

L'exposition *Formes vivantes*, présentée au musée national Adrien Dubouché à Limoges du 9 octobre 2019 au 10 février 2020, met en lumière la présence du vivant dans l'art de la céramique de la Renaissance à nos jours. Au sein d'un parcours rythmé par un dialogue entre arts et sciences, les liens qui unissent une inspiration organique et une matière minérale font l'objet d'une étude inédite. Des décors naturalistes de Bernard Palissy aux céramiques biomédicales imprimées en 3D, l'existence d'une proximité spécifique entre la céramique – en tant que matière et technique – et le monde du vivant est mise en exergue par des œuvres patrimoniales, des créations contemporaines et des objets scientifiques. Nourri par des contributions d'historiens d'art, d'artistes et de biologistes, cet ouvrage réunit des articles et des notices qui situent la céramique dans une perspective transdisciplinaire, au cœur d'un débat d'actualité sur la définition du vivant et de ses limites.

Cet ouvrage est coédité avec la Cité de la céramique – Sévres & Limoges



9 788836 043035

35 €



Culture

60

SEVRES
MUSEUMS ET BOUTTE SÉVRES
LIMOGES

FORMES VIVANTES

MUSÉE NATIONAL
ADRIEN DUBOUCHE
LIMOGES

SilvanaEditoriale

"Figer le vivant" Entretien avec Nadège Mouyssinat

Vous travailliez auparavant dans le secteur industriel, pour une production de luxe, un métier qui demande une grande maîtrise technique. Quand et pourquoi avez-vous choisi de vous tourner vers la création artistique ?

C'était fin 2015... En réalité, je crois que cela a toujours été mon ambition profonde. Le fait d'avoir travaillé pendant si longtemps dans l'industrie, parce que l'esthétique luxueuse et l'exigence qui y régnaient me plaisaient, était plutôt un égarement.

Quand j'étais petite, je dessinais, mais surtout, je construisais un cheminement mental qui m'amenait à créer quelque chose. D'ailleurs, je disais que je voulais être "inventrice".

À la suite de mes études, j'ai cherché du travail, et, par confort, je n'ai pas quitté mon premier employeur. J'aimais ce que je faisais. Mais je regrettais souvent de ne pas avoir de production artistique suivie. À un moment donné, il y a eu une conjonction de planètes : l'entreprise dans laquelle je travaillais allait très mal et, au même moment, l'école nationale supérieure d'art de Limoges recrutait quelqu'un pour s'occuper de son atelier porcelaine. En travaillant là-bas à temps partiel, j'ai commencé à avoir de nouveau une pratique.

Qu'est-ce qui vous reste de votre expérience de la production industrielle ? Comment réutilisez-vous ce bagage-là ?

Premièrement, le processus que j'utilise : celui-ci est initialement destiné à reproduire, pas à faire de la pièce unique. Ensuite, une grande maîtrise technique. Cela ne veut pas dire que je réussis tout du premier coup. Mais cela devient un jeu d'aller dans de grandes échelles. Ce qui me reste aussi, c'est le côté très organisé. J'aime bien l'anticipation, les strates, les phases qui alternent entre gestation et production. Ce sont des processus longs, avec beaucoup d'étapes.

Mais le plus important, c'est vraiment l'esthétique luxueuse et l'exigence dans la finition. Je travaille une pièce jusqu'au stade où je ressens une satisfaction en la regardant, comme une évidence.

Comment les formes émergent-elles ? Le processus avant de faire la pièce est-il tout aussi maîtrisé ?

Souvent, cela commence par des envies de parler de quelque chose, ou des envies techniques. Ensuite, je recherche des idées, dans des lectures, des voyages... J'ai remarqué en regardant mes carnets de croquis qu'il y a trois éléments importants dans ma démarche : la recherche purement formelle, qui vient en dernier ; une envie technique, celle d'utiliser un processus ou une échelle, ou une typologie ; et le troisième point, c'est la recherche conceptuelle ou théorique, ce que va raconter la pièce. Une fois que ces trois points sont évidents, je commence à faire des croquis – j'en fais beaucoup – je redessine la même pièce de nombreuses fois.

Dans votre travail, il y a des pièces en forme de muscles, d'os, de tendons ou de courbes, qui les rapprochent du monde organique. Il y a quelque chose

de peu paradoxal à voir ces formes-là dans un processus qui vient du monde industriel, d'une certaine géométrie... Comment expliquez-vous qu'elles rivent et vous détournent de votre habitude de travailler des objets ?

Je ne sais pas comment j'expliquerais cela... J'ai un rapport physique avec ces pièces. Quand je les fais, je ressens quelque chose qui passe par le toucher : travailler en ayant des périodes de façonnage et de polissage qui durent très longtemps, pour avoir des formes très tendues, sur lesquelles je passe la main tout le temps. Je parlais tout à l'heure de l'évidence que l'on ressent quand une pièce est finie : parfois, je passe la main sans regarder, sans cette fluidité, c'est comme si je touchais la courbe d'un corps, d'un membre, d'une jambe ou d'un bras.

Dans une interview, une journaliste a écrit que je figeais le vivant. C'est très juste. La métamorphose par le feu est un procédé qui permet de figer la matière vivante de façon éternelle. "Figer le vivant", je l'interprète aussi comme figer le temps : c'est une recherche d'immortalité, consistant à enfermer quelque chose de vivant dans une matière imputrescible.

On se représente la céramique comme quelque chose de fragile ; à tort, on n'en voit pas toujours la durabilité. Elle est inscrite dans un temps qui nous dépasse. Dans le titre de vos pièces, il y a des références à des œuvres très anciennes, comme la *Vénus de Willendorf* ou la *Vierge noire de Montserrat*. En quoi ces références sont-elles importantes pour vous ?

Oui, c'est une vierge, mais elle n'est pas très catholique. Même si les catholiques se la sont appropriée, les rites qui entourent cette statue sont des rites plutôt populaires. Les gens la frottent, sonnent une cloche à côté pour avoir des enfants... Elle n'est pas sacralisée dans un reliquaire dont on la sortirait tous les sept ans. C'est une relique éternelle, qui a survécu à tous ceux qui l'ont touchée, qui a inversé l'histoire, qui a été cachée, découverte, recachée, redécouverte... Les objets de ce type dégagent quelque chose de puissant, ils en deviennent presque vivants. Quelle est la différence entre le vivant et le non-vivant quand un objet prétendument inerte est chargé de quelque chose de vivant ?

Sur la série *Dinkesh* n°1, si je cite la *Vénus de Willendorf*, c'est plutôt pour les courbes matricielles. J'y vois un certain rapport à la gestation, au fait d'avoir quelque chose à l'intérieur. L'aspect un peu sableux, l'émail sablé évoque aussi l'archéologie, comme une forme émergerait d'un chantier de fouilles.

On sent une noirceur dans vos œuvres, quelque chose d'un peu monstrueux ou effrayant ; est-ce un aspect que vous recherchez ?

Cette esthétique me plaît, j'aime le noir. Je commence à aimer le blanc clinique : il est très lumineux, mais pour moi, il évoque l'hôpital, quelque chose d'inquiétant.

Dans vos mouvements et périodes artistiques que j'apprécie, le XIX^e siècle figure en bonne place : j'aime des poètes comme Baudelaire, Théophile Gautier, des ouvrages comme *Le portrait de Dorian Gray*, également les livres de Franz Kafka... Des artistes et des œuvres qui travaillent sur la sublimation de la noirceur. Il s'agit de dompter des angoisses, de tourner autour de la mort



Fig. 1
Nadège Mouyssinat (née en 1984)
Nirva... Miroir de Piroua, 2017
Porcelaine
hauteur : 170 cm / diamètre : 10 cm
Colonne de l'artiste

Fig. 1 bis
Nirva... Miroir de Piroua (détail)



Fig. 2
Nadège Mouyssinat (née en 1984)
Dinkesh, 2016
Porcelaine
hauteur : 70 cm / longueur : 70 cm
Colonne de l'artiste

Fig. 3
Nadège Mouyssiast (née en 1984)
Metzengerstein, 2016
Porcelaine
hauteur : 88 cm / longueur : 27 cm
Collection de l'artiste

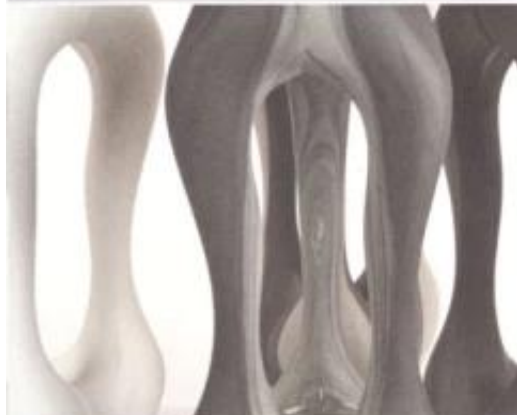


Fig. 1 bis
Metzengerstein (détail)

Fig. 4
Nadège Mouyssiast (née en 1984)
Blooming Datura, 2018
Porcelaine
hauteur : 32 cm / longueur : 13 cm
Collection de l'artiste
Country Simple, Paris



et des choses inquiétantes, pour les rendre moins dramatiques, les rendre attirantes. Sur mes pièces, il y a toujours une sensualité, quelque chose de très séduisant. D'ailleurs, c'est pour cela que je cherche le précieux, la notion de beau, l'absence de défaut. Je mène une recherche esthétique forte, associée à cette noirceur, qui se retrouve dans le mouvement décadent et chez les symbolistes.

Je trouve cette esthétique assez puissante. Metzengerstein, d'Edgar Allan Poe, raconte l'histoire d'un cheval maléfique, qui possède son cavalier. Dans la nouvelle, le vivant circule, il passe du tableau au cheval, puis au baron Metzengerstein... Tout se connecte, il se passe des choses, notamment à la fin, quand le château brûle. Il existe une logique, qui n'est pas religieuse, mais qui relève d'une cosmologie, une nouvelle logique spirituelle.

Dans ces œuvres littéraires, on note un rapport à la psychanalyse, à la symbolique... Qu'est-ce que cela vous évoque ?

C'est un univers qui me plaît beaucoup. Le point de départ de la série Metzengerstein, était le suivant : qu'est-ce que je peux faire en multipliant les moules ? Pourquoi ne pas composer une pièce en répétant un objet ? Là, j'ai commencé à lire des choses. Rapidement, je suis tombée sur le test de Rorschach, qui dit que l'interprétation d'une simple tache reste une tache, alors que symétriser l'aléatoire donne un sens. L'idée des marbrures de Metzengerstein est partie de là ^{Fig. 3 et Fig. 1 bis}. Je me suis amusée à trouver une solution pour arriver à réaliser la même tache de chaque côté.

C'est là que l'on en revient au vivant. Dans la nature, on voit des formes qui ont l'air symétriques, mais en réalité, elles ne le sont pas, comme sur le visage humain. Si elles étaient identiques, le résultat ne serait pas aussi beau. Dans les œuvres, c'est cela qui donne le côté vivant, et en même temps figé, puisqu'il s'agit de porcelaine.

J'en étais à ce moment-là de la réflexion quand je suis partie en Suisse avec les nouvelles d'Edgar Allan Poe. Nous n'étions pas loin de Gruyère, où se situe le musée de Giger, qui a dessiné la créature du film Alien. J'ai alors vu pas mal de ces colonnes vertébrales, de ces lignes que l'on retrouve dans Metzengerstein, ni animales, ni végétales, ni humaines : on en revient à la nouvelle de Poe...

C'est vrai que l'on a du mal à caractériser ces formes. Elles sont organiques, mais on ne peut pas les rattacher à une forme précise ; il y a une grande force d'abstraction, assez étonnante. Êtes-vous attentive à ne pas créer d'objets qui se comprennent directement ?

Oui, c'est très important. Pour les Blooming Datura, qui ont une plus forte connotation végétale, je respecte un peu moins ce précepte ^{Fig. 4}. Le nom y joue pour beaucoup. Certaines formes évoquent plus un coquillage, mais il est important pour moi qu'elles ne soient pas une représentation stylisée de quelque chose de naturel. Ce n'est pas que cela ne me plaise pas, mais cela ferme des portes à l'interprétation. Une pièce qui pousse à se questionner sort de sa condition de pièce décorative. Une pièce qui laisse place à l'interprétation, qui invite au dialogue, le spectateur va la regarder différemment ; sa puissance symbolique aura plus de place.

Vous parlez souvent de la gestation. Il y a peut-être une analogie entre moulage, coulage et gestation ?

Oui, bien sûr, on le voit avec tous les termes relatifs au plâtre : on remplit par une nourrice, on parle d'une mère de moules, d'une matrice... Il y a tout un vocabulaire maternel, de la gestation : on démoule, on sort des choses de contre-formes, des mots qui évoquent la métaphore d'un enfement. Cela a trait au vivant qui se reproduit.

Il y a une information de base, une espèce de patrimoine génétique. La cuisson représenterait alors l'épigénétique et les facteurs environnementaux, qui font qu'en réutilisant le même moule, vous n'aurez jamais exactement la même pièce.

La génétique s'abîme à travers les cancers et les maladies génétiques. De même, les moules dégèrent petit à petit : on perd en précision, les pièces peuvent avoir une écaille, une fissure. Sur les Nûria, elles se tordent ; les moules ont des écailles, donc je dois poncer plus pour effacer les coutures ; elles se déforment ; une texture d'usure se développe ^{Fig. 1 et Fig. 1 bis}. Il y a une évolution.

Ce travail de gestation, d'accouchement, se rapproche de la féminité. Dans Virgin Inside, ces pièces avec des pics, le titre dit quelque chose de la féminité : on a envie de regarder dedans et elles sont en même temps très hostiles.

Si je devais donner un sexe à mes pièces, elles seraient certainement féminines. Pourquoi ? Je ne sais pas... Mais cela se retrouve aussi dans la pièce Vanités ^{Fig. 5}, cette tension entre attraction et répulsion. Il y a une espèce de séduction inaccessible, comme avec le côté addictif de la cuisson, mais que l'on ne maîtrise pas et que l'on ne peut pas toucher.

Dans les formes que vous créez, trouve-t-on la trace d'une vanité ou d'un chaos ?

Ce n'est pas faux. Un chaos intérieur peut-être... Je suis une personne très angoissée. Me mettre des objectifs longs, compliqués, qui demandent de la concentration, c'est comme une fuite, cela détourne mon attention. Comme quand on dit aux enfants d'écrire leur cauchemar et de mettre le papier dans une boîte. Avec la porcelaine coulée, mes pièces sont vides, on y cache quelque chose. Je préfère dire qu'elles sont "habitées d'un souffle", mais certainement, il y a de cela. Surtout qu'il existe aussi des vides cachés. Dans Metzengerstein, par exemple, il y a le vide entre les trois modules, mais les pièces sont également creuses, et c'est un vide que l'on ne voit pas. Les trous de coulée sont cachés dans les collages, de sorte que le résultat est complètement fermé. Sur les Nûria, c'est pareil. Avec Blooming Datura, en revanche, je parle du vide, je montre une architecture intérieure. Mais, sur le fait d'enfermer un vide, j'aime bien me dire que je ne verrai jamais l'intérieur de ma pièce. Quand on coupe la bride, il y a des morceaux de porcelaine qui tombent et, comme la pièce n'est pas cuite, on ne peut pas la secouer pour les faire sortir, c'est trop risqué. Donc, après la cuisson, parfois, quand on manipule l'objet, on sent qu'il y a quelque chose à l'intérieur qui ne sortira jamais... prisonnier de la pièce. C'est mystérieux.

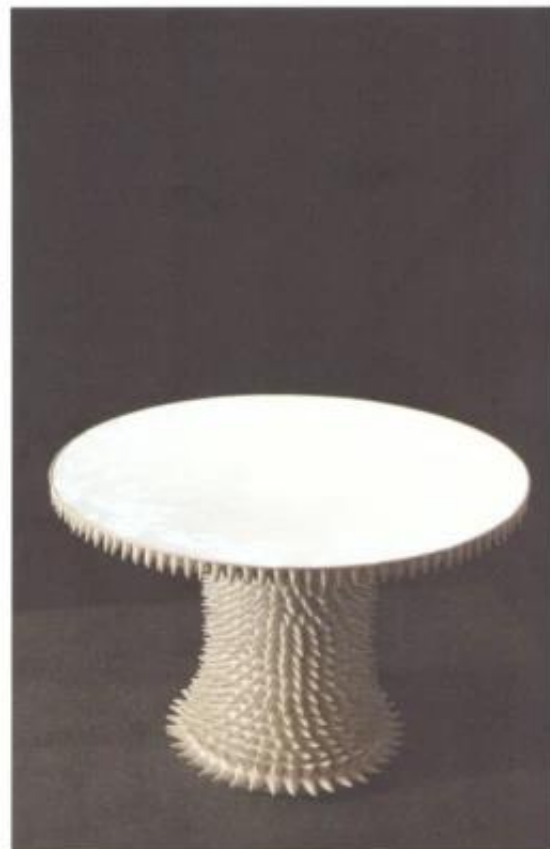


Fig. 5
Nadège Mouyssiast (née en 1984) et
Dominique Thiébaud (né en 1949)
Vanités, 2017
Porcelaine et projection vidéo
hauteur : 80 cm / longueur : 30 cm
Collection de l'artiste