

Eva Taulois la cantatrice

Mai / Juin 2011

Joséphine est une cantatrice dont le chant, parfaitement commun, ne saurait se distinguer du « sifflement »¹ de ses congénères, les souris, si ce n'est par le seul fait singulier que Joséphine « se plante là en grande pompe pour ne faire rien que de banal »².

Eva Taulois est une jeune artiste brestoise, qui ne fait rien que de s'approprier des savoir-faire spécifiques auprès de personnalités rencontrées au grès de ses résidences, et déplacer des gestes fonctionnels pour qu'ils deviennent autant d'outils plastiques, les plantant « en grande pompe » dans un espace d'exposition.

Franz Kafka, dans la dernière nouvelle qu'il rédigea en 1924 avant de mourir, Joséphine la cantatrice ou le peuple des souris, démontre que « la perfection inconsciente du geste ordinaire retarde la saisie de son caractère artistique. Au contraire, une certaine imperfection du geste déclare son appartenance à l'art, avant de rejaillir sur ceux, "parfaits" et peu conscients, qu'elle révèle à eux-mêmes. »³ Par le « un peu moins bien » qu'elle réalise, Eva Taulois intègre au domaine de l'art des savoirs faire dont la perfection mènerait à l'oubli. Par les objets qu'elle crée, les gestes qu'elle reproduit, elle ne signale pas un manque à pallier ou une perfection à atteindre, mais creuse un écart, crée une distance vis-à-vis des normes. « C'est bien en effet sous forme [...] de petite(s) différence(s) – d'"infra-mince" dirait Duchamp – que se laisse appréhender un coefficient d'art qui, simultanément, déclare l'appartenance du geste qu'il informe au domaine de l'art, et intègre à ce domaine élargi l'ordinaire des gestes qui paraissaient en être exclus »⁴. Par de « petites différences », elle offre une conscience accrue, une consistance épaisse aux modes de production, oubliés dans leur banalité dissimulée.

Ta pratique a évolué dernièrement ; de la question de la place du vêtement dans l'espace domestique, tu as dévié vers la notion « d'usage » de manière plus générale. J'ai l'impression que tu nous demandes : comment décaler certains usages, tromper la fonction ? Tu déplaces les connaissances qui te sont transmises, tu détournes des gestes...

Ce qui définit le terme usage, soit « la pratique, la manière d'agir (ancienne et fréquente), sans impératif moral, qui est habituellement et normalement observée par les membres d'une société déterminée, d'un groupe social donné » est fondamental dans mon travail. L'aspect social – relatif à la vie des hommes en société - aussi. Quand j'étais aux beaux-arts de Brest, le linge était une source d'inspiration et je l'envisageais comme un outil, l'élément générateur qui se détache et abandonne beaucoup de son indentification. Ce qui m'intéressait n'était pas tant sa fonction première, mais la façon dont il est orchestré dans l'espace domestique : mis en valeur lorsqu'il est porté, il est le reste du temps rangé, dissimulé selon un ordonnancement signifiant et plastiquement évocateur. Ainsi, dans mes pièces, sa fonction devenait insaisissable, comme une écriture à la fois étrange et familière.

¹ KAFKA Franz, « Joséphine la cantatrice ou le peuple des souris », dans *Un jeûneur et autres nouvelles*, trad. de l'allemand par B. Lortholary, Paris : Flammarion, 1993, p. 90-91.

² *Idem*

³ ANTOINE Jean-Philippe, *Un art exemplaire : la conférence-performance*, PDF de la programmation du Nouveau Festival du Centre Pompidou, 2009, disponible ici : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/59/56/49/PDF/Festival-p.30-37.corjpa.pdf>, p.33

⁴ *Idem*

J'ai réalisé lors de ma résidence à Monflanquin un portrait du Lot et Garonne : *Intersection* (2008), huit modules qui constituent les contours du linge en train de sécher, des formes de vêtement suspendus mis en volume en contre plaqué. J'ai pour cela passé des semaines dans l'atelier d'un ébéniste - qui est un membre actif de l'association Pollen - à concevoir manuellement pièce par pièce les formes. Je m'entoure ainsi de gens qui ont des savoir faire que je n'ai pas, et nous réalisons ensemble les pièces.

Intersection était très liée à mes recherches précédentes, mais également influencée par le contexte géographique dans lequel je me trouvais. Ainsi, le lavoir de Monflanquin est utilisé pour sécher du linge et non plus le laver. Ce paysage rural m'a intrigué visuellement et j'ai voulu suggérer cette action d'étendre du linge.

Et cela donne des formes fantomatiques...

Je souhaitais aussi réaliser une forme d'écriture, à la frontière de l'abstraction, où juste le contour était visible. Ces formes présentes dans la nature sont devenues des volumes qui, peints en blanc, tendent à disparaître dans l'espace d'exposition.

Tu effectues donc une recherche sur le contexte social, et plus largement sur le paysage dans lequel tu t'inscris. Aujourd'hui tu te penches plus particulièrement sur la notion de savoir-faire. Or l'habileté manuelle et/ou intellectuelle d'un savoir-faire est acquise par l'expérience, par l'apprentissage. Quelle importance cela a dans ton travail ?

Chaque rapport à chaque matière, que ce soit l'acier ou le tissu, me fascine. Cette relation passe forcément par un apprentissage technique, une « habileté », qui passe elle-même par la rencontre avec la personne qualifiée. De plus, c'est très joyeux de rencontrer ces gens ; je m'approprie en partie leurs connaissances pour transformer la matière et les procédés de fabrication autour d'elle. C'est comme cela que j'ai travaillé pour *Savoir perdu* (2010). J'étais en résidence aux Verrières de Pont-Aven et j'ai appris qu'au musée, les réserves contenaient des costumes traditionnels bretons, des coiffes amidonnées. J'ai commencé des recherches sur la technique d'amidonnage tout en cherchant à rencontrer une repasseuse. Cela a été compliqué mais j'ai finalement pu passer une matinée avec Maryse Gréval, l'une des deux dernières repasseuses bretonnes.

Elle ne souhaitait pas divulguer sa technique?

Auparavant, ces techniques étaient cachées, il s'agissait de savoir-faire secrets, qu'on ne divulguait pas. Dans mon cas, elle savait bien que je n'allais pas lui voler son travail. Elle m'a donc expliqué la recette permettant d'obtenir une matière gélatineuse dans laquelle on trempe le tissu, puis comment l'essorer et le travailler. Le tissu amidonné est ensuite déposé sur une tige de paille, une autre tige est posée sur le tissu, et tu alternes. C'est la technique du paillage, qui, pour un col, nécessite environ 5 à 6 heures. Puis vient le repassage, où tu déposes ton fer chaud durant quelques minutes sur le tissu paillé. Tu le nettoies ensuite avec un chiffon imbibé de cire d'abeille, et recommences, pour obtenir une ondulation calibrée par les tiges de paille.

Est-ce que tu sais que tous les cercles celtiques fonctionnent avec d'anciens cols et coiffes? La dernière confection remonte à un demi-siècle, ce savoir est donc perdu. Chaque année, avant la période des fêtes, la repasseuse lave et ré-amidonne le même col qu'elle a déjà amidonné l'année précédente. Si elle ne le faisait pas, les cols et coiffes ne pourraient être conservés, détériorés par l'amidon.

Cela m'évoque le mythe de Sisyphe.

Je ne pense pas qu'elle prenne cela comme une punition, pour elle c'est avant tout une fierté. Cependant, c'est une technique lente et fastidieuse. Je suis fascinée par les personnes qui n'ont qu'une seule pratique, qui reproduisent le même geste toute leur vie. J'ai donc eu envie de m'atteler à cette tâche, et j'ai confectionné des rectangles en tissu amidonné, peints ou non à l'acrylique noir, formés dans mon cas avec des rondins de bois de 9mm de diamètre. Le résultat forme comme un zoom, un focus sur une collerette, un agrandissement d'un col breton. C'est la confrontation entre l'amidonnage et la tôle de Brico dépôt ; le lien entre des formes artisanales et industrielles.

Est-ce que le fait de te tourner vers la question de l'usage - d'un geste, d'un objet – est influencé par ta formation Beaux Arts – Design à Brest ?

Forcément quand tu es au Beaux Arts, tu acquiesces des savoir-faire. Je pense que je n'en avais pas assez conscience quand j'étais étudiante, mais le fait d'être en design te conditionne : tu produis un objet en pensant à sa fonction, à son mode de production sériel. L'influence du design dans mon travail se situe peut-être plus dans la notion de série. Mes productions sont toujours formées d'un ensemble d'entités, qui fonctionnent entre elles, mais qui peuvent également être indépendantes. Ensuite, la frontière entre l'objet d'art et l'objet de design a toujours fait partie de ma problématique et s'appuie sur une hybridation du vocabulaire de ces deux pratiques. Je me suis toujours attachée à me demander quel usage nous avons des choses, des objets qui nous entourent. Est-ce que tu portes plus d'attention à un objet unique, créé avec un savoir-faire « traditionnel », qu'à un objet produit en série, industriel ? Est-ce que ton rapport ordinaire à cet objet change ? Ce sont ces différences là que je pointe.

Tu travailles par série, mais ne produis jamais exactement le même objet. Comme si l'erreur, l'impossibilité de reproduire à l'identique (même avec des procédés industriels) un même objet, ou de refaire un même geste, allait de soi...

Est-ce que quand tu reproduis un objet, il s'agit du même ? *Erreur Maximale Tolérée* (2011) travaille très précisément sur cette question. J'étais en résidence au sein du Lycée technologique Jean Zay de Thiers (en partenariat avec le Creux de l'enfer), et j'ai constaté que le vé était l'outil le plus utilisé au sein de plateau technique. Il est manipulé constamment. C'est donc la première chose à laquelle je me suis intéressée. Le vé est un instrument de métrologie, une cale en acier composée de quatre entailles en forme de V, où l'angle entre les surfaces planes est de 90°. Il sert à poser des pièces cylindriques pour effectuer des mesures dimensionnelles ou pour positionner des pièces avant usinage. Ces instruments extrêmement précis apportent la preuve de la conformité de la pièce à usiner. Ils doivent être régulièrement ajustés afin de garantir un système de mesure conforme aux règles. J'ai alors co-réalisé un ensemble de 5 vé de 15 x 13,5 x 5 cm, en acier, qui jouent sur des variations quasiment imperceptibles à l'œil nu : de 84° à 96°, il y a cinq variations de trois degrés. Les moyens de production qui m'étaient offerts ici sont importants ; j'ai pu me servir d'une machine à fil à *électro-érosion*. C'est un procédé d'usinage qui consiste à enlever de la matière dans la pièce en utilisant des décharges électriques. Le résultat est extrêmement précis. Cependant, il est très compliqué d'industrialiser un objet non normé. Chaque angle étant différent, cela nous a pris un temps fou, à l'encontre de la productivité industrielle. Quant au titre de la pièce, il est issu du terme utilisé en métrologie : l'erreur maximale tolérée est une marge d'erreur tolérée par des exigences spécifiées pour déterminer la conformité d'un instrument de mesure. J'aime me demander alors : quelle répercussion l'utilisation de ces outils faussés aurait sur l'ensemble de la chaîne de production ?

Cela m'évoque la notion d'infra-mince telle que développée chez Duchamp, l'espace-temps infinitésimal qui sépare deux objets, liés par un rapport de similarité. La duplication permettrait de penser la répétition d'un écart (infime, invisible) plutôt que la simple répétition abrutissante du même. « La différence (dimensionnelle) entre 2 objets faits en série [sorties du même moule] est un infra mince quand le maximum de précision est obtenu ». Ainsi, je me demande : ton œuvre cherche-t-elle à informer notre vision (non pas seulement la perception oculaire, mais la vision comme compréhension en général) sur la standardisation ?

Oui c'est exact. Par contre, je n'ai pas envie d'aller vers l'impossibilité de reproduire, mais plutôt réfléchir à cette idée du même, de l'uniformisation. Quelles micros différences peut-il y avoir entre deux identiques ? Mais en plus de cela, mes productions portent en elle la question des moyens mis en œuvre dans et pour cette uniformisation. A Thiers par exemple, un des enseignant en Etude et Réalisation d'Outillage m'a dit « je suis en voie de disparition ». Quand il touche de l'acier, il sait immédiatement sa composition. Cela va au delà des connaissances techniques. C'est un expert que notre société tend à dénigrer au détriment de l'expertise mécanique.

Au delà des lieux de résidences et des rencontres, ce qui sous-tend ces formes, ce sont des interpellations telles que : d'où vient le produit ? Comment est-il réalisé ? Par qui ? Quel est notre rapport à l'objet quand nous sommes détachés de son mode de production ?

Dans ma pratique artistique, toutes ces interrogations ont une importance. Elles génèrent et influencent mon envie de créer. Aujourd'hui remonter la chaîne de production pour savoir dans quelles conditions est conçu un "produit", d'où vient la matière première et comment il a été transporté, distribué relève presque de l'impossible... De plus j'interroge la notion d'archétype comme symboles universels appartenant à l'inconscient collectif. Cette forme qui représente un X et qui s'appelle un Vé, il y a quelque chose autour de la sémantique. Quand tu vois cet objet, tu ne connais pas sa fonction, ni son nom d'usage. Pour cela il faut avoir des connaissances dans le domaine de l'outillage où se trouver dans un contexte - atelier d'usinage - pour le deviner.

J'ai également produit une série de plans techniques - *Rapport d'Usure* (2011). Je souhaitais questionner le dessin technique comme mode de représentation. Je me suis attachée à d'autres outils que le vé, à leur nom (escaliers, bride, lardon, contre-pointe, pinule) et les ai re-cotés, puis réalisé des plans qui permettrai à un technicien de les concevoir. J'ai réalisé le processus inverse de ce que faisais les étudiants du BTS Etude et Réalisation d'Outillage avec lequel j'ai travaillé. Ces outils étant constamment utilisés, leur dimensions ne sont plus les mêmes qu'à l'origine, c'est le rapport d'usure.

Il me semble que tu t'attaches plus particulièrement à des savoirs qui disparaissent. Est-ce que tu souhaites les sauvegarder ?

Le temps, au sens élargi, est important dans ma pratique; les techniques d'amidonage se perdent, les réformes de l'éducation nationale tendent à restreindre les formations techniques... Je me penche sur des gestes amenés à disparaître mais je ne pense pas être dans l'idée de fixer un temps T pour les générations futures. Cela dit, en tant qu'artiste, tu as une responsabilité, et c'est ce qui m'amène à me tourner vers ces gens là pour créer des pièces qui pointent cela.

Dans Triple zéro (2011), la notion de temps est également très importante; elle devient productrice de formes ?

En premier lieu, l'œuvre fait directement référence au site où elle prend place, un ancien bâtiment ostréicole qui connaît aujourd'hui autant d'années d'inactivité que de fonctionnement. Ce temps

devient le générateur de formes ondulatoires gravées à même le sol, faisant écho à la pousse des huîtres. Ces circonvolutions peuvent également faire référence à la topographie du lieu, à des ondes... En l'absence de référent, ces lignes relèvent de l'abstraction et c'est cette ambivalence entre la contextualisation et l'abstraction qui m'intéresse.

Pourquoi esthétiquement choisir des formes très épurées, minimales (Une forme, 2010), ne dessiner que des contours (série de trois dessins, 2010 ; Intersections, 2008), « t'entêter » à dessiner de simples motifs (Surface garantie, 2010, Triple zéro, 2011) ?

Pour aller à l'essentiel, à l'essence de l'objet, du motif, du procédé. Dans *Surface garantie* (2011), j'ai tracé une ligne géométrique qui représente le motif du chevron au milieu du tableau et je me suis trouvée face à l'impossibilité de reproduire le même geste sur son ensemble : le corps en est incapable. De plus, j'étais dans ce Lycée à Thiers où l'on apprend, avec des procédés techniques, à dupliquer des outils. Là j'interroge le corps face à cette surface d'ardoise, ce tableau d'école, devenu remplaçable car la poussière des craies abime les ordinateurs.

C'est la seule pièce où l'on perçoit ton propre geste. Pourtant, le geste est omniprésent dans ton travail : le vé, on imagine l'homme qui mesure, l'amidonnage, la femme qui repasse, pour Intersection, le vêtement qui est posé sur le fil...

Oui, la manipulation des objets, les mouvements répétés quotidiennement, vont être comme synthétisés dans les pièces que je crée, archétypales mais pourtant différentes. Mais surtout, elles témoignent toutes de leur propre mode de production.

La pièce serait comme une réflexion sur ce qui l'amène à naître ?

Souvent on attend que l'artiste soit dans une problématique, une intention, et le résultat importe presque peu. Tu as une « bonne » ou une « mauvaise » idée. Mais entre l'idée est le résultat, il y a tout un parcours. Je ne suis pas une artiste à idées. C'est bien plutôt tout le processus qui influe : où je me situe, à quel moment, qui je rencontre, quels sont les moyens à ma disposition, les conditions de monstration, et même de transport. Toute ma recherche est basée sur quelque chose d'existant, de contemporain, et elle évolue, l'idée s'amplifiant au contact de la réalité que représente la réalisation.