et je n'ai pas le goût des fantômes ni des tables tournantes). Mes œuvres sont en tension vitale, celle de s'adresser à l'être aimé, à l'absent ou au disparu. A quelque chose de plus grand, à l'inconnu qui nous transcende mais qui n'est pas un dieu. Qui est la terre et le système solaire, l'univers et sa construction, la plante qui pousse, ce qui naît, pousse et croît... et forcément meure. Et quelque chose d'autre (re)commence...

Il y a vingt ans, mes œuvres étaient

traversées par la peur de l'aphasie, de la paralysie ou de l'enfermement, elles sont aujourd'hui plus heureuses et joyeuses, mais les événements quotidiens s'y reflètent toujours, comme dans Maîtriser l'hydre, réalisée une semaine après les attentats du Bataclan. Dans cette pièce, je tiens une sculpture en verre transparent et rouge qui enserme de chaque côté de mon poing des cailloux de granit gris et blancs. C'est beau, brillant et atroce à la fois. On dirait des rognons irrigués par des systèmes veineux, et c'est précieux comme le sertissage d'une bague. Ce week-end là, je ne pouvais pas faire autre chose, j'étais dans le rapport à ces cailloux en train de se faire attaquer, phagocyter par ces ramures de verre, sans savoir vraiment s'ils étaient étouffés ou bien alimentés par quelque chose. Les cailloux, sortes de calculs ou d'excroissances cancéreuses, étaient-ils nourris ou mis à mort par ces « veines » de verre ? Étaient-ils quelque chose de bon subissant une attaque ? Mais ce qui m'horrifiait était que tout cela soit

relié en un réseau intimement irriguant ! Il me semblait qu'il fallait arracher tout ça ; et ce sont les images de La liberté guidant le peuple, la tête de méduse brandie de Cellini ou Judith décapitant Holopherne qui me revenaient. C'est pourquoi, pour la première fois, j'ai édité une photo de cette pièce tenue à bout de bras. Je voulais que cette sculpture existe autrement. Je voulais même la placarder dans Paris à l'époque.

PP. Tes œuvres semblent d'ailleurs douées d'une forme de personnalité. Peut-être de conscience. Tu dis même parler à tes œuvres, d'où te vient cette curieuse pratique ? Et surtout qu'est-ce que cela instaure entre toi, elles et nous ?

JL. Je suis heureuse si elles donnent ce sentiment-là ! L'anecdote dont tu parles est liée à une amie, Michèle Yvars, qui me disait souvent vers 1999, "parle à tes pièces". Je ne l'ai jamais oublié. Elle le faisait pour ses œuvres et Catherine Denoyelle

m'encourageait à faire de même... Catherine est verrier à la canne et lorsque nous soufflons de concert aux verreries de Sars Poterie et de Noyon, nous parlions au verre au bout de notre canne. Comme si à chaque cueillage de verre en fusion était un individu différent. C'est assez logique, c'est une matière chaude, très réactive, que l'on doit maintenir en mouvement permanent car elle est soumise à l'attraction terrestre, et dans laquelle on insuffle notre propre souffle. L'individualisation est facile... la projection aussi. Les enfants parlent à leurs poupées, les bricoleurs à leur bagnole, les jardiniers à leurs salades... c'est très répandu... Dans le cadre de la création, cela permet d'entretenir un rapport très intime avec ce que l'on fait, et dans celui d'un travail physique avec une matière à 1200° au bout de sa canne, verbaliser permet de concentrer son attention, de se focaliser sur la tâche en cours. Si le spectateur perçoit ensuite quelque chose de ce dialogue avec la matière (que ce soit du verre, des mouches ou des plumes...) je

ne le maîtrise pas, mais j'en suis heureuse. D'ailleurs, dans une exposition, la première chose à laquelle je parle avant la matière, c'est au lieu, je lui dis bonjour, je lui parle, même à distance quand je suis à l'atelier...

PP. La question de la conscience et du vivant nous ramène souvent à celle de la mort et de la survie. Deux de tes œuvres, Rose, et La tête sur les épaules, évoquent des défunts proches de toi à qui elles sont en quelque sorte consacrées ? Mais peut-être ne s'agit-il pas seulement d'évocation ?

JL. Elles leur sont en tout cas indéfectiblement dédiées. La tête sur les épaules m'est venue en 2013 quelques temps après la mort de mon grand père paternel, Roger Legrand. L'installation est composée de deux parallélépipèdes en verre plat qui tiennent en équilibre sur un tréteau chacun et qui sont reliés par des tubes de verre étirés horizontalement. L'un des parallélépipèdes est long comme un corps, l'autre comme une

tête avec les épaules. Une sorte de tension magique apparaît car on dirait un seul bloc de verre étiré en deux, écartelé presque. Tout est en équilibre sans que l'on comprenne bien comment. J'aimais cette sensation de la tenue de la tête sur les épaules, mais à l'horizontale. La sensation du raisonnable et du rationnel, mais dans une position magique, celle de la femme coupée en deux du magicien... En même temps, j'avais le sentiment d'évoquer le moment où la vie s'en va, cet entre-deux où le corps est déchiré et où l'être aimé disparaît. Un focus sur l'écartèlement d'une cellule en deux ? Ce serait une division positive... je peux le voir comme cela maintenant, ce n'était pas le cas à l'époque, mon grand père partait et moi il fallait que je reste là, 'la tête sur les épaules'. Maintenant, je peux le considérer comme positif, libérant. A l'époque, c'était la vision à l'instant T d'un arrachement. C'est dynamique écrit ainsi, mais l'œuvre est un arrêt sur image, comme c'est souvent le cas dans mon travail. Immobile tout en donnant

la sensation d'un grand mouvement...

Pour Rose, il est aussi question d'horizontalité et de verticalité. C'est une pièce bien antérieure mais que j'ai réalisée neuf fois depuis 2006. A chaque nouvelle occurrence, je la recommence entièrement. Elle a ainsi été exposée presque un an au Monastère Royal de Brou dans une version de 'Gisant à l'enfant' en écho au double Gisant de Marguerite d'Autriche et de Philibert le Beau, à l'invitation de Magali Briat Philippe, la conservatrice et de Marie Deparis, la curatrice d'A l'ombre d'éros en 2015-2016. Rose est un hommage à ma grand-mère maternelle, Marie Rose Verfaillie. Je n'ai pas cherché à le faire mais je me suis rendu compte en le faisant que cela lui était dédié. J'avais, peu de temps avant sa mort, brutale et soudaine, dévidé une bobine de fil à coudre rose sur le sol. J'étais restée fascinée par la rapidité avec laquelle la couleur s'étalait et comment un fil, donc un simple trait, constituait sous mes yeux une surface

cohérente et rythmée et un volume conséquent. C'était étonnant aussi d'oser gâcher du fil pour faire autre chose que de la couture, et plus encore quelque chose qui ne soit pas pérenne ! Un vrai gâchis créateur de beauté. Et la couleur irradiait.

En fait, ma grande mère était couturière, elle aurait aimé être peintre mais ce n'était pas accepté par la famille. Elle eut deux filles, l'une peintre, l'autre architecte. Elle n'en faisait pas souvent mention, mais le lendemain de la mort de son époux, elle nous a réunies et nous annonça qu'elle avait vécu tout ce qu'elle avait à vivre avec mon grand père, mais que, maintenant, elle avait décidé de s'inscrire à des cours de peinture ! Cela nous laissa coites, ma mère, sa sœur et moi ! À sa mort dix ans plus tard, j'ai vu dans son faire part de décès dans le journal qu'il n'était pas écrit 'Marie Rose Verfaille' mais 'Marie Verfaille'. Sa couleur lui avait été enlevée. Cela m'a révoltée ! C'était une émotion violente et fugace. Plusieurs mois

après, je me suis rendu compte que j'étais en train de lui 'rendre ses couleurs'.

En effet, j'étais en train de construire une grande installation/sculpture à partir d'un parallélépipède horizontal de 180x90x90 cm en miroir sur lequel j'ai débobiné pendant quatre ou cinq jours des bobines de fil à coudre industriel recréant ainsi un corps-paysage à la fois en déliquescence et en lâcher prise, en lacs, en vallons, et en émergences montagneuses... J'avais tendu des câbles à travers l'espace et accroché mes bobines, que je 'trayais', activais comme on sonne des cloches, pour les faire couler sur mon bloc miroir. C'était passionnant de faire des coulures et de monter les masses par accumulation de strates, comme un Pollock en volume, ou les tas de pigments d'Anish Kapoor, mais en pouvant superposer et mélanger les couleurs, obtenir des glacis avec le regard qui pénètre dans les strates de fils... Il fallait tasser et accumuler les couches pour que cela ne s'écroule pas.

Un grand corps abstrait naissait sous mes yeux, interrogeant ce qui fait tenir ensemble les cellules, ce qui vivifie les molécules. Les Parques n'étaient pas loin, le fil de la vie, la filiation, la transmission... L'œuvre était animée d'un double mouvement : ce qui coule et s'étale, s'épanche, se disperse, glisse, chute, couvre le sol et ce qui monte, naît et émerge. En un sens que le corps devienne paysage, de la terre vue à une autre échelle et quelque chose de bien plus grand que lui, me plaît bien. Les atomes sont redistribués et reconstruisent autre chose. Plus qu'une survie, j'imagine une transformation... Quant au bloc miroir, il m'est venu des gisants des cathédrales de mon enfance, et d'avoir vu ma grande mère sur un lit élevé au funéraire, avec le drap qui coulait jusqu'au sol en recouvrant les masses et monts de son corps, seins, ventre, genoux...

PP. Il y a une véritable érotique très présente et récurrente dans tes œuvres. L'érotisation du monde par l'art a souvent été considérée

comme une manière de transcender la mort. N'est-ce pas ce qui serait aussi en jeu dans l'érotique de ton travail ?

JL. Je pense spontanément plus au plaisir de la vie qu'à la peur de la mort ou à son combat. Mais sait-on ce qui se cache derrière tout ça ? Une part de provocation ? Comme lorsque je place dans la façade de l'Eglise de Castelnaud Magnoac une grande pièce en bois de trois mètres de long, recouverte de vinyle rouge, qui pénètre le cœur quadrilobé de la rosace. Mais pas uniquement. Cette forme oblongue est à la fois un clin d'œil charnel à un art minimal aimé et confronté à une architecture symbolique, une référence aux jeux d'apprentissage où les enfants font entrer des cônes, des cubes ou des parallélépipèdes de couleurs par les portes et fenêtres d'une maison en plastique, enfin une colère vis-à-vis de l'interdiction du préservatif par l'épiscopat (on était en 2006, et j'avais quelques années de militance à Act Up derrière moi). La deuxième

partie de la sculpture réapparaissait à l'intérieur au dessus d'un Christ en croix. Mais ce qui me touchait, c'était que les ourlets de pierre autour de la rosace deviennent, par la simple introduction d'un volume géométrique minimal, si charnels et si sensuels... De profil, l'inclinaison de la longue forme rouge pointait vers l'entrée de l'église, plus exactement vers l'emplacement d'un petit Christ en gloire entouré d'une mandorle, amande sexy d'une féminité pourtant si souvent réprouvée. Le dieu avait été abattu à la révolution et il ne restait que la mandorle, coquille vide mais heureuse. Je projette. Cette pièce, intitulée Pénétration, m'est d'abord venue 'sculpturalement', pour les volumes, les masses, la couleur. Je cherchais à travailler la question des trous et des orifices... je faisais sortir des choses de tout... le silicone déjà, mais là je changeais d'échelle. C'est en la réalisant qu'elle a pris son sens érotique et politique. Le titre est venu après. On m'avait proposé 'Ce n'est pas un jeu d'enfant' parce que ce n'avait pas été

simple techniquement à réaliser, parce que c'est un jeu d'adulte... mais je reviens toujours au titre le plus simple, le plus franc. Je n'ai jamais refait d'oeuvres de ce type, mais l'érotique et l'humour sont disséminés dans nombre d'entre elles, comme Odalisque, dos de marbre couturé par un lien de corset en verre rose chair; La réconciliation où les barbes de cuivre, levées au burin, sont comme les poils d'un pubis... Ou Like a Pivi, clin d'oeil à Like a Virgin, avec ses bulles de verre allant d'un rose laiteux à des roses plus charnels... Je ne suis donc pas sûre de réfléchir à l'érotisme par rapport à la mort. Peut-être qu'une approche de la vie par les sens et la sensualité me convient. Fabriquer une œuvre c'est quand même la toucher beaucoup...

PP. J'aimerais presque pouvoir parler d'une forme de mystique te concernant. D'une mystique au sens grec d'enseigner et d'initier plutôt qu'au sens religieux judéo-chrétien. Mais un psychanalyste à parlé de toi en termes de

« transsubstantiation sans théologie, matérielle et matérialiste. Et heureuse. ». Pour autant il y a aussi du noir et de l'énergie fluide chez toi.

JL. J'aime beaucoup ton idée de la conception grecque de la mystique, qui est aussi celle de l'adresse à l'autre, au contact de l'autre, à sa rencontre, à sa dédicace... Mais si j'enseigne quelque chose ou si j'initie, c'est aux autres de le dire... je n'en ai pas la prétention.

Cela ne me semble pas incompatible d'ailleurs avec ce que Gérard Wajcman dit de mon travail. La transsubstantiation est un principe fascinant, et une interrogation de sculpteur ! Ou d'alchimiste pour reprendre le titre de ton exposition au CRAC à Sète. Prendre la matière pour ce qu'elle est ? Comme elle est ? La matière, l'objet, le lieu, les relations... tout ce travail pour prendre en compte le réel, et en voir les potentialités. What you see is what you see de Judd et Stella ? et le Satan trismégiste de

Baudelaire, de la merde j'en ferai de l'or... ou bien l'or est-il déjà là ? dans sa boîte bien scellée ? et il suffirait de l'ouvrir ? ou pas.

J'ai longtemps aimé cette phrase de Flaubert qui disait en substance que le fantastique 'devait être habillé de gilet de flanelle', c'est-à-dire de vêtements ordinaires, pour opérer un surgissement. J'ai l'impression que c'est dans la trivialité des matériaux, la prise en compte attentive des lieux d'exposition etc., la 'réalité réelle', que l'épiphanie de l'œuvre peut éclore. Je trouve que le réel et absolument fascinant pour tout ce que l'on découvre quand on y prête vraiment attention, et pour tout ce que l'on ne sait pas encore...

Au-delà de ça, ce qui m'intéresse aussi dans la citation de G. Wajcman c'est qu'il a compris que je suis sans théologie, que j'ai horreur des écoles de dogmes, alors que je suis sensible à 'l'aspiration à', que l'on pourrait nommer 'l'inspiration' ou ce que tu appelles

le 'fluidique'. Enfin, je trouve que pointer la possibilité du bonheur reste révolutionnaire. Ce n'est pas forcément ce que je vis au quotidien. Comment faire pour que la mort ne soit plus un drame ? Et du noir, comme tu le dis, il y en a en chacun de nous aussi. Ne pas rester dedans, telle est la question.

PP. Est-ce que notre culture contemporaine matérialiste et rationnelle occidentale n'a pas trop vite évacué certaines dimensions ? Au risque de priver le vécu et la compréhension des œuvres d'art et du monde de toute une part invisible, énergétique et matricielle qu'il est nécessaire de réévaluer aujourd'hui ? Un travail important auquel tu sembles vouloir participer.

JL. Le what you see is what you see n'explique pas la beauté de certaines œuvres de Judd ou Stella. Les artistes vont profondément en eux et regardent le monde avec une très grande attention. Et souvent ils assument, malgré les risques et les difficultés

de toutes sortes, de montrer, de dire, de proposer... d'ouvrir la porte et de laisser se diffuser, se propager leur individualité, leur vision personnelle du monde, à la fois sensitive et réfléchie. Pour moi, ils vont au-delà du risque de la découverte de soi et du monde, et du risque de le montrer. Pour certains, les artistes sont un vecteur, ou les chamans de l'Occident. Pour moi, l'artiste est un aventurier. Qu'il soit écrivain, danseur, dramaturge... l'artiste ouvre, regarde, propose, impose, invente, relie, note, relève, révèle, écoute, essaye, transcende, renverse, choque, ment et est absolument vrai, exagère, montre, disparaît... En fait, ce qui m'apparaît c'est que l'artiste nous offre sa qualité d'être humain dans ce qu'il a de meilleur...

Je ne suis pas sûre que nous soyons si matérialistes et rationnels... dans les discours peut-être, comme une revendication, effectivement, mais dans les faits non. L'homme est tellement agi par des déterminismes,

des réflexions étroites, des pulsions, l'inconscient, sa biochimie et d'autres choses encore, que je suis toujours émerveillée que l'on réussisse à inventer et à se réinventer, à partager sa part sensible et, à travers l'art, à faire émerger la rencontre avec les autres.

L'art et la beauté sont un au-delà ici-bas.



Julie LEGRAND

Née en 1973 à Suresnes, vit et travaille à Paris et Saint Quentin.

Titulaire d'un Master en Création et Technologies Contemporaines avec les Félicitations du jury, d'une maîtrise de Lettres modernes option philosophie et esthétique, d'une Licence d'arts plastiques (Paris VIII), d'un diplôme de l'école Nationale Supérieure d'arts de Cergy et autodidacte en tant que souffleuse de verre.

EXPOSITIONS PERSONNELLES

- (sélection)
- 2017** | (fev.) *Prendre Racines*, Galerie Céline Moine, Lyon
- 2016** | *Une petite pluie*, Hôpital de Villejuif, Jeanne Gatard
Pierres, feuilles, ciseaux et puis... Lycée Verrier Jean Monnet à Moulins
- 2015** | *Germinations minérales*, MCL de Gauchy
La Chair et l'Esprit, Chapelle Sainte Radegonde, Chinon. Dans le cadre de EAT ART dédié à Daniel Spoerri, avec Erik Dietman, François Morellet, Ben Vautier, etc.
- 2014** | *La Convergence des atomes*, Fondation Bullukian, Lyon
- 2013** | *In Vitraux*, MAL, Laon
- 2012** | ESGAA, Biennale internationale du verre contemporain. St'art Strasbourg
- 2011** | *Le Granit et la Savoureuse*, Le Granit, Scène Nationale de Belfort
- 2010** | *Fourmillement*, Galerie Anton Weller, Paris
- 2009** | *Sens dessus dessous*, Centre culturel de Gentilly
- 2008-2009** | *La Manu en ébullition*, Saint-Quentin
- 2008** | *Va et viens*, Galerie du collège de Noyon

- 2007** | *Faire et défaire*, Galerie Anton Weller, Paris
Les Liens Coupés, La Maison Rouge, Fondation Antoine de Galbert, Paris
Tendre, Carte Blanche à Julie Legrand, Château de Saint-Ouen
- 2006** | *Vents Contraires*, Conseil Général de l'Hérault
- 2004** | *C'est le Bouquet !* Asso. Avis de Vent Fort/Le Grand Wazoo. Amiens
- 2002** | *Dénouement*, Home Galerie, Paris

EXPOSITIONS COLLECTIVES

- (sélection)
- 2016** | *La femme à la bûche*. Under Construction Gallery, Paris
CRAC Sète, Pascal Pique et le Musée de l'invisible
Centre d'art contemporain de Lacoux, Pascal Pique et le Musée de l'invisible
Galerie agnès b, Pascal Pique et le Musée de l'invisible
La Vitrine, com. Clémence Thiébault
A L'ombre d'Eros, Domaine Royal de Brou, Bourg en Bresse, avec M. Abramovic, Louise Bourgeois, Nan Goldin, etc.
- 2015** | Exposition des Lauréats de l'Artothèque

de l'Aisne, MAL de Laon

Piasa, vente charitative au profit de Child for care France-Inde

Parcours Saint Germain, Parution 50/52

Biennale de Sologne, com. Matthieu Corradino

Il y a un monde sans nous, 7.5 club, Paris

Mostra de Mende, Association Interstices

C'est Extra !, Galerie Céline Moine, Lyon

2014 | YIA, Galerie Céline Moine, Carreau du Temple, Paris

Festival ICASTICA, *Rebirth*, Arezzo, Italie. Avec

D.Hirst, W. Delvoye, Pistoletto, A. Gormley, A.

Serano, P. Martin Tayou, Barry X Ball, etc.

Musée du verre de Charleroi, Belgique. 16

Jeunes maîtres verriers européens

All that falls, com. G. Wajzman et K. Jaffes,

Palais de Tokyo, Paris

Comme des filles, 7.5 club, Paris

2013 | *Tisser des liens*, Musée d'Aix en Provence

Julie Legrand et Romain Rivière, Galerie

Backslash, Paris

Fils, Exposition collective, centre culturel Saint

Exupéry, Reims

Épure, 7.5 club Paris

2012 | *Les Habités*, 7.5 club Paris

États limites, 7.5 club, avec Mona Hatoum,

Olivier Blanckaert etc.

2011 | *Prenez des couleurs*, Galerie municipale de Chinon

Jean Daviot et Julie Legrand chez Fabrice de Pontfrache, Paris

2009 | *Stéphanie Cherpin et Julie Legrand*,

Fabrik Culture, Heggenheim, Bâle

SQ20, Julien Gardair, Julie Legrand, Régis

Peray, com. Sophie Brossais/SUPERVISION,

Galerie Saint-Jacques, St-Quentin

En découdre, com. Alexandra Fau, Toulouse

Sous toutes les coutures, Toulouse

Projet zéro, 3^e dition, St-Ouen

2008 | Scope, Art Basel, Galerie Anton Weller, Paris

Subtil Textile, La Galerie des Galeries Lafayette,

com. Alexandra Fau, Paris

2007 | Julie Legrand, Isabelle Lévênez, Lionel

Sabatté, Galerie Anton Weller, Paris

Bruit d'image, ADM, Bois-Colombes

2006 | *Architecture au corps*, com. Alexandra

FAU, Galerie Anton Weller, Paris

Liens passagers, Jagna Ciutta, Julie Legrand à

la Galerie d'O, Montpellier

Centre d'art contemporain du Conseil Général de l'Hérault

Lieux Communs, 994m², Les Instants Chavirés, Montreuil

COLLECTIONS PUBLIQUES

- 2015** | Fécondation, musée du verre de Belgique
- 2014** | 1% Mairie de Vaugrigneuse et DRAC Ile de France
- 2013** | Artothèque de l'Aisne. Coup de cœur 2013
- 2011** | Fonds d'acquisition d'Art Contemporain de la Ville de Gentilly

PUBLICATIONS

- 2017** | Julie Legrand. *Entretien avec Pascal Pique*, Collection Sur la Route III, éd. Galerie Céline Moine
- 2014** | Gérard Wajcman, *Icastica/Restart*, Arezzo, Italie
Pioda Stéphanie, *Une biographie sans narration*, catalogue d'exposition *La convergence des atomes*, Fondation Bullukian, Lyon
- 2013** | Clément Caroline, *Rose/Fécondation*, cat. expo *Tisser des liens*, Aix-en-Provence
Boudehen Caroline, *L'antre-ailleurs de Julie Legrand*, exp. In vitraux, MAL de Laon.
- 2010** | Fourgeau, Nicolas. *Crystal beau*, cat. *La Manu en ébullition*
- 2005** | Fau, Alexandra. Revue Archistorm
Arnaudet, Didier. *Retour Aux Sources*, cat. expo

pour Pollen

- 2004** | Nurisdany, Léonor. *En apparence*, Hôpital Ephémère Pontoise
- 2002** | Legrand, Julie, *Les oiseaux aussi, volent un jour de leurs propres ailes*, *La Revue D'Esthétique*, N° spécial Art et Animalité, éd. Jean Michel Place
- 2001** | Meyer, Jackie-Ruth. Rondeau, Corine. Girettes, Isabelle. *Passe Passera*, cat. expo, Centre d'Art Contemporain d'Albi
- 2000** | Gugnion, A. *Beaux-Arts Magazine*, expo *Animal*, Musée Bourdelle
- 1999** | Legrand, Julie, *Animal*, cat. expo au Musée Bourdelle
- 1997** | Monvoisin, Alain, 1541 *Mouches*, cat. de la Jeune Création

GALERIE NOMADE CÉLINE MOINE

Désireuse d'échapper à l'uniformité et aux effets de mode, Céline Moine soutient des artistes dans le militantisme de l'amour de l'art. Historienne de l'art et spécialiste du marché de l'art, elle est auteur et co-auteur de plusieurs centaines d'articles et rapports sur le marché de l'art depuis 2005, pour le compte de la société Artprice.com, notamment pour Harper's Bazaar (Chine), China Guardian, Art Investment (Taiwan), Diptyk Magazine (Maroc), Sammler (Allemagne), Tendencias (Espagne), Market.ch (Suisse), Gestion de Fortunes (France).

Depuis 2010, année de sa création, la Galerie Céline Moine s'est affranchie des murs habituels du white cube et cultive un sens aigu de la liberté. Depuis son showroom installé 11 rue Chavanne à Lyon, la galerie établit ses bases entre Paris et Lyon, les États-Unis et l'Asie, les Foires et les lieux de vie, le présent et l'ailleurs. Les expositions prennent

place dans des lieux de vie habités, des appartements privés, des galeries amies, des showrooms ou des espaces improbables aménagés pour l'occasion. Ce vagabondage élargit le champ de l'expérimentation, mène le visiteur hors des sentiers battus, et renouvelle le regard porté sur les œuvres.

La galerie soutient une dizaine d'artistes émergents, parfois exposés avec de petits trésors de l'art Moderne et du XX^e siècle, signés René Magritte, Joan Miro, Eduardo Chillida, Henri Matisse, Sanyu ou Fred Deux.

Accueillir, recevoir, considérer

Les hôtes qui ouvrent leurs portes sont associés au projet de l'exposition, un climat de confiance s'établit, une complicité véritable s'installe. De ces rencontres naissent des relations fortes entre hôtes, artistes, collectionneurs et amateurs. Les visiteurs sont attendus, reçus et accompagnés individuellement dans la découverte de ces espaces privés, propices pour une disponibilité du regard et une expérience intime de l'exposition.

Galerie nomade Céline Moine
www.celinemoine.com