Système Soupir

LOU MASDURAUD

Curateur : Thomas Lonchon

13-09-11-12-2021

Systm Soupir de
Lou Masduraud
13.09.2021
au 11.12.2020

une proposition graphique
de Roxanne Maillet

curaté
par Thomas Conchou

Lou Masduraud, née en 1990 à Montpellier, vit et travaille à Genève. Elle obtient un Master of Fine Art à la HEAD de Genève en 2014 et continue sa formation de 2017 à 2019 au programme de recherche Post diplôme de l'ENSBA Lyon coordonné par François Piron. Lou Masduraud développe un travail artistique critique, contextuelle et féministe. À travers une pratique de sculptures figuratives et d'installations in situ, elle propose des situations et des environnements qui révèlent des habitudes normatives ou leur renversements. Son intérêt pour les processus d'émancipation collectifs trouve également résonance dans les pédagogies radicales et de la transmission qu'elle pratique dans des institutions, des écoles d'art et des groupes de travail autogérés. Son travail a été sélectionné en 2020 pour le Prix Kiefer Hablitzel présenté à la Kunsthaus Langenthal, elle a également présenté son travail en 2020 à la Biennale Sculpture Garden de Genève et à la Maison Populaire de Montreuil à l'occasion de la Nuit Blanche Métropolitaine, Paris. En 2019 elle a été accueillie à la 15ème Biennale de Lyon, à la Fondation d'entreprise Ricard à Paris, au Musée d'Art Contemporain de Lyon, à la Villa du Parc à Annemasse. En 2018, Lou Masduraud a présenté ses oeuvres à la Kunsthaus Hamburg, à la Fondazione Sandretto Rebaudengo à Turin, lors de la 6eme Biennale for Young Art de Moscou et à la Kunsthalle Basel.

Pour *systm soupir*, Lou Masduraud transforme le centre d'art de la Maison populaire en ruelle baignée d'une nuit artificielle. Sous la lumière lourde des lampes à vapeurs de sodium, le lieu d'exposition chausse le costume d'un espace public indéterminé. Un passage silencieux dans lequel le corps se tient alerte, attentif. Dans cette scène nocturne suspendue, les sons rebondissent et la voix se fait basse. Les ombres s'étirent au gré des heures. Sous l'orange épais et dense de cette impasse, des indices apparaissent : ouvertures, trappes, tuyaux, distorsions architecturales. Autant d'accrocs aux murs de ce décor, qui chuchotent aux passant·es voulant bien s'approcher des histoires en-deçà de la réalité.

Comme souvent dans le travail de Lou Masduraud, la figuration d'espaces normatifs - tels que la rue, le bureau, la maison - et la réinterprétation des formes qui spectacularisent le bien public - comme celles des fontaines et des lampadaires - servent de prétexte à un glissement fantastique. Ici l'éclairage public Montreuillois, réinvesti par l'artiste, pousse des murs et projette son échelle démesurée sur les œuvres de l'exposition. En empruntant les airs du dispositif urbain, celle-ci s'ouvre sur l'hypothèse d'un renversement : faire figurer des pratiques d'émancipation au cœur d'un espace marqué par l'insécurité et la prédation pour les corps féminins et minoritaires. Théâtres collectifs de violences comme de déambulations affectées, la rue et la nuit sont ici convoquées au service des œuvres logées au creux de *systm soupir*.

La série des *plans d'évasion*, produite pour l'exposition, s'inspire des soupiraux : ces ouvertures censées apporter air et lumière aux sous-sols des habitations, ornées de grilles de fer forgé pour en empêcher l'accès. Façonnés en gré émaillé ou en fonte de laiton, ils traversent les murs de l'exposition et incitent le·a spectateur·rice à y jeter un œil.

Certains sont troués, comme défoncés, pour forcer un passage et laisser la place au regard voyeur. Une fois pénétré dans le soupirail, l'esprit se perd dans une dimension outrée, une projection mentale en lisière du *dehors*. Chacun des soupiraux invite à la régression active du jeu, en convoquant le grotesque propre aux effets d'échelle et aux pièges perceptifs. Ils sont peuplés d'éléments de tuyauteries et de rebus textiles, chargeant les réseaux qui soutiennent la vie collective (et leurs formes) de sensualité, et parfois d'érotisme.

En proposant d'entrer par effraction dans un intérieur, Lou Masduraud s'interroge sur l'histoire complexe qui lie domesticité et intériorité, et sur la manière dont la subjectivité est venue à être considérée comme un espace interne clos, à l'image de la maison individuelle bourgeoise[1]. À l'instar de Sara Ahmed, elle "réclame le vandalisme comme la pratique volontaire de défiguration/refiguration des normes"[2] en venant trouer ces gardiens de la propriété privée. Dans ces espaces interstitiels qui figurent un envers de la réalité normative, l'ambition de l'artiste est bien d'agrandir les territoires de nos perceptions et d'ébranler les catégories établies qui dictent les manières dont nous habitons nos corps et les lieux où ils vivent. La subjectivité y prend la forme d'un rhizome tentaculaire qui nous lierait les un·es aux autres, opposant des réseaux de collectivisation et de transfiguration de soi à la solitude de l'individu.

Elle convoque dans les noms des *plans d'évasion* les figures d'un demi-monde personnel, comme Albertine Sarrazin, écrivaine Montpelliéraine reprise de justice dont la vie fut une longue cavale, et Lady Godiva[3], dame saxonne du XIe siècle à l'origine de la légende de Peeping Tom, relevant le défi formulé par son époux de défiler nue en faveur de la suppression des taxes pesant sur ses serfs. En nommant certaines œuvres de la série d'après des états psychologiques (*Confusion, Paréidolie, Extase*), elle souligne le psychisme

conféré à certains objets dans leur capacité à manifester des effets de seuils. Ici, la proximité physique nécessaire avec les œuvres suppose la participation active des spectateur·rices.
Lou Masduraud hérite d'une pratique sculpturale de l'instrument de musique et de l'accessoire, et envisage ses installations, presque saisissables, comme déclenchant des effets. Elle y propose l'expérience incarnée de l'étourdissement par la transformation radicale d'un environnement quotidien.

Deuxième corpus d'œuvres à habiter l'exposition, les *Cabinets de contorsion* représentent des réseaux d'ossements modelés à la main dans un processus minutieux de production DIY, puisque la recette de leur pâte, un mélange de silicone et de fécule de maïs, a été glanée sur internet. Engagée dans une étude du travail et de sa capacité à former et déformer les corps, initialement incarnés par des squelettes moulés dans des contenants, la série s'émancipe ici de ses référents anthropomorphiques.
La grande marquise de l'exposition est ainsi faite d'os, proliférant sur son architecture. Parure d'accueil de la maison bourgeoise, elle ne mène ici à aucune porte, et se contente de projeter son ombre, dépourvue de fonction, déposée de son batîment et de son utilité. De la même manière, les *Who sold their skin?* ne se conforment plus au squelette humain et à son devoir structurant envers les organes et les muscles. Conservant les traces d'usages disparus mais libérées de leurs contraintes anatomiques, ces sculptures s'étendent vers d'autres éléments du vivant, s'hybrident et se transforment en systèmes poétiques de collection et d'agglomération.

Au centre de l'exposition, installée sur des socles réalisés avec les éléments scénographiques des précédentes expositions du centre d'art, la série *Détente institutionnelle* présente le travail réalisé par l'artiste durant sa résidence de production d'une année à la Maison populaire. Proposant aux adhérent·es, aux

professeur·euses, et aux employé·es de la Maison pop un projet participatif de co-création, elle imagine avec eux une tentative de reproduction des institutions Montreuilloises en céramique. Avec l'objectif de "faire tenir" des institutions parfois décrépites à travers le modelage d'un matériaux mou, *Détente institutionnelle*, qui représente l'école, la mairie, le tribunal, la bibliothèque, le conservatoire, l'hôpital et le commissariat de Montreuil, engage une réappropriation des enjeux politiques et symboliques de ces lieux par le jeu, le travail collectif et la pratique amateur.

Dans son célèbre ouvrage *La poétique de l'espace*, Gaston Bachelard traite, dans un chapitre éponyme, de la dialectique du dedans et du dehors. L'intérieur et l'extérieur, l'ouvert et le fermé y forment un binarisme implacable qui infecte la pensée avec la « netteté tranchante [...] du *oui* et du *non* qui décide de tout ». Pourtant, dans *systm soupir*, le flux et le reflux de l'intime et du public, du collectif et de l'individuel, du dedans et du dehors proposent une mécanique de délitement du certain et du connu. L'attachement à la désorientation et à la perte de repères vient rappeler que les pratiques d'émancipation, personnelles ou collectives, déboussolent et font perdre pied. Cet état d'incertitude productive permet paradoxalement de se situer au regard des dispositifs et des institutions qui nous forment. Pour le dire avec Bachelard : « Il faut que nous soyons libre à l'égard de toute intuition *définitive* si nous voulons suivre [...] les audaces des poètes qui nous appellent à des finesses d'expérience d'intimité, à des "échappées d'imagination"». La pratique de Lou Masduraud engage ce travail poétique, qui "affine les symboles de la vie courante" et rend "sensible le monde prochain".[4]

Elle nous invite à nous figurer de nouveaux espaces, de nouveaux objets, et *in fine* de nouveaux corps qui transparaissent déjà partout dans l'exposition. Dans les textiles qu'iels

laissent derrière eux, comme pour traverser les soupiraux, ou qui s'agglutinent dans les tuyaux comme les cheveux que nous laissons sous la douche. Dans les os qu'iels ont abandonnés pour s'aventurer sur les murs. Des corps qui soudain emplissent des espaces qui n'ont pas été pensés pour elleux. Dans *Queer phenomenology*, Sara Ahmed célèbre les corps qui rompent la reproduction des espaces normatifs en les investissant, en étant simplement "là". Une fois installés, nous dit-elle, dans les lieux qui jadis les refusaient, "ces corps peuvent acquérir de nouvelle formes. Et les espaces, en retour, acquérir de nouveaux corps"[5].

1. Voir *Interiors and Interiority*, sous la direction d'Ewa Lajer-Burcharth et de Beate Söntgen, De Gruyter, 2015.

2. voir Sara Ahmed, *What's The Use ?*, Durham, Duke University Press, 2019. Extrait traduit par Romain Emma-Rose Bigé et paru sur trounoir.org le 28 octobre 2020, dans le numéro Huit de la revue.

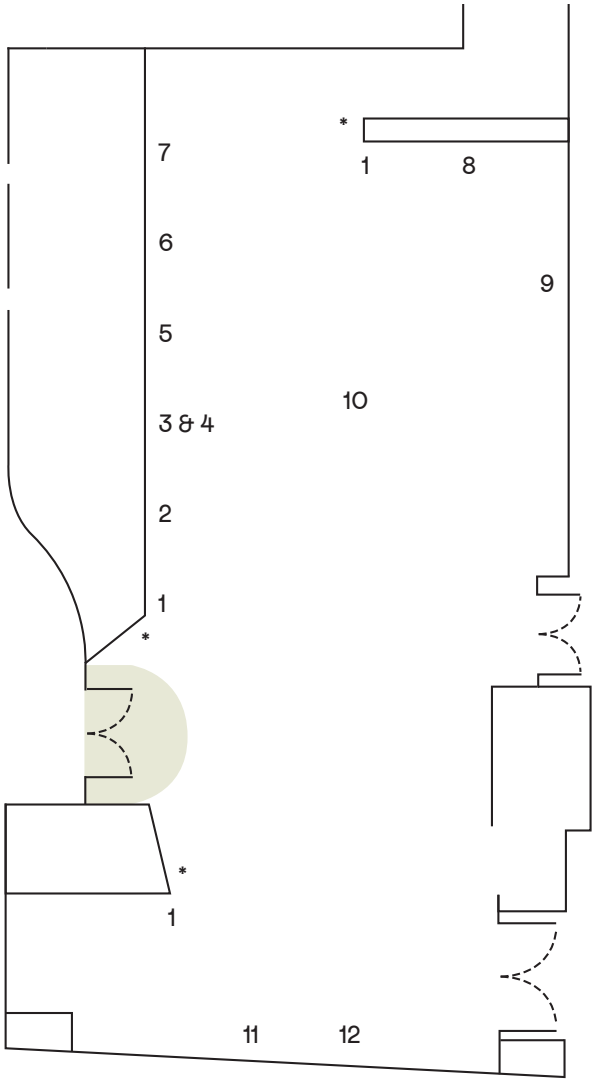
3. Peeping Tom, d'après la légende, glissa un œil dans l'entrebâillement de ses volets pour observer le corps de Lady Godiva, tandis que le reste des villageois détournaient le regard.

4. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, puf, collection Quadrige, 2020, p. 298, p.307

5. Sara Ahmed, *Queer Phenomenology*, Duke University Press, 2006, p.62.

Thomas Conchou est né en 1989, il vit et travaille en Île-de-France. Il est co-fondateur du collectif curatorial Le Syndicat Magnifique aux côtés d'Anna Frera, Carine Klonowski et Victorine Grataloup. Il met en place l'action Nouveaux commanditaires de la Fondation de France au sein de l'association Societies.

Merci à toute l'équipe de la Maison populaire pour sa confiance, sa bienveillance, sa pa- tience et son soutien durant ces derniers mois. Merci à nos partenaires pour leur engagement indispensable. Merci à Pauline, Floriane, Juliette, Amélie et Adélaïde pour leur accompa- gnement quotidien. Merci à Mickaël, Martine, Mathieu et Gérard pour leur soutien logistique. Merci à Malika, Alexandre et Lucas pour leur accueil. Merci à Luce pour ses transcriptions. Merci à Lou pour les soupirs.



1. *6dum*, 2021 : réverbère industriel ; ampoule à vapeur de sodium,acier ; 93 x 170 x 27cm. 3 pièces

2. *Plan d'évasion* (paréidolie) 2021, céramique émaillée ; improvisation in situ, 38 x 49,5 x 5,5cm.

3. *Plan d'évasion* (suture), 2021, céramique émaillée ; improvisation in situ, 81 x 42 x 20 cm.

4. *Plan d'évasion* (Albertine Sarrazin), 2021, céramique émaillée ; improvisation in situ, 67 x 30 x 9 cm.

5. *Pansements*, 2021, laiton; textiles ; improvisation in situ, 22 x 41 x 20 cm.

6. *Plan d'évasion* (extase), 2021, céramique émaillée, textiles ; improvisation in situ, 36,5 x 48,5 x 85 cm.

7. *Plan d'évasion* (confusion), 2021, céramique émaillée ; textiles ; improvisation in situ, 50,1 x 40,5 x 18 cm.

8. *Plan d'évasion* (Lady Godiva), 2021, céramique émaillée ; improvisation in situ, 67,5 x 29,5 x 85 cm.

9. *Marquise*, 2021, fer ; silicone ; fécule de maïs, 205 x 100 x 115 cm.

10. *Détente institutionnelle*, œuvres réalisées collectivement, 2021, 7 éléments en céramique émaillée et jus d'oxyde, chaque élément 40 x 40 x 40 cm.

L'Ecole
Annick Bailly, Rahima Chiandotto, Sonia Cointepas, Louise Crème-Blanpain Bayle, Ziggy Despis, Cristina Firla, Juliette Gardé, Maya Jessour, Adam Kaloussi, Zélie Landes, Line Loghmari, Samuel Lusson, Lou Masduraud, Sowên Soukouna, Suzanne Stern, Lou Vautrin.

La Mairie
Annick Bailly, Camille Braouezec, Sonia Cointepas, Cristina Firla, Juliette Gardé, Louise Guery, Ruby Lévy, Théa Loy, Lou Masduraud, Solène Massari, Max Morand, Olive Morand, Anouk Rehby, Basile Roillet-Verlaine, Anna Toide, Louise Touroult, Suzanne Wagner-Chevance.

Le Tribunal
Annick Bailly, Sonia Cointepas , Alexandre Facy, Cristina Firla, Juliette Gardé, Kintana Hulot, Anton Madaule Gallet, Aloys Marquet, Lou Masduraud.

La Bibliothèque
Annick Bailly, Lou Bironneau, Pauline Chauvency, Sonia Cointepas , Alexandre Facy, Julia Fernandes, Cristina Firla, Anton Madaule Gallet, Juliette Gardé, Aloys Marquet, Faustine Marquet, Lou Masduraud, Gaïa Morel, Eva Peyroux, Lilith Wyart, Rhys Wyart.

Le Conservatoire
Annick Bailly, Lou Bironneau, Pauline Chauvency, Sonia Cointepas , Alexandre Facy, Julia Fernandes, Cristina Firla, Juliette Gardé, Fabienne Gilles, Anton Madaule Gallet, Aloys Marquet, Faustine Marquet, Lou Masduraud, Gaïa Morel, Lou Peyroux, Lilith Wyart, Rhys Wyart.

L'Hôpital
Annick Bailly, Paul Bensimon, Thomas Conchou, Christelle Laffray, Amandine Le Bellec, Charles Sourcis.

Le Commissariat
Mathieu Besson, Charlène Blain, Adelaïde Couillard, Juliette Gardé, Alice Giordani, Lisa Jimenez, Mickaël Leblond, Sophie Leleu, Martine Rocca.

11. *Who sold their skin?* (Calcium survival with two gloss), 2021, acier ; silicone, fécule de maïs ; plumes ; tissus ; coquillages ; fil de fer ; gloss, 95 x 70 x 17 cm.

12. *Who sold their skin?* (Calcium survival with two hands and a nest), 2021, acier ; silicone, fécule de maïs ; plumes ; tissus ; coquillages ; fil de fer ; nid, 16 x 71 x 47 cm.

*. *Fleur*, 2021, laiton, dimensions variables.

TG : Lou, on s'est rencontré plusieurs fois : à Lyon, à un moment où on était tout·es les deux étudiant·es. Ensuite, on s'est croisé tandis que je travaillais pour l'association Jeune Création comme coordinateur. Tu participais à l'édition 2016 de l'exposition annuelle, chez Thaddaeus Ropac. Ensuite, on s'est rencontré dans le cadre de la dernière exposition à ce jour du Syndicat Magnifique, le collectif que j'ai co-fondé aux côtés d'Anna Frera, Carine Klonowski et Victorine Grataloup. Pour *Sedona* donc, à la Villa du Parc à Annemasse. On t'avait invité à investir le premier espace d'exposition. La Villa est une villa bourgeoise avec un intérieur très domestique, mais qui a néanmoins cette grande salle au rez-de-chaussée. Cette salle ressemble à une sorte d'agora parce qu'elle distribue tous les autres espaces de la maison. C'est là que tu avais installé une grande fontaine qui diffusait du millepertuis. Cette fontaine fait partie d'une série d'œuvres que tu continues encore aujourd'hui et qui s'appelle *Active Substances*.

LM : Exact. L'exposition *Sedona* m'a permis de montrer cette fontaine, plus proche de l'endroit où je vivais (Genève). Elle avait été produite pour la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo de Turin, à l'occasion d'une exposition collective que je faisais avec le post-diplôme des beaux-arts de Lyon. Finalement, elle a très bien trouvé sa place dans cette exposition. Effectivement, le lieu était comme une agora et ça fonctionnait avec l'idée de cette pièce : une fontaine, où se rejouent les habitudes sociales d'une fontaine publique. C'était donc un bassin de 100 litres de décoction de millepertuis, qui est une plante souvent utilisée comme antidépresseur. On pouvait s'asseoir autour de ce bassin et la fontaine diffusait de la vapeur de millepertuis. C'est un objet rassembleur autour duquel les gens viennent s'installer – ce qui est déjà le cas dans un vernissage - en rejouant des jeux sociaux, de représentation de soi. En même temps, c'est une pièce qui murmure un scénario dystopique : une fontaine qui diffuse des antidépresseurs, c'est terrifiant... Quelle ville aurait besoin de diffuser ça à la place de l'eau potable à ses habitant·es ?

TG : Et c'était il n'y a pas si longtemps, mais ce que l'on faisait autour de cette fontaine le soir

de ce vernissage, ce sont des choses que l'on ne ferait plus aujourd'hui. Tout le monde se collait, se penchait sur les diffuseurs, qui faisaient des soufflettes à millepertuis. Il y avait ce caractère dionysiaque d'être ensemble, et d'avoir du plaisir à être ensemble – c'est quelque chose qui traverse également ton travail. Peut-être que pour continuer, on peut parler de ta pratique, qui pendant très longtemps s'est développée en duo, avec Antoine Bellini, et qui abordait plutôt des notions de musique et de performances, de représentation… Toujours en gardant cet intérêt pour ce qu'est le fait social : que fait-on ensemble ?

LM : Effectivement, j'ai travaillé avec Antoine Bellini pendant 8 ou 9 ans. Nous nous sommes rencontrés aux beaux-arts. Lui est musicien et moi j'étudiais aux beaux-arts de Lyon d'abord, puis à Genève. C'était vraiment un duo : nous avons co-signé nos pièces, qui étaient principalement performatives. Nous utilisions à la fois des objets et du son, en fabriquant des synthés et des thérémines, des objets qui étaient quasiment des accessoires et se situaient entre des instruments de musique et des props scéniques. Disons que ce qui nous intéressait, c'était le concert comme un espace social, avec à nouveau des questions de la représentation de soi : qu'est-ce qu'il y a sur scène et qu'est-ce qu'il y a dans la salle, qui est aussi de l'ordre scénique ou de l'ordre de la représentation. Nous essayions d'éclater tout cela. C'est d'ailleurs pourquoi nous avons arrêté de faire de la performance. Nous utilisions toutes les stratégies possibles pour faire en sorte que le public se prenne en compte et prenne en compte ses propres actions et interactions avec les objets, avec les espaces et avec ce que l'on proposait également de performatif, comme étant plus une situation qu'une performance – une situation collective. Même si on essayait de déjouer l'intensité de ce qui se passait sur la scène et l'attention du public sur le performeur, nous n'y arrivions pas.

TG : Vous aviez une pratique de la performance mais aussi une pratique de l'installation, du bar, du cocktail… des éléments très rhizomiques. Il y avait des petites installations un peu partout, avec des décoctions. On pouvait se servir. J'ai en tête ce que vous aviez fait à Moscou, pour la Biennale de la jeune création. Il y avait des tables hautes. On pouvait

s'imaginer venir s'y attabler avec ses potes, passer un moment. À un endroit de la soirée, l'installation s'active et vous venez faire de la musique. Ce qui était tenu en échec, c'est peut-être ces moments d'activation par des performeur·euses… tu ne peux pas empêcher le fait qu'à un moment, tout le monde se tourne vers toi lorsque tu commences à performer, et place en toi toute l'attente qu'implique la performance.

LM : Tu évoques Moscou et c'est la même performance que l'on a présenté à la Kunsthalle Basel. C'est l'une des dernières fois que l'on performait. Nous portions déjà de plus en plus d'attention aux objets, qui avaient des temps de vie avant et après la performance. Ils avaient une réelle autonomie : ils faisaient sens sans nous, sans nos gestes. Il s'agissait déjà de performances qui s'appelaient *Active Substances* et où j'ai commencé à diffuser des substances qui ont un impact sur la physiologie humaine, comme le millepertuis, de l'antidépresseur, de l'aphrodisiaque.
Nous utilisions aussi beaucoup du ginseng, qui est un excitant. Cette même série *Active substances*, s'est transformée en ces fontaines ou plus récemment en sortes d'urinoirs/lavabos qui diffusent de décoctions – c'est ce que l'on a présenté pour la Nuit blanche à la Maison pop, où tu m'as invitée.

TG : On parle de la Kunsthalle Basel, de la Biennale de Moscou, etc. Mais vous avez également organisé des expositions dans des espaces alternatifs comme par exemple au BIMBO, à Lyon. Cette question de la marge doit être abordée dans ton travail car cette marge était pour vous, à l'époque, une marge vécue : c'est l'espace des concerts underground, des squats, tous les endroits où une musique alternative se produit et se vit. Est-ce que tu peux nous parler un peu de ce projet d'exposition à Lyon ?

LM : Oui, c'est une des meilleures expositions que nous avons faites. Elle a été très peu vue par le public de l'art contemporain. Il y a surtout eu beaucoup de musicien·nes qui étaient présent·es. C'était un lieu qui s'appelait le BIMBO, à la base, c'était plus ou moins un atelier avec un grand plateau, assez central, dans le quartier de la Guillotière. Le fondateur du lieu n'arrivait pas trop

à payer son loyer, du coup il a organisé des concerts. Ce n'était donc ni vraiment chez lui, ni un espace de concerts. C'était un bar illégal aussi. Nous avons fait une exposition alors que les gens s'attendaient à voir un concert. Nous avions fait deux flyers différents : un flyer qui annonçait un concert et un flyer qui annonçait une exposition. Nous avions séparé les communications, qu'on avait inversé et diffusé. Des stratégies de comm' un peu foireuses, mais qui nous faisaient marrer. Dans cette exposition, tout était inversé : le bar devenait la scène. Nous avions construit un bar énorme avec des escaliers sur lesquels il fallait monter. Tu étais hyper mis en scène pour aller commander ton verre de bière. Nous avions également investi sa chambre. Il avait construit une petite niche où il y avait son lit – un lit une place un peu en hauteur, qu'il avait construit en bois. Nous avions mis des sculptures en céramique en forme de fesses, qui sont en fait des haut-parleurs. Au préalable, nous avions enregistré des conversations de soirée. Nous voulions rejouer un peu tous les poncifs de ces conversations, qui ont lieu pendant la fête et, finalement, parlent un peu de toi et de tes émotions. C'était donc deux fesses qui parlent d'argent, d'amour, de travail, de leurs problèmes pour vivre... Les protagonistes sont assez déprimés et en même temps, c'est assez drôle. Tu rentrais comme ça dans une chambre, un peu comme en soirée quand tu vas dans la cuisine, puis tu débarques dans une conversation qui est intéressante. C'était des mises en situation comme ça. Thomas, tu parlais de marge, et c'est vrai que c'était un super espace pour tester ce type de pièces, qui sont des situations, car les gens ne savent pas exactement ce qu'iels viennent voir. Iels s'attendent à tout sauf à ça. Alors que lorsque tu vas dans une exposition, tu t'attends à voir des pièces et ton attention n'est pas du tout la même. Ta relation aux pièces n'est pas du tout la même – et pareil avec une performance. Encore pire au théâtre, dans lequel tout d'un coup, la réalité s'arrête et quelque chose d'autre commence... C'est tout ce que l'on voulait éviter.

TG : Peut-être que l'on peut discuter de la manière dont cette idée d'activation, d'être ensemble, s'est déportée de l'activation de performances et puis du corps du performeur·euse, ou du musicien·ne en l'occurrence, vers les réseaux d'objets. J'ai l'impression qu'il y a quelque chose dans ta

pratique qui a pris la tangente souterraine, qui est passé dans les fissures, les égouts… Tu t'intéresses aux tuyauteries, aux réseaux électriques, aux ruelles… À tout ce qui est l'envers du décor qu'est la réalité. Ton rapport à la nuit aussi est particulier. On le voit avec l'éclairage de tes expositions puisque tu recréés des zones crépusculaires, nocturnes, qui permettent une ambiance complètement différente de celle du jour. C'est aussi présent dans la manière dont tu mets en scène tes projets d'exposition : il y a toujours cette idée de recréer des gimmicks de la vie collective, avec tous ces lieux qui vont être des points d'ancrage : les lavoirs, les fontaines, les réseaux électriques, les tuyauteries, tout ce qui est visible à certains endroits, mais qui ne sont que le haut de l'iceberg… Je suis intéressé de savoir comment tu t'es déplacé vers quelque chose que moi je trouve beaucoup plus souterrain, beaucoup plus labyrinthique, qui assume une complexité. On ne pourra jamais vraiment toucher ces objets-là, ni les représenter.

LM : Je ne sais pas comment je suis passée de l'un à l'autre. Ce qui est sûr, c'est que pour moi ça traite de la même chose. Je suis fascinée par la forme des tuyaux, des réseaux, toutes les machineries, l'envers de la ville, ses souterrains, les égouts, les bouches d'égout ou encore les lucarnes qui permettent de deviner à l'intérieur quelque chose… C'est une fascination que j'ai depuis enfant. Je me souviens de regarder à travers les soupiraux pour essayer d'y deviner quelque chose. Aujourd'hui, je crois que je m'en sers comme des référents métaphoriques pour parler de toute cette organisation de la vie en collectivité. On a de l'eau, de l'électricité – tous ces réseaux-là qu'on ne voit pas et qui ont une physique à laquelle on ne pense jamais. Je m'en sers pour parler aussi de ce que ça créée en termes de formes de vivre ensemble.

TG : Il y a aussi cette idée de l'artisanat, de la minutie, de la production patiente chez toi. Une pratique d'atelier très forte et d'apprentissage des techniques, comme la céramique ou le métal, qui imprégnent toutes ces séries-là. Cela va clairement marquer le projet que l'on prépare à la Maison populaire, puisque tu as pu produire une partie sur place. Ce qui m'intéresse aussi, c'est la manière dont cela s'incarne sur le travail : la

perception du travail, le temps qui est mis au travail, la manière dont le travail engage le corps. Tes projets autour des *Cabinets de contorsion* qui sont des manières d'approcher ce que l'on sacrifie au travail – un travail envisagé comme un travail subi ou un travail salarié. Il faut imaginer le travail comme une espèce de grosse machine qui vient pomper la substance vitale de tout·es les salarié·es, des employé·es, des travailleurs et travailleuses. Tu en refais des réseaux d'os.

LM : Je ne sais pas si elle vient pomper la substance vitale des travailleurs et travailleuses. On pourrait l'imaginer. Mais elle vient clairement former et déformer les corps. Cette série dont tu parles, *Cabinet de contorsion*, ce sont des sculptures rhizomiques, très fines, qui viennent se conformer dans différents espaces ou dans différents objets : soit un espace d'exposition, qui peut être un contexte de travail violent, ou alors dans des meubles administratifs. J'ai fait par exemple une cage thoracique, qui est elle-même déformer-former tout contre un meuble administratif et dans un casier, qui devient carré. C'était un projet assez critique sur le monde du travail et l'impact qu'on en a et l'expérience qu'on en fait physiquement. Ce projet s'ancrait dans un contexte particulier : c'était une invitation à la Biennale de Lyon, qui était dans les usines Fagor, qui venaient de fermer. C'était une gentrification express et très visible. Les travailleurs et travailleuses habitaient encore dans le quartier, dans des tours, et étaient à 100 mètres de la Biennale. J'avais donc travaillé avec les meubles de cette usine et fait une proposition in situ de ces squelettes qui se conforment à des meubles administratifs. Ensuite, c'était une invitation à la Villa Vassilieff, qui était un lieu de travail problématique – c'était connu et en même temps pas encore résolu. Quand j'ai reçu cette invitation, je ne savais pas trop comment m'en sortir, si je devais y aller ou ne pas y aller. Finalement, j'ai fait cette proposition : j'ai fait un long rhizome qui traverse toute l'exposition, qui commence au premier poste de travail, à l'accueil. Il y avait une pièce avec des manches de chemise, qui se développaient contre les murs et qui allaient jusque dans les bureaux de la Villa Vassilieff, auxquels le public n'avait pas accès. On voyait juste qu'il se passait quelque chose dans les bureaux, qu'on ne voyait pas.

TG : Quand on parle de la nécessité de produire des espaces d'émancipation, de négocier constamment une place dans les systèmes oppressifs, *Plan d'évasion*, c'est un peu ta série d'œuvres qui aborde ces questions-là, mais aussi de l'intériorité, de la marge, de la représentation de la conscience, de comment on est constamment en train d'expérimenter et, peut-être à certains endroits, de chercher des relations de seuil. Comment reproduire ces espaces de renversement de la réalité, des endroits où on sait que soudainement les règles qui nous contraignent dans nos vies diurnes, dans nos vies sociales, familiales, n'ont plus court. Et qu'est-ce qui se passe dans des espaces où certaines règles sont suspendues ? Cela nous rappelle que la réalité entière est socialement construite et qu'elle peut donc être modifiée, peut-être par la prolifération d'imaginaires. Il y a ces autres endroits. Je pense que dans les *Plans d'évasion*, tu vas chercher pas mal d'autres endroits.

LM : La série des *Plans d'évasion*, c'est une série de soupiraux – les soupiraux, ce sont ces éléments d'architecture qui sont normalement en bas des murs, qu'on voit depuis la rue, qui sont en fer forgé et qui permettent de donner accès à un sous-sol et de donner du jour ou de l'air à un sous-sol. Mais en même temps, ce sont des barrières. On n'a pas le droit d'y aller parce que c'est un espace privé. Je fabrique donc une série de soupiraux. J'imite la technique du fer forgé, mais j'utilise de la fonte, soit de la fonte de laiton, soit de la fonte de bronze. Je l'ai fait aussi en grès émaillé. À chaque fois, je les fais comme s'ils avaient été ouverts, comme s'ils étaient défoncés, comme si quelque chose était passé soit à travers, soit quelque chose en est sorti. En tant que visiteur·se, on voit le soupirail et il y a quelque chose derrière, auquel on n'a pas accès mais qu'on devine. C'est parfois un espace coloré, un espace habité par des formes. Pour moi, c'est comme tu le disais, c'est vraiment une histoire de marge ou de seuil vers un espace autre, habituellement invisible, qui est le derrière du mur d'exposition. De manière plus métaphorique, il s'agit de sortir de l'espace normatif qu'est la rue pour voir ce qu'il y a à côté, dans ces marges ou ces sous-sols. C'est un geste d'émancipation de défoncer cette porte fermée, cette grille, et d'y aller, dans ces marges.

TG : Ce qui est intéressant dans cette série, c'est qu'à la fois elle fait une critique institutionnelle, puisqu'elle vient couper les murs, montrer les cimaises, mettre à plat le cocon d'illusions que créé l'espace d'exposition, et en même temps, ce n'est pas vraiment son sujet. On est dans un espace complètement construit, complètement cadré, qui donne une vision de ce que peuvent produire les objets culturels ou les œuvres d'art. Et en même temps, le sujet du renversement du soupirail, il est vraiment intime, très subjectif, de comment on fait l'expérience sans cesse renouvelée de notre propre présence à nous-mêmes. On peut passer dans des espaces où on va devenir autre chose, devenir différent… Il y a des règles qui s'ajoutent et qui se soustraient. Il y a une dimension de jeu dans la manière dont tu les présentes parfois avec des petites sculptures, des petites bricoles à l'intérieur des soupiraux.

LM : L'émancipation, c'est toujours une histoire subjective, ça s'ancre toujours dans des histoires personnelles. Quelles sont les normes de chacun·e ? Quelles sont celles qu'on doit déplacer selon son histoire, son identité ? Nous ne sommes pas tout·es dans les mêmes types d'émancipations, même s'il y a des systèmes d'émancipations collectives, notamment par l'éducation populaire ou par le fait de faire des choses ensemble. Dans ma résidence à la Maison pop, on a bossé avec des groupes mixtes d'enfants, d'adultes, de personnes qui connaissent la céramique et d'autres qui n'en ont jamais faits. On a reproduit des maquettes des institutions de Montreuil – tu parlais de critiques institutionnelles, c'en est une autre. La Mairie, l'hôpital, le commissariat, le Palais de Justice sont tout mous et se cassent la gueule, parce que c'est fait par des gens qui ne savent pas faire de la céramique. La céramique, étant un matériau mou de base, tout l'intérêt était d'essayer de faire tenir ensemble ces institutions tout en les représentant se cassant la gueule.

TG : C'est peut-être le bon moment pour moi d'expliquer pourquoi je t'ai invité à la Maison pop pour faire ce solo et comment c'est arrivé après mon premier cycle de trois expositions sur les pratiques artistiques queer. La Maison populaire, c'est d'abord un lieu d'éducation populaire et de pratiques amateurs.

C'est aussi un Centre d'art francilien qui est entièrement à rebours de certains enjeux des autres centres d'art, qui est d'amener un public extérieur à l'intérieur. Ici, on a 2500 adhérent·es qui traversent le Centre d'art, qui est aussi l'espace d'accueil de la Maison populaire, pour aller prendre leurs cours. Ces adhérent·es se retrouvent forcément, qu'iels en aient envie ou pas, à faire un peu partie de ces projets d'expositions et à les habiter pendant trois mois. Pour moi, il y a toujours eu cet enjeu de parler de pratiques dans un endroit de pratiques. Quand on a commencé à travailler sur les fontaines, on a aussi réfléchi à ce projet d'exposition monographique. C'était une chance pour moi, suite à l'allongement de ma résidence à cause du covid, de pouvoir travailler un projet monographique et de sortir un peu du jeu du *group show*, qui est important quand on veut *publiciter* son travail en tant que jeune commissaire, mais qui est un boulot complètement différent d'accompagnement, sur le long court, de partage des réflexions qui ont le temps de grandir avec un·e artiste. Je trouvais important de t'inviter là car tout de suite, quand on a commencé à en discuter, il y a eu ce projet de pratique. Je savais aussi qu'étant une artiste qui répond toujours à des contextes, tu allais vraiment venir travailler sur place. Ce qui est la raison pour laquelle tu as eu une résidence de création pendant un an. Donc en effet, on va pouvoir présenter ce projet qui s'appelle *Détente institutionnelle*, que tu as réalisé non seulement avec les adhérent·es mais aussi l'équipe salariée de la Maison populaire.

LM : Exact. Et avec toi aussi, d'ailleurs.

Un entretien réalisé entre Lou Masduraud et Thomas Conchou en juillet 2021, à l'invitation de Camille Bardin et dans le cadre du podcast « Iél Présente »

Remerciements

Je souhaite remercier toute une équipe sans qui systm n'aurait pu soupirer !
Merci Thomas pour ta confiance, ton écoute amicale, tes visites d'atelier, tes imputs précis et avisés, merci pour tout le fun que l'on partage en travaillant ensemble ! Merci Roxanne pour créer des formes graphiques qui ont du panache, merci à toute l'équipe de la Maison Pop, dont je veux souligner l'investissement collectif : prêt·e·s à sculpter elleux-même une évasion au commissariat ! Merci pour votre accompagnement chaleureux et votre implication tout au long de mon projet, merci tout particulièrement à Juliette pour ton suivis rieur du projet de *détente institutionnelle*, merci aux professeures de céramiques qui ont pris le risque, merci à tous les modeleurs et les sculptrices de ces institutions molles, merci Angeles Rodriguez et merci Sophie Conus pour votre assistance dans ma production en atelier, merci Aëla Cabel et Charlotte Durand pour votre aide précieuse sur le montage.

Programmation associée

samedi 2 octobre de 19 h à 2 h du matin
MOTEUR IDEAL
Nils Alix-Tabeling & Justin Fitzpatrick
Nuit Blanche Métropolitaine

samedi 23 octobre dès 17 h
INFRA QUARK
performance téléphonique de Lou Masduraud
et conférence autour d'*Un amour d'UIQ* de Félix Guattari

vendredi 19 novembre à 20 h
NONODESIREDESIRE.COM
lancement de la plateforme éditoriale

samedi 27 novembre de 14 h 30 à 16 h
UN SAMEDI EN FAMILLE
visite-atelier pour les enfants à partir de 6 ans et leur famille

MAISON POPULAIRE

Maison populaire
9*bis*, rue Dombasle - 93100 Montreuil
01 42 87 08 68 - www.maisonpop.fr
reservation@maisonpop.fr

Entrée libre
Horaires d'ouverture : du lundi au vendredi de 10 h à 12 h et de 14 h à 21 h
Le samedi de 10 h à 17 h. Fermé les dimanches, jours fériés et la deuxième semaine des vacances scolaires.

Visites commentées gratuites :
– Individuels, sur demande à l'accueil
– Groupes et formule « Parcours en famille », sur réservation par téléphone au 01 42 87 08 68 ou par mail à mediation@maisonpop.fr

La Maison populaire est soutenue par la Ville de Montreuil, le Conseil départemental de la Seine-Saint-Denis, le Conseil régional d'Île-de-France et la Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France. Le projet NO NO DESIRE DESIRE est soutenu par Fluxus Art Projects. JOUVENCX est soutenu par la Métropole du Grand Paris et la Ville de Paris dans le cadre de la Nuit blanche Métropolitaine.

Montreuil.fr · Seine-Saint-Denis Le Département · Ile de France · Liberté · Égalité · Fraternité République Française · Préfet de la Région d'Île-de-France · Culture · TRAM Réseau art contemporain Paris / Île-de-France · Némo – biennale internationale des arts numériques de la Région Île-de-France · Mairie de Paris · Nuit Blanche