

# MAISON DES ARTS

Georges & Claude Pompidou  
centre d'art contemporain  
Cajarc, Saint-Cirq-Lapopie

## PROGRAMMES HORIZONS ET LE NOUVEAU GRAND TOUR

Résidences d'artistes, Maisons Daura, Saint-Cirq-Lapopie  
septembre /octobre 2024

Texte de CLÉMENT RAVEU

ELSE BEDOUX (ÉSBAN – Nîmes)  
ADRIEN DAGNEAU (ÉSAD Pyrénées – Pau et Tarbes)  
KAËLIS ROBERT (isdaT – Toulouse)  
YURI SOHN (MO.CO ÉSBA – Montpellier)

En partenariat avec le MO.CO ÉSBA – Montpellier, l'ÉSBAN – Nîmes,  
l'ÉSAD Pyrénées – Pau et Tarbes et l'isdaT, Toulouse.  
Dans le cadre du programme Horizons.

FRANCESCO IBBA (Le Nouveau Grand Tour)

En partenariat avec le Ministère italien des affaires étrangères  
et de la coopération internationale, le Ministère italien de la culture  
et l'Institut français d'Italie.  
Dans le cadre du Nouveau Grand Tour.

Entre les routes sinueuses des causses du Quercy et les ombres projetées par les falaises calcaires, Saint-Cirq-Lapopie et Cajarc s'imposent comme des paysages où le passé rencontre le présent dans un entrelacs d'histoires artistiques, politiques et humaines. Ici, le temps se lit aussi bien dans les peintures et dessins de l'artiste Toyen qu'à travers les textes de ses ami·es André Breton ou Annie Lebrun. Ces lieux, empreints de mystères et d'intensité, ont vu défiler des figures emblématiques du surréalisme et de l'art moderne, mais aussi des voix qui ont façonné l'héritage littéraire et politique de la France à l'image du couple Pompidou ou de l'écrivaine Françoise Sagan. Dans cette continuité, le programme *Horizons* se nourrit de ces récits vibrants tout en l'adaptant aux défis et aux questionnements d'artistes contemporains, fraîchement diplômé·es des écoles d'art d'Occitanie.

En offrant aux jeunes artistes l'opportunité de se confronter à un lieu aussi riche en héritages, *Horizons* devient un laboratoire où se croisent les temporalités. Chaque artiste, qu'il ou elle soit issu·e de Toulouse, Nîmes, Montpellier ou Tarbes, s'inscrit dans une démarche de recherche qui ne se limite pas à l'expérimentation formelle, mais aussi à l'exploration des strates de sens que recèle ce territoire. Loin de se cantonner à un simple retour aux sources, la résidence incite à réinventer le passé, à le décomposer, le reconsidérer et à l'actualiser à travers les prismes de l'art contemporain. Le panorama qu'offre la région, avec son pouvoir évocateur, devient un cadre où les artistes peuvent redéfinir leur relation aux grands récits historiques aussi bien qu'au mémoriel en repensant les gestes créatifs. Les matériaux et les objets du quotidien, le corps humain, les symboles ancestraux sont autant de vecteurs de récits qui se confrontent à l'urgence d'un monde en mutation. Dans ce contexte, la résidence *Horizons* n'est pas seulement un lieu de création, mais aussi un espace de réflexion collective où se mêlent les préoccupations écologiques, sociales et culturelles d'aujourd'hui.

# MAISON DES ARTS

Georges & Claude Pompidou  
centre d'art contemporain  
Cajarc, Saint-Cirq-Lapopie

Texte de CLÉMENT RAVEU

## Else Bedoux

Née à Avignon en 1995.

Vit et travaille à Avignon.

Diplômée de l'École supérieure des Beaux-Arts de Nîmes et de l'École supérieure des métiers artistiques de Montpellier.

« Else, comme dans *what else?* », ainsi, l'artiste, graphiste et éditrice Else Bedoux prend le soin de clarifier la prononciation de son prénom, souvent source de confusion. Cette introduction pleine de caractère reflète déjà l'essence de sa démarche artistique : un esprit libre, qui déjoue les attentes et s'invite là où l'on ne l'attend pas. Mais si l'expression renvoie sans nul doute au spot publicitaire ayant marqué la culture populaire des années 2000<sup>1</sup>, je comprends aussi, au fil de nos échanges, que cela semble exprimer un détachement ludique vis-à-vis des conventions du monde de l'art tout autant qu'un clin d'œil malicieux aux attentes qui entourent le monde de l'édition. À l'image de sa maison d'édition et d'auto-édition indépendante *Book of me*<sup>2</sup>, qui invite, presque ironiquement, à s'interroger sur les autres possibles de la création artistique, les autres voix, les autres manières d'édition ou d'imaginer ce qu'est une œuvre ou un livre, y compris collectivement. Par ces quelques mots, se dessinent alors une certaine philosophie de la création artistique, où chaque projet n'est qu'une version parmi d'autres, un point d'étape, ou encore une variation d'une idée plus vaste en perpétuelle transformation.

Else Bedoux parle aussi de « fable sociale » pour évoquer son parcours. Cette association poétique fait référence à une forme de récit mettant en scène des réalités collectives et partagées, une culture commune, imprégnée d'une tradition populaire, où chaque lieu, chaque personnage, joue un rôle important au sein d'un maillage plus large. En observant de près les marges, en s'immergeant

---

<sup>1</sup> Cette formule est devenue particulièrement populaire dans les années 2000 grâce à une campagne publicitaire de la marque de café Nespresso, portée par l'acteur George Clooney. Dans ces publicités, « What else? » ponctuait les scènes avec une touche d'élégance et d'ironie, comme pour dire que le produit proposé n'a pas besoin de comparaisons ni d'ajouts. En dehors du contexte commercial, l'expression a été intégrée dans le langage courant pour marquer une touche de nonchalance ou d'assurance, souvent avec humour, comme une manière légère de clore une conversation ou d'exprimer une évidence.

<sup>2</sup> Maison d'édition et d'auto-édition fondée et co-gérée par Else Bedoux, Thelma Garcia et Anaïs Roubertou dont le motto est « serving hot édition with love and friends », comme une invitation chaleureuse à partager une expérience collective autour de l'objet livre.

dans les contre-cultures et en cultivant un esprit indépendant et irrévérencieux, ses livres, ses expositions, ses œuvres et ses collaborations, deviennent les chapitres d'une histoire contemporaine où les images et les questions de reproductibilité se mêlent autour d'une communauté de regards attentive aux conditions de création des travailleuses de l'art. Si j'étais l'un des personnages de cette fable, je serais le curateur et le critique d'art qui a pris la fâcheuse habitude d'écrire la nuit. Des heures où le monde semble se retirer peu à peu, où la cadence des pensées s'accorde à une sorte de calme secret. C'est aussi le moment où le travail invisible, souvent solitaire, se déploie – une idée que l'artiste évoque avec une délicatesse spectrale dans l'installation *12 am ou 12 pm : quelle est la différence ?*<sup>3</sup>. Présentés dans une suite ordonnée, ces papiers révèlent, à qui s'en approche attentivement, un message inscrit en filigrane, presque effacé par sa propre présence. Grâce à un plotter de découpe, l'artiste trace à la surface du support deux horaires, visibles et pourtant discrètement dissimulés dans la matière. Ce jeu subtil où, selon la lumière, les mots ne sont jamais entièrement lisibles renvoie à une forme de travail qui reste dans l'ombre, qui n'a pas pour vocation d'être montré, mais qui pourtant façonne, nourrit et construit chaque projet. Et pourtant, au terme de ce processus, seule l'œuvre est visible, dépouillée de tous les éclats de recherche qui l'ont façonnée. Dans le sillage de cette réflexion, *12 am ou 12 pm : quelle est la différence ?* se dessine comme un hommage à celles et ceux qui, dans l'ombre de l'aube ou dans le silence de la nuit, poursuivent leur création sans relâche, tout en questionnant ces temps de travail de plus en plus flous, de plus en plus étendus.

De cette exploration des frontières du visible et de l'invisible, la pratique d'Else Bedoux se développe aussi à travers une réflexion sur le temps, qu'il soit météorologique, avec son ouvrage *Ten Lighting Tears*<sup>4</sup>, physique, avec l'installation *Servez-vous*<sup>5</sup>, ou encore marqué par des éléments toxiques avec le livre *Ozone*<sup>6</sup>. Ce dernier par exemple, explore l'influence insidieuse des molécules émises par les copieurs et les imprimantes laser, une présence chimique discrète, pourtant si proche de nous, qui se mêle à l'air que l'on respire au bureau, en bibliothèque ou dans les ateliers d'impression. Imprimé à l'aide d'une ancienne machine Toshiba, réputée pour ses émissions de particules de toner – les pages, le papier, l'encre de ce livre – deviennent des vecteurs d'un mal méphitique, chargé de particules microscopiques, une matérialité contaminée tout autant qu'un avertissement délétaire pour notre santé. Fidèle à son concept, *Ozone* devient alors une œuvre nocive, porteuse de risques, au sens littéral, elle existe en tant qu'objet contaminé par sa raison d'être, intégrant dans sa conception les mêmes substances dont elle critique la prolifération. Par son contenu et son processus de fabrication, Else Bedoux soulève peut-être que dans un monde où

---

<sup>3</sup> Else Bedoux, *12 am ou 12pm : quelle est la différence ?*, installation, série de 4 papiers Arches gravés, châssis en bois, barre en acier, feutre, dimensions variables, 2021, courtesy de l'artiste.

<sup>4</sup> Else Bedoux et Thomas Ducrocq, *Ten Lighting Tears*, édition, 18 x 28 cm, 32 pages imprimées en laser, papier : Color Copy Gloss 135g, agrafes, œillets, 2022, courtesy des artistes.

<sup>5</sup> Else Bedoux, *Servez-vous*, installation avec découpe de lettres, caisson en bois, impressions jet d'encre sur papier journal, 55 x 75 cm, 2024, courtesy de l'artiste.

<sup>6</sup> Else Bedoux, *Ozone*, édition, 10 x 14 cm, 192 pages imprimées en laser, papier : Munken Print White 80g, reliure en point copte, 2022, courtesy de l'artiste.

les espaces de création se veulent accueillants et bienveillants, ce livre fait figure de rappel ironique tout autant que d'une mise en garde. Un paradoxe qui, par extension, résonne avec les expériences des artistes et des travailleuses de l'art, souvent confrontés aux dynamiques de pouvoir, de jugement et de compétition qui rendent ces lieux moins « sûrs » qu'ils n'y paraissent.

Lors de sa résidence aux Maisons Daura, l'artiste a produit une série d'anthotypes<sup>7</sup> intitulée *Damage*<sup>8</sup> qui, sous leur apparence modeste et épurée, pourraient simplement évoquer une rupture ou un contrepoint dans son parcours. On peut effectivement y voir le désir d'un geste plus organique et artisanal en dialogue avec la nature et sensible aux enjeux environnementaux. On peut également penser qu'elle accepte délibérément le risque que ces œuvres s'effacent avec le temps, que leur empreinte disparaisse peu à peu sous l'effet de la lumière et des éléments naturels, faisant de cette fragilité une composante voulue dans son geste artistique et qui engage, par conséquent, une réflexion fondamentale sur le statut de l'œuvre d'art, notamment vis-à-vis de sa préservation. Mais un problème se pose lorsque l'on s'interroge sur l'histoire de la technique elle-même. La découverte de l'anthotype est attribuée à Sir John Herschel<sup>9</sup> mais porte en elle le secret d'une femme invisible. Mary Somerville, mathématicienne et scientifique pionnière, avait en réalité exploré les principes de cette méthode bien avant lui<sup>10</sup>. En revenant à ce geste ancien, Else Bedoux réactive non seulement un savoir-faire oublié mais aussi un héritage féminin effacé, intégrant dans son travail une forme de justice historique. L'œuvre de l'artiste prend alors une résonance particulière. Les travaux et les découvertes de Mary Somerville sont comme les pigments des anthotypes, ils émergent et se fondent, à peine visibles dans le grand récit historique. C'est peut-être ce qu'il y a au bord des œuvres de l'artiste, une tension entre la permanence et l'évanescence, un espace où se joue le risque de la disparition mais aussi la liberté de s'épanouir dans un temps suspendu, un instant capturé avant qu'il ne s'efface, tout en laissant une trace fugace et subtile.

---

<sup>7</sup> L'anthotype est une technique de photographie par contact qui utilise les pigments naturels extraits de plantes, fruits ou fleurs pour créer des impressions. Ces images sont obtenues par l'exposition de la préparation pigmentée à la lumière solaire pendant une longue durée, permettant un rendu unique, délicat et éphémère. Voir Émilie Malins, *Anthotypes, photographies aux pigments végétaux : Recettes et techniques*, Paris, Éditions Alternatives, 2018.

<sup>8</sup> Else Bedoux, *Damage*, série d'anthotypes, papiers d'Arches, jus végétaux à base de baies et de fleurs sauvages, 360 x 57 cm, 2024, courtesy de l'artiste.

<sup>9</sup> Sir John Herschel (1792-1871) est un astronome, mathématicien et scientifique britannique reconnu pour ses contributions à l'astronomie, à la photographie et à la chimie. Il a notamment développé des procédés de photographie sur papier, contribuant à la naissance de la photographie moderne. Ses recherches ont influencé de nombreux domaines scientifiques, notamment la photographie de la nature. Voir François Cheval, « Le cours du Herschel », dans *Photographica*, n°8, 2024, p. 92-113.

<sup>10</sup> Mary Somerville (1780-1872), scientifique et écrivaine écossaise, est surtout connue pour ses travaux en mathématiques, astronomie, physique et en photographie notamment à travers ses contributions à la compréhension de la lumière et des phénomènes optiques. Malgré sa reconnaissance dans des cercles scientifiques, elle a souvent été éclipsée par ses homologues masculins à son époque. Voir Elisabetta Strickland, *The Ascent of Mary Somerville in 19th Century Society*, New York, Springer, 2016.

# MAISON DES ARTS

Georges & Claude Pompidou  
centre d'art contemporain  
Cajarc, Saint-Cirq-Lapopie

Texte de CLÉMENT RAVEAU

## Adrien Dagneau

Né à Rodez en 1997.

Vit et travaille à Tarbes.

Diplômé de l'École supérieure d'art et de design des Pyrénées - site de Tarbes.

Discuter avec Adrien Dagneau, c'est un peu comme se retrouver au milieu d'une partie d'échecs. Chaque mouvement de pièce sur l'échiquier peut être interprété par le·la joueur·euse afin d'orchestrer des stratégies de diversion précises et ainsi contrer les tactiques de son adversaire. Mais à force d'anticiper les coups à venir, ou de chercher à redéfinir les règles du jeu, on en vient à se demander si ce n'est pas le jeu lui-même qui nous observe, nous analyse et finit par nous transformer en retour. À la fin, sur le terrain de la pratique de l'art et de son exposition, personne ne gagne car nous sommes face à une situation de pat<sup>1</sup>. Lors de notre rencontre, j'ai posé de nombreuses questions, tentant parfois maladroitement d'associer sa pratique à celle d'une scène déjà clairement identifiée dans l'art contemporain parisien, mais rien n'y faisait. Les œuvres d'Adrien Dagneau semblaient échapper à toute tentative de catégorisation facile, chaque réponse esquivait la simplicité d'une lecture rapide et d'une explication critique trop raide voire linéaire. J'ai essayé d'adopter un autre régime logique, de suivre une trajectoire de pensée différente, pour finalement me rendre compte que tout cela était calculé. Un *plot twist*<sup>2</sup> avait subtilement redéfini les modalités de notre discussion. En déjouant finement mes attentes et mes interprétations, l'artiste a créé un espace d'interaction inattendu entre nous. Chaque réplique échangée se transformait en « passe magique », comme une manière de détourner l'attention ou de forcer son·a interlocuteur·ice à revoir ses certitudes. Échec et mat.

---

<sup>1</sup> Le pat est une situation particulière dans une partie d'échecs où un·e joueur·euse est légalement obligé·e de jouer, mais aucune de ses pièces ne peut bouger sans mettre son roi en échec, ce qui est une violation des règles. En conséquence, la partie se termine par un match nul. C'est un aspect fondamental des règles du jeu, souvent utilisé comme une tactique pour éviter une défaite lorsque la partie est en désavantage.

<sup>2</sup> Un *plot twist* (ou rebondissement narratif) désigne un changement soudain et inattendu dans le développement d'une intrigue, qui modifie la compréhension ou les attentes du·de la lecteur·ice, spectateur·ice ou auditeur·ice. Il peut introduire une révélation inattendue, inverser des situations ou remettre en question ce qui semblait établi. Le *plot twist* est un procédé courant en littérature, cinéma, théâtre et séries télévisées, souvent utilisé pour maintenir l'intérêt ou surprendre.

En un sens, les œuvres d'Adrien Dagneau semblent parfois jouer à cache-cache avec leur propre signification, laissant entrevoir un monde où les consensus se dissolvent dans le flux des associations. Tout semble connecté et pourtant insaisissable, comme un chantier où chaque pierre a sa place mais où aucun plan n'a été déposé. Derrière cet apparent chaos se dessine pourtant une cohérence : les objets et les mots sont des témoins silencieux, des fragments d'histoires en suspens. Il ne s'agit pas seulement d'assembler des formes mais de provoquer des dialogues, parfois contradictoires, entre des matériaux qui ne se seraient jamais croisés autrement. L'artiste parle d'ailleurs de travailler par « attachements » pour définir sa pratique plastique. S'il est facile de se perdre dans l'entrelacs des références citées au fur et à mesure de notre conversation – comme par exemple le travail de l'artiste américaine Mierle Laderman Ukeles<sup>3</sup>, « la sociologie des objets » de David Pontille et Jérôme Denis<sup>4</sup> ou le livre *Les Lichennes*<sup>5</sup> de Marine Forestier – ce vertige de mise en relation artistique, théorique et littéraire permet toutefois de saisir un élément fondamental dans sa pratique : rester perméable parce que tout fait système. L'artiste ne cherche pas à simplifier le monde ou l'expérience ontologique ; il les enrichit d'une constellation de gestes et de formes qui nous invitent, nous aussi, à accepter de ne pas tout comprendre. Peut-être même que l'enjeu est là : faire confiance en notre propre capacité à jouer au milieu des règles floues qui parsèment nos vies à toutes et tous.

J'avance alors un premier pion et une nouvelle partie s'engage. Il y a d'abord des mots, des phrases, parfois des chiffres, collectés et assemblés ensemble depuis plusieurs années dans les notes de son téléphone portable<sup>6</sup> ou réunis dans quelques textes épars<sup>7</sup>. Présentés dans un diaporama à l'esthétique quasi clinique, l'artiste dissèque son propre corps, ses pensées, ses relations et explore désirs, inquiétudes et blessures comme des lieux communs. Un foisonnement linguistique, nourri d'une économie de moyens où chaque phrase est à la fois un fragment d'univers autant qu'un défi lancé au langage. Des scènes surgissent dans l'esprit du·de la lecteur·ice, comme des éclats de pensée qui laissent peu de place à l'interprétation univoque, parce que la syntaxe est volontairement brisée. Les phrases sont abruptes, éclatées, recombinaisons, elles ouvrent des brèches, citent

---

<sup>3</sup> Mierle Laderman Ukeles (1939–) est une artiste conceptuelle américaine dont le travail interroge les notions de soin, d'entretien et de travail invisible en les requalifiant comme pratiques artistiques essentielles. En 1969, elle écrit le *Manifesto for Maintenance Art 1969!* qui redéfinit les gestes de maintenance (ménage, réparations, entretien) comme des formes d'art à part entière. Son approche s'inscrit dans une réflexion féministe et écologiste, remettant en question la séparation entre art « noble » et activités invisibles ou dévalorisées.

<sup>4</sup> Voir David Pontille et Jérôme Denis, *Le soin des choses. Politiques de la maintenance*, Paris, La Découverte, 2022.

<sup>5</sup> Voir Marine Forestier, *Les lichennes*, Annecy, ESAAA École supérieure d'Annecy Alpes, 2023.

<sup>6</sup> Adrien Dagneau, *Diapo géant collection notes*, diaporama, vidéoprojecteur, ensemble de notes, 2016 - ..., courtesy de l'artiste.

<sup>7</sup> Voir par exemple Adrien Dagneau, *Die and retry*, ensemble de textes pour une lecture à voix haute, s.d., courtesy de l'artiste.

Michel Foucault<sup>8</sup>, Jean-Claude Kaufmann<sup>9</sup> et Tristan Garcia<sup>10</sup>. Elles provoquent un sourire ou un moment de réflexion tout en nous poussant à nous interroger sur la manière dont nous attribuons du sens aux mots, aux objets et aux situations. Ce style fragmentaire où les idées et les sensations sont juxtaposées sans hiérarchie, qui mélange parfois le quotidien avec une écriture plus analytique, joue avec les codes de la langue pour en extraire une forme d'humour, de non-sens autant qu'une critique de la société et de ses normes. Et puis parfois, un scintillement poétique émerge, entre les lignes, dans la reprise, ici, d'un collage inattendu de quelques-uns de ses idiomes : (elle<sup>11</sup>) « claque des doigts s'impatiente secrétaire de l'inconscient », (dans un·e) « décorum chaude et tables empilées dresscode : joueur·euse de belote », (face au) « bruit écrit », (avec) « la main control cœur », (sur la) « place des bavards », (et l') « épitaphe c'est mon historique porno<sup>12</sup> ».

Dans cet univers où le langage s'effrite et se reconstruit, les formes qu'Adrien Dagneau convoque dans ses installations semblent elles aussi se dérober aux définitions fixes, elles hésitent entre minimalisme et baroque, entre retenue et exubérance. Chaque élément qui les compose – qu'il s'agisse d'un meuble abandonné, d'un dispositif technologique obsolète ou d'objets liés à des économies rurales et agricoles – se trouve alors réinvesti d'un sens ambigu. Ces artefacts ne sont pas inertes ou autonomes mais se cherchent un voisinage, fonctionnent comme des histoires irrésolues ou des énigmes ouvertes, désencombrées des valeurs *a priori*, propres à piéger le·la spectateur·ice. Une fois pris ensemble, ils forment un réseau de significations émotionnelles, sensibles et affectives qui fonctionnent par rebond à travers les couleurs, les formes, les usages voire les particularités techniques utilisées par l'artiste. Ce système de coalescences, où tout est contingent, aussi bien le mémoriel que l'expérientiel, ne fonctionne toutefois qu'à travers la promesse fugace d'interactions poétiques et discursives qui se complètent et se nourrissent les unes les autres. Enfin, les gestes de l'artiste – collecte, manipulations, suspensions, équilibres précaires – se lisent comme un processus ludique mais incarné, où les matériaux prennent la parole, les formes questionnent et nous invitent à nous positionner, à nous situer, et peut-être, en acceptant finalement les règles du jeu posées par l'artiste, ou celles qui lui sont imposées, à devenir à notre tour une pièce mouvante de ce vaste puzzle.

---

<sup>8</sup> Notamment Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

<sup>9</sup> Notamment Jean-Claude Kaufmann, « Le monde social des objets », dans *Sociétés Contemporaines*, n° 27, 1997, p. 111-125 ; Jean-Claude Kaufmann, « Ego. Pour une sociologie de l'individu. Une autre vision de l'homme et de la construction du sujet », dans *Revue française de sociologie*, n° 42-4, 2001, p. 760-762.

<sup>10</sup> Notamment Tristan Garcia, *Forme et objet. Un traité des choses*, Paris, PUF, 2011.

<sup>11</sup> Les éléments entre parenthèses sont des ajouts de l'auteur, introduisant une modulation du sens ou une précision rythmique dans la phrase d'origine.

<sup>12</sup> Extraits de *Diapo géant collection notes*, op. cit.

# MAISON DES ARTS

Georges & Claude Pompidou  
centre d'art contemporain  
Cajarc, Saint-Cirq-Lapopie

Texte de CLÉMENT RAVEU

## Kaëlis Robert

Né à Clermont-Ferrand en 1997.

Vit et travaille entre Arles, Clermont-Ferrand et Paris.

Diplômé de l'École nationale supérieure de la photographie de Arles et de l'Institut supérieur des arts et du design de Toulouse.

Ce qui m'a le plus frappé lors de notre discussion avec l'artiste et photographe Kaëlis Robert, c'est le vocabulaire qu'il a convoqué pour baliser les différents linéaments de sa pratique – *dilution, nébulosité, coprésence, transmission et résistance* – voici les nœuds qui nous ont occupés pendant ces quelques heures passées ensemble à discuter de son parcours et de ses productions. Ce matin-là, les nuages, encore lourds de la nuit, s'accrochaient aux toits des maisons de Saint-Cirq-Lapopie comme un voile fragile bouchant l'horizon. Nous étions assis l'un face à l'autre, et la première chose que je me suis dite, c'est qu'il produisait peut-être des œuvres pour inviter les écrivain·nes à faire des photographies, comme une manière de capter ce que le langage peine à dire. La brume finit par se lever lentement, emportant avec elle ces quelques nuages qui, un instant, ont donné à ce village retiré et à ses quelques ruelles étroites l'apparence de l'aurore. La lumière du jour s'étira finalement avec précaution, réanimant notre conversation sur ce qui nous réunissait ce jour-là.

Je découvre d'abord l'existence de plusieurs textes, de courts passages rédigés par l'artiste qui, une fois rassemblés, donnent naissance à une histoire, ou plusieurs, voire même à un roman au long court. L'intrigue se déroule dans un monde parallèle, une terre d'exil, sans cartographie, sans mesure et où l'évidence scientifique des phénomènes naturels se déploie autrement. L'apparition ou la disparition de la lumière, la perception de la réalité ou du temps se troublent. Le millénaire rejoint la seconde, les heures se dérobent, se mélangent et chaque geste peut prendre une éternité. Toutes les traces d'activité s'effacent dans le vent, sans souvenir. Quant aux personnages, ils se nourrissent de mythes et de récits inventés par celles et ceux qui ont oublié d'où ils venaient, parce que la mémoire est distordue et altérée par un système qui anéantit l'individualité. Seul l'horizon persiste, plus loin, plus insaisissable, comme une obsession collective, une promesse de liberté qui échappe toujours. L'artiste, que je découvre alors auteur, dans sa narration, laisse planer un doute : que se passerait-il si cet horizon n'existait pas vraiment ? Et si le véritable salut résidait dans la possibilité de tourner en rond, de s'arrêter et de regarder autour de soi ? En photographie, l'horizon agit comme une frontière ambiguë, un point de rupture où la réalité se dissout dans le mystère et reconfigure la perception de l'espace et de ses

différentes temporalités<sup>1</sup>. Plutôt que d'inciter les écrivain·nes à faire des photographies, la singularité de Kaëlis Robert et de son expression plastique réside peut-être davantage dans l'invitation à faire l'expérience de l'impermanence, une rencontre intenable et transitoire avec ce que l'on ne peut pas tout à fait posséder ou comprendre, parce qu'à la fois limite et ouverture.

L'installation intitulée *1/1<sup>2</sup>*, par exemple, est une variation de formes photographiques qui réunit des « images témoins<sup>3</sup> » et différents éléments scénographiques qui se déploient dans l'espace d'exposition en créant des perspectives inattendues, offrant des points de vue fragmentés ou décalés qui sollicitent activement le regard du·de la spectateur·rice. L'image devient ici un point d'ancrage sensoriel pour une réflexion élargie sur le lieu, le temps et le contexte. La photographie, à la fois présente et changeante, ouverte et insaisissable, sculptée par la lumière ou rehaussée par un jeu d'ombres et de reflets, n'est plus un objet autonome, mais un outil d'exploration spatiale qui invite à ressentir, presque physiquement, le processus de construction de l'image. L'ensemble agit comme une membrane qui se nourrit de l'architecture pour mieux s'y dissoudre, s'y propager ou s'y fondre. Réciproquement, cela révèle un engagement dialectique profond de la part de l'artiste vis-à-vis des différents modes d'apparition de l'image dans le réel qui prend également en considération les scripts implicites de l'exposition et les régimes scopiques par lesquels nous en faisons l'expérience. Je comprends alors que le processus de création occupe une place centrale dans la pratique de Kaëlis Robert. Les matériaux et les images subissent des altérations constantes, comme s'ils vivaient et respiraient au rythme de la lumière et du temps. Les contours, les frontières, voire les significations, se dissolvent progressivement, se confondent avec l'environnement, jusqu'à devenir presque indiscernables.

De cette dilution des formes, le travail de l'artiste prend aussi une autre dimension, qui se situe à la lisière des phénomènes de « coprésences<sup>4</sup> ». Une exploration des seuils, qui traverse les disciplines, alliant observation scientifique et documentation photographique, à partir de lieux chargés d'interactions vivantes entre mémoire et matière. En s'aventurant sur des sites archéologiques ou géologiques, Kaëlis Robert interroge la richesse historiographique et écologique de ces territoires tout autant que les liens qui

---

<sup>1</sup> Voir Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, Paris, Circé, 2000, p. 37-40 et 68-71.

<sup>2</sup> Voir Kaëlis Robert, *1/1*, ensemble de photographies, dispositifs scénographiques, dimensions variables, courtesy de l'artiste.

<sup>3</sup> L'expression d'« image témoin » est utilisée pour désigner une photographie qui agit comme un modèle, une référence ou une « trace » dans un projet artistique. Par exemple, dans le cadre d'une série ou d'une installation, l'image témoin peut se rapporter à une source documentaire ou à une capture du réel qui orientera la pratique artistique de sa conception à ses différents régimes d'apparitions.

<sup>4</sup> En philosophie et en phénoménologie, notamment à partir des travaux du philosophe Edmund Husserl, la coprésence traduit cette perception de la présence simultanée d'objets ou de sujets dans un même champ d'expérience, créant un espace où se côtoient des perceptions variées. Elle induit une superposition, un croisement de perspectives et de temporalités, permettant une résonance entre différentes formes de réalité ou de subjectivité. Voir Edmund Husserl, *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, traduit par Gérard Granel, Paris, Gallimard, 1976.

nous unissent à eux. Ces derniers travaux, par exemple, prennent appui sur ce que les historien·nes appellent « la fièvre du phosphate<sup>5</sup> ». Au-delà des impacts économiques et sociaux que l'exploitation des phosphatières ont pu générer, ces grottes ou cavités karstiques<sup>6</sup> témoignent aussi de milliers d'années de sédimentation, d'évolution et de bouleversements naturels. Elles incarnent pour l'artiste, de façon plus sensible voire métaphysique, la capacité de mêler les traces de l'exploitation humaine à grande échelle aux curiosités paléontologiques et deviennent ainsi de véritables archives. Par extension, ces travaux de documentation tissent des liens profonds entre biodiversité, trésors biologiques et histoire de l'humanité. C'est peut-être là, dans un continuum du vivant, sans distinction entre nature et culture et dans un jeu de miroirs entre passé et présent que la pratique artistique de Kaëlis Robert s'étend. Différentes échelles de temps et de vie cohabitent dans une expérience labyrinthique rappelant, à l'image des phosphatières, la précarité des équilibres naturels et l'urgence qui est la nôtre de préserver ce patrimoine.

---

<sup>5</sup> À la fin du 19e siècle, les gisements de phosphates, notamment ceux du Quercy dans le Lot en France, alimentent l'essor d'une nouvelle économie minière. Ce phénomène est dû à la découverte de l'utilisation des phosphates naturels comme engrais, un élément essentiel à l'agriculture industrielle en raison de sa capacité à enrichir les sols en nutriments nécessaires pour la croissance des plantes. Voir Thierry Pélissié et Francis Duranthon, « L'exploitation des phosphates en Quercy : de la fièvre du phosphate au laboratoire naturel de l'évolution », dans *Géologues*, n° 162, 2009, p. 30-33.

<sup>6</sup> Le terme *karstique* se réfère à des paysages, formations géologiques et processus naturels associés à la dissolution de roches solubles, comme le calcaire, le gypse ou la dolomie. Ces terrains se caractérisent par des structures souterraines et de surface singulières, comme des grottes, des gouffres, des dolines (dépressions circulaires), des rivières souterraines, et des conduits labyrinthiques, créés par l'action de l'eau qui dissout progressivement la roche.

# MAISON DES ARTS

Georges & Claude Pompidou  
centre d'art contemporain  
Cajarc, Saint-Cirq-Lapopie

Texte de CLÉMENT RAVEAU

## Yuri Sohn

Née à Ansan (Corée du Sud) en 1996.

Vit et travaille à Montpellier.

Diplômée de l'École supérieure des beaux-arts de Montpellier et de l'Université Chung-Ang en Arts du spectacle vivant (Séoul).

Imaginez une ville où les silences s'élèvent comme des nuages au-dessus des toits, où les non-dits serpentent entre les pavés des rues, dessinant des lettres secrètes et indéchiffrables. Ce territoire-là est fait de fragments, d'écarts, de sons et d'instantanés où le verbe vacille. Ici, les unités linguistiques ne se contentent pas de dire : elles flottent, hésitent, s'effacent, pour renaître autrement, comme un souffle ou une vibration. Saisir leur richesse, leur profondeur, s'avère alors essentiel pour découvrir une langue capable de produire de nouveaux possibles. Il y a dans ce processus de transfert une forme d'engagement qui n'est ni définitif ni totalisant mais qui se fait progressivement, par étapes, au gré des rencontres et des résonances. Au fur et à mesure de notre conversation avec Yuri Sohn, j'ai compris qu'elle travaillait sur un fil tendu, là où les paroles flanchent parce qu'elles ne parviennent plus à capter l'essence de ce qui est à dire. Dans son travail, l'artiste examine les limites de l'énonciation à travers des installations où se mêlent vidéo, son, sculpture et narration, révélant ainsi les tensions entre la volonté de communiquer et l'inévitable imperfection de toute forme de langage. De cette collision, émergent des failles, des ratés, des fissures mais aussi de l'incompréhension et de l'erreur. L'artiste manipule cela par des gestes artistiques – en jouant sur les matériaux, les formes, les images, les techniques – et explore ainsi une écriture critique qui tente de saisir les structures sémantiques, culturelles et idéologiques comme des lieux où les relations de pouvoir se manifestent et se contestent, où les significations circulent mais ne sont jamais totalement neutres.

Ainsi, sa pratique diffère dans les formes produites mais converge dans les intentions. Yuri Sohn tente de réinvestir des espaces négligés du langage où hésitations et paradoxes peuvent persister, qu'on le veuille ou non. Son texte *Unicode - Artist Statement*<sup>1</sup> par exemple, interroge ces zones d'ambiguïté, laissés vacantes par les systèmes de traduction formalisés. Ces outils offrent la promesse d'interactions universelles, sans frontières, entre les langues et les écritures du monde entier, mais restent cependant soumis à des malentendus, ou

---

<sup>1</sup> Yuri Sohn, *Unicode - Artist Statement*, texte, courtesy de l'artiste, 2023.

gènèrent des exclusions. En juxtaposant des typographies et des langues construites différemment, l'artiste montre combien le langage est marqué par des singularités culturelles qui parfois échappent à la norme et à la standardisation. Entre les caractères mal rendus, des vides apparaissent, qui ne sont pas des espaces de manques mais plutôt des lieux de compromis. Ces formes hybrides deviennent alors des zones de résistance où les mots ne seront jamais complètement articulés parce que laissés indicibles, volontairement suspendus. Elles nous invitent à accepter que tout ne peut pas être traduit ou partagé et qu'il est peut-être nécessaire de conserver une certaine part d'opacité. Ce *statement* d'artiste peut alors être perçu comme une stratégie de préservation, s'inscrivant dans cette idée que le langage peut devenir un voile ou un refuge, à l'image des mots de Roland Barthes, qui évoque cette subtilité de l'art de la retenue dans *Le Plaisir du texte* : « Ce que je cache par mon langage, mon corps le dit<sup>2</sup> ». Le texte de Yuri Sohn se déploie donc dans un espace liminal, entre lisibilité et confusion et c'est peut-être là que réside la richesse et la profondeur de son message. En refusant la transparence totale de l'œuvre, l'artiste introduit un espace de mystère et de secret qui oblige le·la spectateur·ice à s'interroger, à ralentir et à ne pas consommer l'œuvre dans toute sa lisibilité. Peut-être comme une critique implicite des attentes contemporaines, à une époque où dominant, dans nos comportements, l'immédiateté et la rapidité de l'accès à l'information.

Yuri Sohn poursuit ses réflexions à travers l'installation intitulée *Um...*<sup>3</sup>, composée de plusieurs haut-parleurs alignés de façon éparse au sein d'un dispositif scénographique, similaire à un couloir. L'architecture de l'ensemble symbolise un lieu de transition et de passage entre deux états ou réalités. Elle invite le·la spectateur·ice à se laisser guider par les sons diffusés et à vivre une expérience immersive et sensorielle particulière qui demande une écoute attentive. On entend des sons déconcertants, peut-être familiers mais étrangement isolés les uns des autres. Ces bruits courts, rapides, principalement composés de voyelles, sont en réalité des interjections que l'artiste a réunies à la suite d'entretiens avec des participant·es qui devaient répondre à une simple question : qu'est-ce que vous souhaitez exprimer mais que vous ne parvenez pas à dire ? Si la question appelle un espace de réflexion sur les limites du langage et de la communication, elle soulève aussi des enjeux plus sensibles, intimes et personnels pour la personne qui participe. Révéler une part de vulnérabilité, de rejet ou de malentendu peut renvoyer aux barrières psychologiques et sociales qui influencent notre capacité à communiquer sans contrainte. Dans certaines cultures, certains sujets sont tabous, limitant de fait l'expression libre. Cela peut imposer des silences sur des désirs ou des frustrations. Ce sont ces marqueurs décisifs, ces moments d'hésitations, d'imperfections que l'artiste nous invite à interroger dans nos conversations et nos échanges avec les autres.

S'ouvre alors dans la pratique artistique de Yuri Sohn tout un champ d'expérimentation qui étudie aussi bien la sémiotique que la paralinguistique. Elle prend en considération le ton de la voix, le volume, la vitesse, les pauses, les intonations, ainsi que les expressions faciales et les gestes qui accompagnent toute parole. Ses œuvres et ses recherches captent et amplifient ces sons

---

<sup>2</sup> Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 84-85.

<sup>3</sup> Yuri Sohn, *Um...*, installation sonore, dispositif scénographique, haut-parleurs, métal et bois, dimensions variables, 2023.

fugaces et transitoires, ces mouvements expressifs, presque chorégraphiques, qui traduisent des moments d'incertitude ou de réflexion dans l'élaboration du discours. L'ensemble devient dans son travail des points d'ancrage, des paysages sonores, visuels et sensibles qui révèlent une autre manière d'articuler, de penser et de ressentir le langage.

# MAISON DES ARTS

Georges & Claude Pompidou  
centre d'art contemporain  
Cajarc, Saint-Cirq-Lapopie

Texte de CLÉMENT RAVEU

## Francesco Ibba

Né à Pistoia (Italie) en 1996.

Vit et travaille entre Pistoia, Bologne et Turin.

Diplômé de l'Académie des beaux-arts de Florence et de l'Académie des beaux-arts de Bologne.

Lorsque j'ai rencontré l'artiste, sculpteur et peintre Francesco Ibba, je n'ai pu m'empêcher de garder à l'esprit, tout au long de notre échange, une phrase de Félix Guattari qui m'avait profondément marqué à l'époque où j'étais encore étudiant en école d'art : « L'art est une pratique qui libère l'élément sensible. L'artiste est celui qui fait éclater les codes de la société, qui déterre ce qui est refoulé et crée des possibles<sup>1</sup>. » Sans doute, pour une personne qui s'intéresse à la question de l'art, qu'elle y soit déterminée ou non, ces perspectives post-structuralistes représentent une invitation à l'exploration authentique du soi, de ses idées et de ses émotions, sans compromis. Aujourd'hui, en regard de ces quelques mots, s'engager dans la pratique de l'art comme artiste, critique ou curateur·ice, revient peut-être aussi à entretenir, face à l'oubli, la destruction ou la déshumanisation qu'imposent parfois les forces sociales et politiques de notre monde contemporain, une forme de rébellion et de résistance. Cela demande toutefois de faire l'effort du pas de côté et d'emprunter quelques chemins de traverse afin, peut-être, de pouvoir créer des points de fuite, de remettre en question les évidences aussi bien que les réalités imposées.

Ce flux constant, entre deux polarités, dans lequel nous sommes bien malgré nous, est évoqué par l'artiste avec son œuvre intitulée *Ianus Bifrons*<sup>2</sup>, qui prend comme point d'ancrage une divinité de la mythologie italique associée à la transition et aux commencements<sup>3</sup>. Cette figure, souvent représentée avec deux visages opposés, symbolise la dualité du temps, des directions et des aspects de

---

<sup>1</sup> Voir Félix Guattari, *Chaosmoses*, Paris, Galilée, 1992, p. 131.

<sup>2</sup> Francesco Ibba, *Ianus Bifrons*, sculpture en ciment traité, 50 x 25 x 33 cm, 2023, courtesy de l'artiste.

<sup>3</sup> Le mythe italique de Ianus Bifrons est notamment connu grâce à l'ouvrage *Saturnales* de Macrobie (5e siècle de notre ère). Macrobie y décrit la divinité Janus (ou Ianus), notamment ses deux visages et sa fonction mythologique. Voir Regnier Pirard, « Le sublime et le pervers : Janus Bifrons », dans *Qu'est-ce que l'homme ?*, dir. Daniel Coppieters de Gibson, Bruxelles, Presses universitaires Saint-Louis Bruxelles, 2019, p. 565-590.

l'existence humaine : passé et avenir, lumière et obscurité, entrée et sortie se rejoignent, interagissent et s'entrelacent de manière à rendre possible les relations entre les éléments. Cette tension constante qui façonne notre expérience de la réalité, se déploie dans l'œuvre à travers l'utilisation de ciment qui, par sa texture brutale et sa nature associée à la construction, entre alors dans un rapport de dualité avec ces deux visages défigurés – loin d'être des représentations stables ou figées mais qui semblent s'effacer, se dissoudre – rendant presque tangible l'effritement des identités et l'idée de mouvement. L'œuvre est ainsi suspendue entre deux états, complète mais fragmentée. Ce processus de déformation de la figure humaine, à l'opposé de la vision idéalisée de l'anthropomorphisme classique, souligne l'instabilité de la condition humaine, la fragilité de l'identité aussi bien que l'impossibilité d'une existence linéaire et cohérente.

Un aspect qui interpelle particulièrement dans l'œuvre de Francesco Ibba, c'est la récurrence du motif de la tête, du visage ou du masque que l'on retrouve dans ses sculptures. D'abord avec la série *Otages*<sup>4</sup> qui joue sur l'immobilité et la fugacité ou *Testa semiseria*<sup>5</sup> qui mêle humour et inquiétude à travers une représentation semi-figurative du monde animal. Ou encore, avec *Hydrocéphale*<sup>6</sup> où les questions d'anatomie et de tératologie<sup>7</sup> s'entrecroisent et nous invite à nous interroger sur ce que nous considérons comme normal ou monstrueux. Les deux sculptures *Brutto ceffo*<sup>8</sup> et *Testa verde persiana*<sup>9</sup> interrogent quant à elles un élément de notre anatomie appelé « trou occipital », une zone à la base du crâne humain où la moelle épinière entre dans le cerveau, faisant de ce territoire un point central dans le processus de la pensée et de la vision. Pour l'artiste, ce vide anatomique devient un élément porteur de sens, non pas comme négation du monde, mais comme potentiel de transformation. Dans cette perspective, il pourrait aussi être un lieu de transition, un point d'accès à d'autres formes de savoir ou d'autres états de conscience. En somme, un espace symbolique où l'art, par sa capacité à percer les limites de la perception, nous amène à une autre forme de compréhension du monde.

---

<sup>4</sup> Francesco Ibba, *Otages*, installation, sculptures 40 x 30 x 30 cm chacune, argile, sac en plastique noir, 2024, courtesy de l'artiste.

<sup>5</sup> Francesco Ibba, *Testa semiseria*, installation, sculptures *La Vocina*, 30 x 20 x 26 cm, béton traité ; *Narvalo*, 35 x 32 x 114 cm, béton traité, 2022, courtesy de l'artiste.

<sup>6</sup> Francesco Ibba, *Hydrocéphale*, installation, sculptures 30 x 30 x 30 cm chacune, plâtre traité, tapis noir, 2023, courtesy de l'artiste.

<sup>7</sup> Le terme de tératologie est issu du grec « teras », signifiant monstre, et « logos », signifiant discours. La tératologie est une discipline scientifique qui étudie les anomalies de développement chez les êtres vivants, qu'elles soient congénitales ou acquises. Dans le contexte artistique, elle devient une métaphore puissante pour interroger les normes esthétiques, les idées de beauté et de déviance, et les limites de ce que l'on considère comme humain. Cette réflexion dépasse le domaine scientifique pour toucher à des enjeux philosophiques, sociétaux et culturels.

<sup>8</sup> Francesco Ibba, *Brutto ceffo* (série foro occipitale), sculpture, plâtre, cire d'abeille, résine de colophane, 30 x 30 x 45 cm, 2021, courtesy de l'artiste.

<sup>9</sup> Francesco Ibba, *Testa verde persiana* (série foro occipitale), sculpture, plâtre, peinture, 35 x 25 x 25 cm, 2021, courtesy de l'artiste.

En parallèle de ses sculptures, les peintures de Francesco Ibba s'imposent comme un prolongement essentiel à sa réflexion sur le geste et la matière. Elles témoignent d'une approche où la physicalité reste au cœur du processus créatif mais transposée sur la surface de la toile. Les gestes picturaux, spontanés ou maîtrisés, explorent la couleur et la texture comme des éléments vivants. Chaque toile devient un espace où les couches successives révèlent une temporalité propre, capturant une dynamique entre apparition et effacement. Elles ouvrent, par extension, un dialogue singulier, oscillant entre abstraction et évocation figurative. Les formes fragmentées, les éclats de matière ou les coups de pinceau intuitifs traduisent une recherche similaire sur la transformation et l'instabilité. En mettant en lumière la tension entre contrôle et hasard, elles prolongent l'exploration des frontières du corps et de la pensée, offrant un autre terrain d'expérimentation pour l'artiste où le geste se métabolise et se réinvente sans cesse, à l'image de ses études pour des têtes.

Ses œuvres, dans leur ensemble, nous invitent à repenser notre rapport à la corporéité et à l'existence. Elles revisitent, et bousculent parfois, les canons de l'histoire de l'art de manière à repenser les cadres établis aussi bien que les récits dominants. Le geste, dans son processus artistique, ne se contente pas de représenter des figures figées mais traduit aussi une physicalité intense où – traces de modelage, irrégularités des formes, variations des surfaces – témoignent du mouvement et de l'énergie dépensée. Ainsi, ses sculptures et peintures, imprégnées d'une énergie palpable, incarnent une tension constante entre contrôle et abandon, évoquant une recherche introspective et sensorielle. Cette quête ne se limite pas à une simple représentation visuelle qui remettrait en jeu les dogmes esthétiques, hérités notamment des primitifs italiens ; elle engage aussi une réflexion plus profonde sur les potentialités et les limites d'un langage plastique qui fait appel à la subjectivité critique. En investissant pleinement le processus créatif, Francesco Ibba dépasse le cadre traditionnel de l'œuvre pour en faire un espace de confrontation, d'émergence et de réinvention, où chaque trace, chaque éclat de matière devient une expression d'une intensité brute et organique.