

*La crise, l'habit et le panier: Nefeli Papadimouli ou l'art de la réparation*

Julie Pellegrin

Lorsque nous nous rencontrons pour la première fois dans ton atelier de la Cité des Arts à Paris, tu viens d'achever ta résidence à Calais et à Boulogne, tes affaires sont prisonnières chez une amie en quarantaine, et l'espace dans lequel nous parlons est rigoureusement *vide*. Tu évoques ton arrivée en France alors que la société grecque est touchée de plein fouet par la crise. Cette crise économique, mais aussi sociale et existentielle, a constitué une blessure (en grec *trauma*) fondatrice pour la plupart des artistes grecs.ques de ta génération. En empêchant tout espace de projection, elle a durablement défini votre vision du monde et votre travail. En 2013, ton premier geste artistique *Tabula Rasa* essayait de « fabriquer du vide ». Tu avais amené dans tes valises plusieurs livres clefs pour l'évolution de la civilisation occidentale (*Le Contrat social* de Rousseau, *Le Capital* de Marx, *Les Lois* de Platon et quelques autres) pour tenter de suivre le fil qui avait conduit à la crise de 2008. A mesure que tu les lisais, tu rayais les lignes au marqueur. En caviardant ces grands récits, tu faisais de la place – déjà – pour d'autres chemins narratifs.

Ce motif du vide deviendra récurrent. Ton installation de diplôme, *Horizons de pensées (Équilibres)*, se compose de 25 planches de bois suspendues comme autant de mobiles supportant des objets quotidiens à leurs extrémités. Elles tentent de maintenir entre eux un équilibre précaire. Si le verre à moitié plein contrebalance le verre à moitié vide, les pièces (de monnaies nationales tombées dans l'oubli) roulent au sol pendant que le sac en plastique s'envole. Malgré la distance qui les sépare, ce n'est pas l'opposition des termes qui t'intéresse ici mais les rapports qu'ils entretiennent, sans cesse renégociés autour d'une tension centrale.

Parallèlement aux espaces que tu fais danser, tu pratiques et regardes de la danse. Et en regardant, tu dessines. Intuitivement tu dessines l'espace entre les danseur.ses, celui créé par deux corps en contact. Convertis objets sculptés et peints de couleurs vives, ces motifs se font matrices pour de nouvelles rencontres. Sans consigne autre que maintenir à plusieurs la forme en mouvement et en équilibre, tu invites les personnes qui le souhaitent à redanser avec ces « empreintes d'étreintes »<sup>1</sup>, à improviser librement de nouvelles relations – seraient-elles bancales ou imparfaites. L'espace négatif se redéfinit comme objet relationnel, l'espace qui nous sépare comme espace qui nous relie. Tu n'auras dès lors de cesse de travailler des propositions à habiter qui engagent le(s) corps, cherchant toujours plus d'élasticité dans ces « espaces entre ».

Deux formes emblématiques font leur apparition : le costume et le panier. L'exposition de Calais conjugue ainsi chapeaux, manteaux, ceinture et paniers de chanvres – tous géants – susceptibles d'accueillir des groupes de gens. Le vêtement ou l'accessoire ne servent pas ici à identifier – une personne, un statut – mais à explorer des négociations collectives. Objets-contraintes, ils sont accompagnés de protocoles d'activation qui impulsent des gestes, des processus, des rapprochements inédits. *Couvre-chef sans chef*, immense chapeau de 20 kilos et 4 mètres d'envergure demande à être porté par onze personnes. Il se met en branle lentement, se soulève et s'affaisse, se forme et se déforme. Il dépersonnalise, il n'est plus qu'un flux, un mouvement à l'échelle à de l'espace qu'il fait vaciller. Mais contrairement à de nombreux exemples d'œuvre-vêtements qui ont jalonné l'histoire de l'art<sup>2</sup>, tu cherches moins à produire une *sculpture* qui *repose* sur les performeurs qu'un *espace* pour les *accueillir* : dynamique, dialectique, modulable, constamment en devenir. Un espace radicalement inclusif qui relie les humains, les objets, les espaces, les notions.

---

<sup>1</sup> Pour reprendre la jolie formule de Diamètre dans un texte qui t'est consacré.

<sup>2</sup> d'Oscar Schlemmer à Franz Erhard Walther pour ne citer qu'eux.

# THE PILL®

La répartition sociale des genres voudrait que les activités comme la couture et la vannerie renvoient celles qui les pratiquent aux espaces domestiques et personnels. Mais lorsque tu tisses, tu ligatures ou tu entrelaces, tu renoues en fait avec une autre histoire. Celle que raconte l'anthropologue féministe Elizabeth Fisher lorsqu'elle postule que le premier équipement culturel de l'humanité aurait été un contenant plutôt qu'une arme<sup>3</sup> – à travers quoi les femmes auraient été les principales pourvoyeuses d'outils, organisant la subsistance et les activités de groupe. Cette genèse de la civilisation faite de soin et de récolte trouve un lointain écho dans tes œuvres qui favorisent la flexibilité, l'interdépendance et le soutien mutuel. Si ce sont des villageois qui devaient se retrouver dans les paniers de Calais, ces derniers peuvent tout accueillir, à l'instar de la fiction telle que la conçoit Ursula Le Guin : un grand « sac-médecine contenant des choses prises ensemble dans une relation singulière et puissante ». Des fragments du réel qui forment un ensemble pas nécessairement harmonieux, ou conflictuel (même si la tension peut être un élément nécessaire) mais qui ne s'organise pas dans le but d'une résolution mais de la poursuite d'un processus, d'une histoire sans fin. Le réel que tu t'attaches à raconter repose également sur une cohabitation d'êtres a priori séparés qui tissent et retissent leurs propres nœuds narratifs, plutôt que sur l'épopée d'un héros solitaire.

Alors qu'en 2013 tu t'employais à fabriquer de la page blanche, en 2020 tu as passé ton printemps à remplir des cases de papier millimétré de formes répétitives. Ces formes géométriques te sont ensuite apparues comme des mesures d'espace susceptibles de répondre à ta volonté de rendre plus modulable l'espace qui nous relie. Les modules se sont fait patrons de couture pour confectionner des poches destinées à se nouer entre elles, et à se relier à des éléments de costumes à revêtir<sup>4</sup>. Les poches-étalons deviennent ainsi un outil pour ajuster la distance qui nous sépare. Munies de lanières, elles s'assemblent ou se désassemblent à l'envi, entre elles ou avec les éléments de costumes, permettant de créer une multitude de costumes séparés, ou un unique et immense habit. Les poches dessinent alors une gigantesque dentelle qui se propage sur 120m<sup>2</sup> et qui matérialise ta conception de cette pièce comme un virus mais aussi comme une grille de lecture du monde, une grille reproductible à l'infini pour essayer de « tout mettre à l'intérieur ». Où il s'agit une fois encore de remplir les mailles de ton panier avec tout le réel.

Le contexte sanitaire t'oblige à penser une performance sans public et en plein air : ce sera un film, tourné dans une forêt avec plusieurs participantes. La contrainte initiale t'ouvre la possibilité de jouer avec l'environnement naturel : se relier physiquement aux arbres ou aux rochers pour lesquels tu fabriques aussi des vêtements, expérimenter un devenir animal des humains portant des costumes « bestiaux » ou des masques en becs d'oiseaux. Faire une utilisation des poches qui rappelle les récipients d'Elizabeth Fisher, en les remplissant d'objets de première nécessité mais aussi de cailloux, de terre, de plantes ou encore d'eau, qui vont imprimer leurs formes et leurs teintes au tissu vierge... Ces poches doivent susciter des déplacements si elles sont légères, indiquer des positions, arrêter un mouvement si elles sont lourdes, engager des transactions. Elles sont aussi un vecteur poétique pour intégrer des gestes de soin – ou de tendresse – entre les activateur.trices et envers les objets.

Ici, notre relation à l'art est prise dans un réseau de relations informelles avec des sujets et des objets qui ne nous sont pas apparentés. Tu te demandes comment « caresser » dans un monde où on ne peut plus toucher : faut-il « frotter son langage contre l'autre » comme le suggère Roland Barthes<sup>5</sup> ?

---

<sup>3</sup> Elizabeth Fisher, *Women's Creation: Sexual Evolution and the Shaping of Society*, 1979, New York, Anchor Press. Citée par Ursula Le Guin elle-même rappelée à la mémoire d'Emilie Notéris par Jagna Ciuchta. Qu'elles soient toutes remerciées ici.

<sup>4</sup> A la croisée d'influences médiévales, du Bauhaus et de la commedia dell'arte, ces hauts extravagants s'ornent de franges et de collerettes superposées, de manches longues et évasées, ou de cols montants comme des heaumes ou des cagoules.

<sup>5</sup> *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Editions du Seuil, 1977

# THE PILL®

Construire des objets-sentiments et les donner aux autres, à l'instar de ces premières monnaies faites de cailloux longuement polis à la main ? Si tes objets déclenchent des actions, ils suscitent également des réponses affectives – les sentiments dont tu les charges peuvent être durs, lisses, pesants, légers, etc. Tu aimes à parler de tendresse et d'empathie mais ces formes qui permettent la rencontre ne sont pas sans rappeler le soin des *objets relationnels* de Lygia Clark (que tu découvriras après-coup). Ce qui inscrit ton travail dans cette perspective du *care* n'est pas seulement le temps et l'attention que tu consacres à tes objets mais aussi ceux auxquels ils nous invitent, ainsi que les rapports d'interdépendance et d'écoute qu'ils mettent en évidence. C'est dans l'espace de cette rencontre que se définissent les choses, que l'œuvre devient un terrain pour se jouer des récits d'identités. Les costumes extravagants qui déforment les corps constituent une deuxième peau qui vient perturber l'image qu'on a de soi-même. Ils m'apparaissent aussi comme la possibilité d'un travestissement collectif, à la fois ludique et politique, où l'habit offre de défaire collectivement les identités assignées. Se créent ainsi de nouvelles figures, excentriques, innommables et sans visage, qui produisent une (id)entité mouvante et plurielle. Avec *Être Forêts* tu proposes, littéralement, de dissoudre les frontières entre les corps. Dans cette coexistence hybride, la relation humain/non-humain est repensée, et les objets, en s'animant, se dotent d'une forme de subjectivité. Si cette relation non-hiérarchique te renvoie à Graham Hardmann dont la *Flatness Ontology* englobe tous les objets possibles et imaginables, elle m'évoque aussi Donna Haraway qui privilégie une politique de la connexion en reconsidérant les relations de différences entre les êtres humains et avec les autres organismes. Dans *Ecce Homo*, elle évoque une pratique critique de la « différence » où le « Je » et le « Nous » ne sont jamais identiques à eux-mêmes, et peuvent ainsi espérer entrer en connexion.<sup>6</sup> Tes monstres, comme ceux d'Haraway, matérialiseraient ainsi des subjectivités et des formes de vie possibles qui feraient fi oppositions et des catégories.

Ce faisant, tu déploies des stratégies concrètes de réparation. Mais une réparation au sens où l'entend Emilie Notéris : qui s'oppose à la séparation et à la paranoïa mais qui pour autant n'abandonne pas la combativité. Dans *La Fiction réparatrice*, l'autrice convoque la métaphore du kintsugi, cet art japonais qui consiste à recoller des céramiques cassées avec des jointures en or. En soulignant la cicatrice, cette technique met en valeur l'histoire de l'objet. Tes œuvres ne viennent pas masquer l'accident ou le conflit. Au contraire, elles le valorisent à travers les erreurs de l'improvisation, le recours à des amateurs qui « cassent » ce qui est planifié, les équilibres instables, les relations bancales, l'imprécision assumée du geste<sup>7</sup>, les coutures visibles. Tu nous proposes d'habiter l'espace du déchirement. Parce que, comme tu le dis si justement, « C'est là que la vie révolte<sup>8</sup> ».

---

<sup>6</sup> *Manifeste Cyborg et autres essais*, Paris, Exils, 2007, p. 223

<sup>7</sup> Comme en témoigne l'œuvre réalisée à Boulogne, un dessin dans l'espace en fil de verre coloré. Si l'ensemble est élégant et délicat, les détails révèlent quantité d'imperfections dues au tracé à la main et à l'aveugle.

<sup>8</sup> J'ai été frappée par cette phrase que tu m'as dite à 2 reprises où la transformation (volontaire ou pas ?) que tu opères du verbe transitif à une forme intransitive me renvoie à sa signification initiale au sens propre avec le mouvement d'une révolution.