



Jennifer Caubet

Négociations transversales

Dossier pédagogique



« La sculpture a cette capacité de créer du réel, ou plutôt, de créer des formes réelles, matérielles, qui se confrontent à l'espace. C'est un exercice mental pour investir le réel et nous faire réfléchir sur notre rapport au monde¹. »

Cette remarque de Jennifer Caubet dans un entretien avec la critique d'art Sarah Ihler-Meyer qui ouvre sa première monographie, donne le *la* à cette exposition : le spectateur, face à certaines œuvres abstraites, est amené à y réfléchir en termes d'espaces comme d'interprétation. Si on lit presque naturellement une *image figurative* en lui donnant un sens, en postulant une intention et en la verbalisant, pour une image plus abstraite, il faut apprendre également à la *parcourir*, voire à la *déplier* mentalement pour imaginer l'espace dont elle porte l'empreinte. Les œuvres exposées dans l'exposition *Négociations transversales* de Jennifer Caubet ne se donnent pas à lire facilement — même la série des *Jardins des Vertus* — et elles demandent à être *parcourues*, interrogées et mises en relation les unes avec les autres.

Le spectateur doit alors *négoier* avec elles et le faire de manière souvent transversale, cet adjectif prenant alors le sens ici d'*ingénieuse*.

I. URDLA

URDLA est un lieu hybride, à la fois centre d'art, galerie, imprimeur et éditeur, qui œuvre depuis 1978 à la sauvegarde et au développement des techniques relatives à la création, à la réalisation, à l'impression et à l'édition de l'image imprimée originale et veille à sa diffusion commerciale et culturelle. Très ancrée dans la diversité des pratiques plastiques d'aujourd'hui, URDLA accueille des artistes qui explorent les médiums de l'estampe, qu'ils n'ont pas toujours pratiquée avant, et dont ils découvrent les potentialités : l'impression et l'édition de leurs travaux permettent alors des expositions organisées *in* et *ex situ*.

URDLA est aussi un lieu ouvert sur l'école et s'implique dans de nombreux projets d'EAC [Éducation Artistique et Culturelle], en collaboration avec des plasticiens et artistes contemporains. Ces différents projets sont coordonnés par le pôle médiation de la structure qui propose des ateliers de pratiques artistiques autour de la linogravure, la pointe sèche, le monotype ou encore la xylogravure.

URDLA est un lieu de transmission dont on peut dire qu'il est multidirectionnel.

II. Éléments biographiques

« Née en 1982, Jennifer Caubet vit et travaille à Aubervilliers. Elle est diplômée de l'ENSBA de Paris en 2008 après avoir suivi différentes formations à Toulouse, Barcelone et Tokyo. Grâce à des productions singulières avec des spécialistes, ingénieurs, architectes et entreprises, Jennifer Caubet développe un travail de réflexion sur, dans et autour de l'espace, à travers la sculpture, l'installation et le dessin. Les formes et les lignes que Jennifer Caubet déploie ou rejoue, posent l'œuvre et l'exposition comme des territoires non seulement construits mais aussi à construire². »

¹ Jennifer Caubet, *Je gagne , iels gagent, nous gageons*, Éditions Empire, 2023 (page liminaire 3).

² <https://www.aquitaineonline.com/actualites-en-aquitaine/sud-ouest/9757-exposition-le-paradigme-du-cercle-de-jennifer-caubet.html>

Son travail a été présenté pour des expositions personnelles et collectives à la Maréchalerie de Versailles, à la BF15 de Lyon, à la Kunsthalle de Bâle, au Chalet Society, aux Instants Chavirés, à la Chapelle Saint-Nicolas de Pluméliau dans le cadre de *L'art dans les chapelles*, ainsi qu'à la galerie Jousse Entreprise. Elle a été invitée dans de nombreux programmes de résidence comme la Christoph Merian Foundation, Le Vent des forêts, le centre d'art des Tanneries, l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon et le CIRVA - Centre international du verre et des arts plastiques à Marseille. Ses œuvres font partie des collections de Lafayette Anticipations - Fonds de dotation Famille Moulin, du Centre national des arts plastiques - CNAP, du FRAC Occitanie - Montpellier et du Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur.

III. Le titre

Le terme même de « négociation » existe dans une dimension économique, politique, sociale et relationnelle : on négocie un traité commercial, un meilleur salaire ou un cessez-le-feu, une sortie de crise, quelle qu'en soit sa nature.

Le titre choisi par Jennifer Caubet recouvre toutes ces acceptions et en propose d'autres, notamment avec l'épithète « transversales » qui change la donne : habituellement, les négociations sont bilatérales, multilatérales, avancées, au point mort, difficiles. Avec l'idée de la transversalité, la négociation permet de sortir de l'impasse d'une confrontation qui serait purement frontale, entre deux instances dont les intérêts sont plus divergents que convergents.

La première négociation est celle menée par la plasticienne entre la sculpture, son médium de prédilection, et le dessin, donc entre un travail en trois dimensions et un autre en deux dimensions : Jennifer Caubet a d'abord négocié avec elle-même et avec l'espace. Et cette négociation touche les œuvres elles-mêmes : la sculpture *Cabane* entre elle aussi en négociation avec elle-même pour trouver un point d'équilibre afin de ne pas tomber, et avec l'espace qui l'accueille (l'œuvre n'a pas été conçue pour un espace donné). La tapisserie *Seuil #2* a été placée en fin de parcours, contre un mur, qui pousse à interroger son titre.

La transversalité naît de l'imagination, de l'artiste et par la suite du spectateur, pour passer d'un volume à un dessin et vice-versa : les traits des différentes *Partitions* rappellent les volumes de la sculpture *Cabane*, dont la structure géométrique a été comme translatée dans cette série. *Seuil #2* obéit un peu à la même logique de translation à imaginer entre l'objet-grille urbaine, dont l'artiste s'est inspirée, et le rendu en deux dimensions tissées. Ce recours à l'imagination afin de trouver une solution devient comme un chemin de traverse, un pas de côté, une prise de recul, qui offre un meilleur point de vue et permet de changer le regard sur ce qui est vu.

Le titre évoque aussi les négociations pour l'arrêt de la destruction des jardins ouvriers d'Aubervilliers, dans le cadre de Paris 2024, et pour la préservation d'espaces naturels dans des lieux urbains, négociations dont la série de lithographies des *Jardins des Vertus* est une trace.

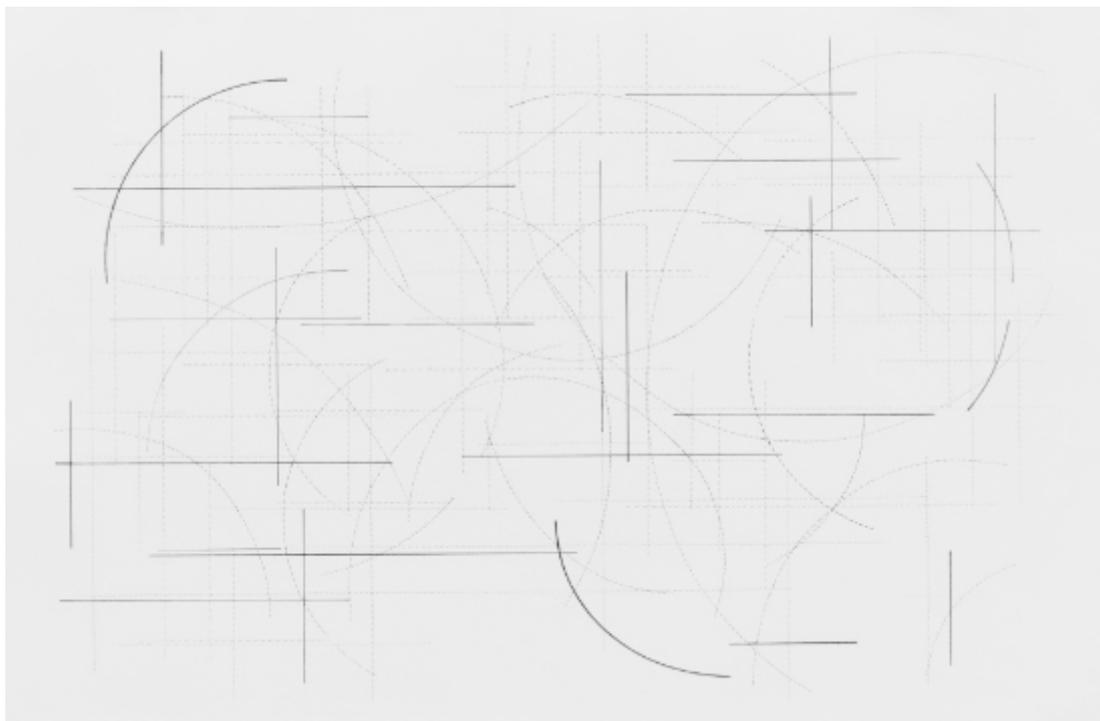
Enfin la médiation qui sera à l'œuvre lors de la visite de l'exposition est elle aussi une forme de négociation

IV. Les œuvres exposées

Partition

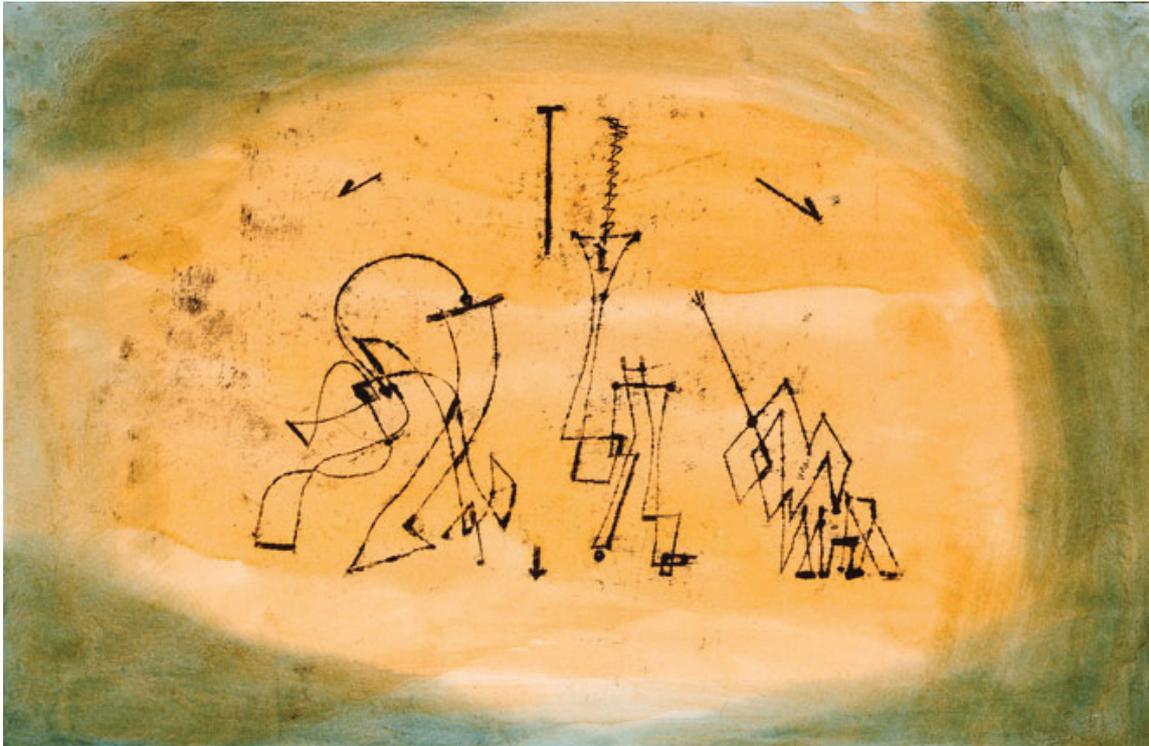
Même s'il faut garder à l'esprit qu'au cœur du mot « partition » on trouve l'idée de séparation, de partage, de découpage d'espaces auparavant unifiés, dans l'exposition, ce mot est plutôt à entendre dans le sens d'une *partition musicale*, à savoir la « réunion synoptique de toutes les parties (voix et/ou instruments) d'une composition musicale, notées sur autant de portées distinctes et disposées les unes au-dessous des autres, de manière à en saisir l'ensemble d'un seul coup³ ».

Plusieurs raisons à cela : Jennifer Caubet a pensé à cette acception du mot car elle rappelle l'une des premières utilisations de la lithographie, celle d'imprimer et de diffuser des partitions musicales à grande échelle. Et cette série, comme celle des *Jardins des Vertus*, sont ses premières lithographies. Elle a aussi pensé à des partitions musicales de musique contemporaine qui s'apparentent parfois à des œuvres plastiques, ce que Paul Klee avait déjà exploré — c'était un violoniste accompli — dans certaines de ses toiles comme son *Abstract Trio* de 1923.

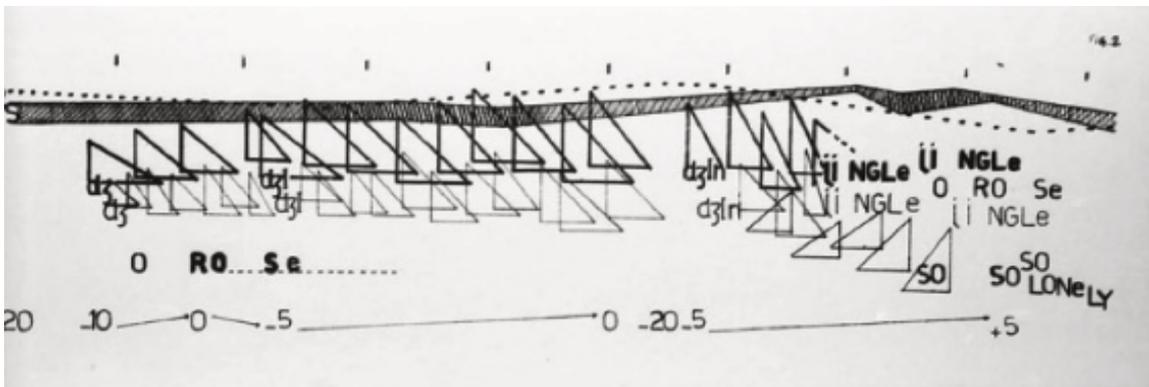


Partition #4, Jennifer Caubet, 2023, lithographie, 80 x 120 cm, 3 ex. / vélin de rives.

³ TLFi.



Abstract Trio, Paul Klee, 1923, aquarelle, gouache et encre sur papier montée sur carton, 47,9 x 64,5 cm, Metropolitan Museum of Art, NY.



Partition graphique de *Thema* de Luciano Berio.

Vb) piano piece for David Tudor-1
(Tutto nell'orbita del pp, sempre)

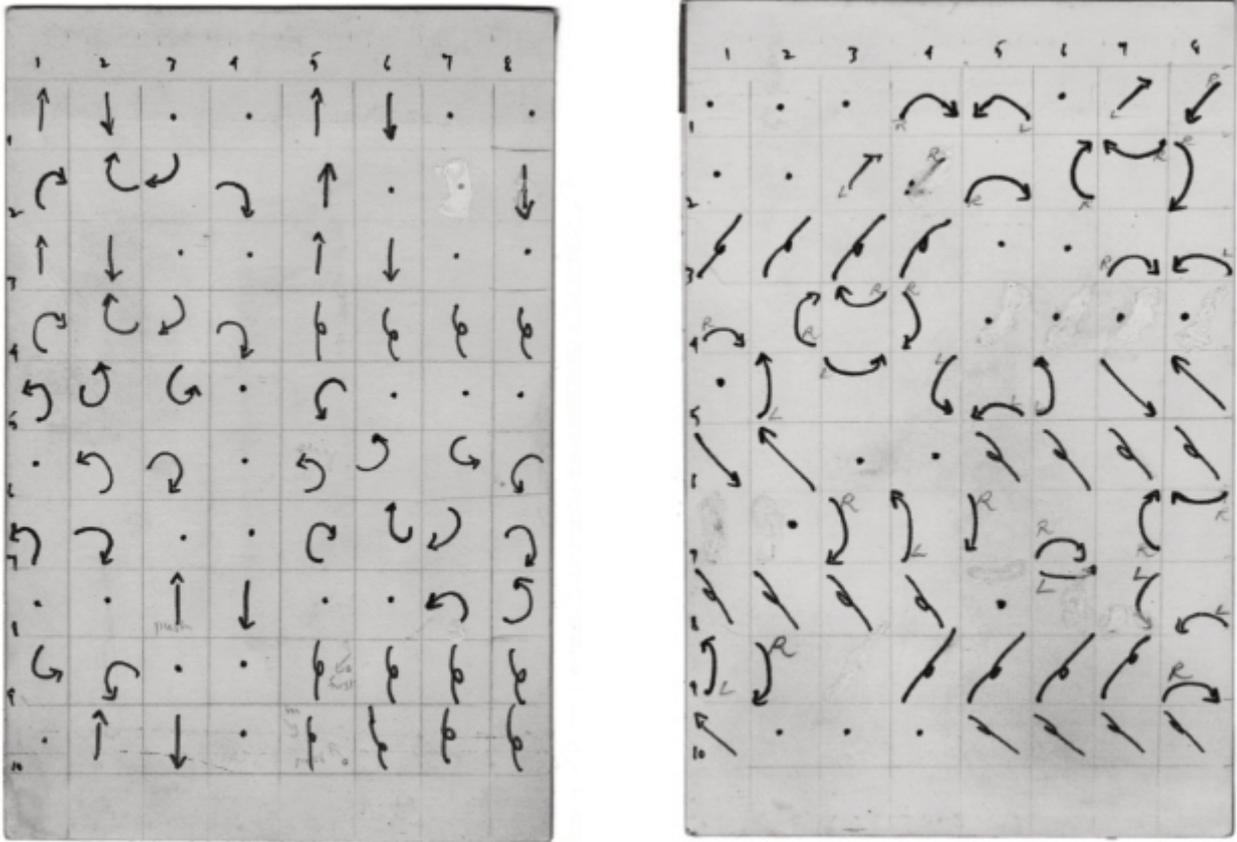
© 1959 by Universal Edition (London) Ltd., London / Universal Edition Nr. 15099 a LW.

Partition de Mauricio Kagel

ad lib.
solo
ff
ad lib. crescendo
ad lib.
ad lib.

Partition de Mauricio Kagel

Par ailleurs, ces lithographies font aussi référence à des partitions chorégraphiques de la chorégraphe et danseuse américaine Lucinda Childs, dont Jennifer Caubet connaît bien le travail, car ce qui l'a intéressée dans ce travail de notation des gestes de danse, c'est l'idée que la partition est une énigme avec laquelle le danseur, qui va l'interpréter, doit négocier pour en trouver la clé.



Partition de Lucinda Childs⁴

La place de *Partition #3*, *#6* et *#5* en regard de *Cabane* invite à s'interroger sur les rapprochements possibles entre ces deux œuvres. Pour Jennifer Caubet, les lithographies sont comme une projection mentale de la sculpture car tous les éléments qui la composent — traits, volumes, demi-cercle, différentes épaisseurs — se retrouvent comme *transférés transversalement* dans les différentes *Partition*. Ce principe va se retrouver également dans la tapisserie *Seuil #2* avec le passage de motifs en trois dimensions, ceux de grilles urbaines, et leur *expression* en deux dimensions.

⁴ Dossier de l'exposition *Lucinda Childs, Nothing Personal 1963-1981*, Centre National de la Danse, exposition présentée au CCN d'Orléans en 2018.

⁵ URDLA a présenté durant l'automne 2017 le travail de l'américain Rob Mazurek, plasticien et trompettiste de jazz, dans le cadre de la Biennale d'Art Contemporain de Lyon ; certaines de ses œuvres sont des partitions musicales qui ont été interprétées lors d'un concert-performance à URDLA. Les lithographies-partitions sont celles de la série *Constellation Score*, visibles sur le site de URDLA.

Finalement, le spectateur face à cette série ressemble au danseur face à la partition de Lucinda Childs : il doit ou passer à une autre œuvre ou ne pas danser, ou alors il peut négocier transversalement. Partant de là, son imagination entre en jeu et cette série peut prendre différentes interprétations : cartographie d'un lieu improbable ; partition chorégraphique, musicale ; prévisions stratégiques de mouvements de troupes ; reproduction des trajets faits par les spectateurs et les médiateurs pour cette exposition ; retranscription graphique de missiles lancés dans la nuit dont subsiste la trace lumineuse avant l'explosion au sol.



Libération, édition du mardi 10/10/2023



Libération, édition du mardi 14/10/2023

Les Jardins des Vertus

La deuxième série de lithographies que présente Jennifer Caubet est celle des *Jardins des Vertus*. Jennifer Caubet habite à Aubervilliers depuis 2011 dans le quartier de la Maladrerie, dont l'architecte est Renée Gailhoustet, quartier qui compte 900 logements sociaux. Le travail de cette architecte à Aubervilliers, commencé dans les années 70 et achevé en 1988, se caractérise par une interaction avec la nature, une imbrication entre l'habitat et le cadre, ce qui se voit notamment avec les jardins terrasses et la création d'appartements-ateliers pour artistes. Renée Gailhoustet avait prévu, lors de la conception de cet ensemble, des lieux qu'elle a appelés des « lieux ambigus », sans fonction préalablement définie, à l'intérieur comme à l'extérieur immédiat de cette cité, et dont les habitants, après concertations, dialogues, propositions, négociations, devaient décider collectivement de l'attribution.



Les jardins des vertus #6, Jennifer Caubet, 2023,
lithographie, 75,5 x 55,5, 20 ex. / vélin de rives



Les jardins des vertus #4, Jennifer Caubet, 2023,
lithographie, 75,5 x 55,5, 20 ex. / vélin de rives



Le quartier de la Maladrerie

Ce quartier a une histoire, celle de son nom notamment, maladrerie qui au Moyen Âge était un euphémisme pour léproserie. Pendant longtemps, il a été le lieu d'habitats insalubres — « le bidonville d'Aubervilliers » — jusque dans les années 1970, quand la municipalité dirigée par le maire communiste Jack Ralite, a décidé de lancer le projet de construction de logements sociaux avec l'architecte Renée Gailhoustet, l'une des premières à s'intéresser à ce type d'habitation. Renée Gailhoustet, à rebours d'une conception conventionnelle et standardisée qui prévalait dans la construction des logements sociaux, a préféré mettre l'accent sur les terrasses individuelles, les plans d'étage à plusieurs niveaux et ouverts sur les « lieux ambigus », si bien qu'elle a offert aux résidents une qualité d'habitation rarement associée au logement social, un peu comme l'ont fait l'architecte Môrce Leroux pour le quartier des Gratte-Ciel à Villeurbanne dans les années 30 ou Le Corbusier avec la Cité Radieuse à Marseille au début des années 50. Le fait qu'elle ait choisi comme matériau de construction le béton a été compensé par de nombreux espaces réservés à la végétation.

Les Jardins des Vertus est un ensemble de six lithographies faites à partir d'empreintes de plantes (des blettes, des salades, d'autres plantes qui ont été glanées par Jacob Debord, imprimeur lithographe, aux environs de URDLA). Trois d'entre elles, les 2, 11 et 16 sur le plan de salle, sont à tirage unique et ont été imprimées avec un seul passage, alors que les trois autres, qui sont des multiples, ont nécessité jusqu'à trois passages sur la presse. Cette série fait référence directement à l'actualité récente de la ville d'Aubervilliers et confirme la dimension politique du travail de Jennifer Caubet et de cette exposition. Les jardins ouvriers d'Aubervilliers, *les Jardins des Vertus*, ont été créés il y a une centaine d'années autour du fort d'Aubervilliers, avec l'idée de prolonger l'histoire maraîchère de la Seine Saint Denis, et cela sur 7 hectares. Ces jardins ont été avant tout des jardins potagers, parfois des jardins d'agrément avec essentiellement des fleurs, et ils s'inscrivent pleinement dans l'idée du collectif et d'une certaine logique utopiste, celle de donner des espaces verts à ceux qui n'en ont pas afin de les cultiver.

Mais dans le cadre de Paris 2024, la construction d'un solarium, adossé à une piscine d'entraînement pour les nageurs qui vont participer aux Jeux olympiques, a été décidée.

Dans ce projet, plus de 10 000m² de jardins ouvriers et 37 000m² de bois allaient disparaître, alors que ce lieu est aussi un lieu de préservation de la biodiversité et que la logique climatique promeut le recul du béton au profit d'espaces naturels. L'ENSAPLV⁶ avait de son côté proposé un projet différent dont l'impact écologique était moindre et qui ne touchait pas aux jardins ouvriers, mais ce projet a été refusé.

La mobilisation des habitants et des instances politiques locales a permis l'abandon de la construction de ces infrastructures, mais n'a pas empêché la destruction d'un tiers des jardins ouvriers.

La série des lithographies de Jennifer Caubet fonctionne comme un rappel de cette actualité qui la concerne de plain-pied puisqu'elle est une habitante de la ville et une citoyenne directement concernée par la gestion de son lieu de résidence. Dans l'entretien avec Sarah Ihler-Meyer, Jennifer Caubet affirme qu'elle « choisi[t] généralement ces lieux pour les enjeux politiques, sociaux ou pour les tensions qu'ils peuvent incarner ou représenter⁷ ». Cette série de lithographies rend compte d'une *tension* sociale et écologique et le fait à travers l'image de plantes écrabouillées, comme l'ont été certains jardins ouvriers par des bulldozers.



Destruction de jardins ouvriers sur le site prévu pour la piscine olympique d'Aubervilliers, le 02/09/2021, *Libération*, édition du 20/09/2021. ©Corentin Fohler

Dès lors, chacune de ces estampes, notamment celles qui sont des multiples et qui sont une *surimpression* des trois tirages uniques, devient une empreinte mémorielle de la destruction par une logique étatique d'une partie de ces petits espaces porteurs d'utopie collective.

Techniquement, l'impression de cette série s'est faite de la manière suivante. Après avoir sélectionné différentes plantes, celles-ci ont été recouvertes d'une encre lithographique verte et placées entre deux feuilles plastiques, lesquelles ont été pressées sur l'une des presses lithographiques, pour extraire toute l'humidité des végétaux et en révéler la structure interne profonde. Les feuilles de plastiques, imprimées recto et verso, ont été séchées de manière à ce qu'il ne reste que les empreintes de peinture : elles sont devenues alors des matrices provisoires, qui ont été transférées sur une pierre lithographique préalablement grainée et préparée pour recevoir et

⁶ École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-La Villette.

⁷ *Ibidem*, page liminaire 2.

boire l'encre lithographique grasse. L'impression par la suite a suivi son cours *normal* : la pierre a servi de matrice pour l'impression papier. Jennifer Caubet n'est donc pas intervenue directement sur la pierre — la négociation artistique a été pour le coup transversale : elle a assemblé les feuilles, a choisi le recto ou le verso des deux feuilles plastiques et les différentes nuances de vert.

L'ENSAPLV a présenté en 2022 une exposition dans le cadre d'un projet EAC sur le quartier de La Maladrerie, menée par des élèves de CM1 d'une école à Aubervilliers et des étudiants de l'ENSAPLV de 1^{ère} année. Cela montre l'importance de l'enjeu de préserver ce quartier et ce qui l'entoure face à des décisions politiques qui ne tiennent pas réellement compte des impacts que cela peut avoir sur les habitants.



La Maladrerie, un quartier à défendre

Exposition du 29 mars au 7 avril 2022

Galérie de l'école / Entrée libre

Vernissage le lundi 4 avril à 14h30

en présence des enfants et étudiants ayant participé au projet

Entre novembre 2021 et mars 2022, Flavie Pinatel, enseignante en arts plastiques à l'ENSAPLV, a mené des ateliers d'éducation artistique et culturel (EAC) autour de l'architecture de Renée Gailhouser à Aubervilliers. Ces ateliers ont réuni un groupe d'étudiants de première année et deux classes de CM1 de l'école élémentaire Paul Langevin à Aubervilliers. Ensemble ils ont réalisé des dessins et une sculpture-maquette de la cité.

École nationale supérieure d'architecture de Paris-La Vilette

144 avenue de Flandre, 75019 Paris

www.paris-lavillette.archi.fr

Et comme les *Jardins des Vertus* sont devenues une ZAD, une zone à défendre, pas impossible de voir dans les lithographies multiples comme une sorte de camouflage militaire.

Cabane

Voici le début de l'entretien de Jennifer Caubet avec Sarah Ihler-Meyer :

« Les espaces concrets, ceux dans lesquels on évolue tous les jours, ne sont pas neutres ; ce sont des espaces politiques, déterminés par des rapports sociaux.

À partir de ce postulat, tu conçois ce que tu appelles des « sculptures-outils » qui se greffent et se déploient dans des espaces existants pour les configurer. (...)

Pourrais-tu expliquer comment tu en es venue à aborder l'espace de cette façon ? »

Réponse de Jennifer Caubet :

« Chaque espace détermine autant qu'il est déterminé : tout l'enjeu est de s'arracher à ces déterminations. Il s'agit alors de re-potentialiser les espaces plutôt que de les considérer comme des espaces que nous subissons. (...)

Dans ce sens, la sculpture est pour moi un moyen de se greffer à l'espace et de le réagencer. Ce qui induit la création de sculptures non pas monolithiques et inamovibles mais au contraire en kits, déployables et adaptables en fonction des lieux dans lesquels elles s'inscrivent. Ces kits — montables et démontables — sont des manières d'agir sur l'espace et d'y introduire des interstices : ils soulignent la structure des espaces existants tout en proposant d'autres circulations. Ils agencent des espaces habités par les corps des spectateurs⁸. »



Cabane, Jennifer Caubet, 2023, acier, fil à plomb, 385 x 530 Ø cm, ©Cécile Cayon

⁸ *Ibidem*, p.1.

On doit aborder cette sculpture en ayant en tête cette idée qu'elle permet une réflexion sur l'espace architectural : il s'agit de révéler des lignes de force, lignes qu'on ne voit pas, qui sont néanmoins à l'œuvre et qui relèvent d'une intention précise : elles ont du sens, elles ne sont pas gratuites. Pour éclairer cette idée, on peut donner l'exemple des travaux haussmanniens à Paris, notamment avec la création de grandes avenues très larges, très claires, comme celles autour du quartier de l'Étoile : il s'agissait alors d'assainir le vieux Paris, de créer des égouts, de faire rentrer davantage de lumière, de créer des lieux dont le prestige devenait emblématique de celui que le pouvoir impérial voulait se donner et en même temps, par la largeur de ces avenues, d'empêcher toute possibilité de bloquer la rue avec des barricades, comme cela s'était passé lors des révolutions parisiennes de 1830 et 1848, tout en permettant à l'armée de pouvoir, en cas d'émeutes, charger directement et frontalement les insurgés. Le projet architectural d'embellissement a été aussi un projet politique qui devait asseoir la puissance répressive du pouvoir impérial.

Cabane peut alors fonctionner comme une sorte d'exemple qui permet d'appréhender le principe de cette idée d'un espace dont on doit prendre conscience des enjeux en les reconstituant mentalement : c'est une œuvre qui interroge et qui doit être contextualisée par rapport aux autres œuvres exposées, notamment la série des *Partition*. On peut aussi s'interroger sur son titre, *Cabane*, en partant de la connotation propre à ce substantif (abri, enfance, lieu recréé par l'imagination de l'enfant lors d'un jeu, lieu protégé, hors d'atteinte, caché, lieu de tranquillité) : mentalement, le spectateur doit recomposer cette cabane, deviner des murs, des ouvertures, la relier à la série des *Jardins des Vertus* avec la cabane de jardin où sont rangés les outils. Comme l'écrit Cyrille Noirjean, directeur de URDLA, dans le texte figurant sur le plan de salle : « Pour le reste, on le sait depuis l'enfance, il faut s'en remettre aux puissances de l'imagination, c'est-à-dire au regard intérieur qui, tourné vers le monde, le transforme. Qu'importe dès lors que la cabane se déploie dans le volume ou sur la surface d'une feuille, il n'est jamais question que d'une partition à interpréter soit à habiter. »

Couteau sans lame #2

La série des *Couteau sans lame* s'inspire de la lecture du roman féministe de Monica Wittig *Les Guérillères*⁹ (Paris, Minuit, 1969) dont voici une citation : « Nous, depuis ce temps immémorial, vivons comme un peuple colonisé dans le peuple, si bien domestiquées que nous avons oublié que cette situation de dépendance ne va pas de soi. C'est pour l'homme que nous sommes nourries et élevées, c'est par l'homme que nous vivons. Il peut acheter notre corps et quand il est rassasié, il peut s'en débarrasser. ».

Ce que contre quoi Monica Wittig va s'insurger, c'est l'oppression des femmes dans et par le langage qu'elles ont hérité des hommes et qui les emprisonne : « Mon but a été de faire que le *elles* arrive comme un choc pour le lecteur, comme une surprise ; puisqu'*elles* tient tout le récit il doit s'en suivre une sorte de désorientation. Le lecteur entre dans un livre et se trouve confronté avec un *elles* qui n'est pas familier, pas ordinaire et qui est nouveau et héroïque. En tout cas, c'est ce qui m'a guidée et l'espoir que ce *elles* pourrait situer le lecteur dans un espace au-delà des catégories de sexe pour la durée du livre. C'est peut-être ici que réside l'utopie¹⁰. »

Le couteau sans lame, c'est l'objet des guérillères, un objet qui appartient à l'univers domestique et qui face à la violence peut devenir une arme.



Couteau sans lame, Jennifer Caubet, 2023, ciment, sel, aluminium, placoplatre, couverture polyester, objet : 12 x 12 x 24 cm, socle : 37 x 60 x 70 cm. ©Cécile Cayon

⁹ Invention d'un féminin de *guérilleros*.

¹⁰ Monica Wittig, *Quelques remarques sur Les Guérillères*, in *L'esprit créateur* (hiver 1994).

Cet objet est présenté sur un socle composé de plaques de placoplatre peintes en blanc. Il fonctionne comme un espace replié, à l'image de la couverture en polyester, acheté sur le marché d'Aubervilliers et qui pend souvent aux fenêtres des immeubles de La Maladrerie. Le socle est lui aussi une forme de négociation entre différents matériaux et s'oppose aux socles habituels des œuvres d'art qui surjoue et répète esthétiquement l'œuvre¹¹. Ici, la banalité du socle caractérise la banalité de l'objet présenté (pas de marbre mais du ciment, pas d'acier ou de bronze, mais de l'aluminium).

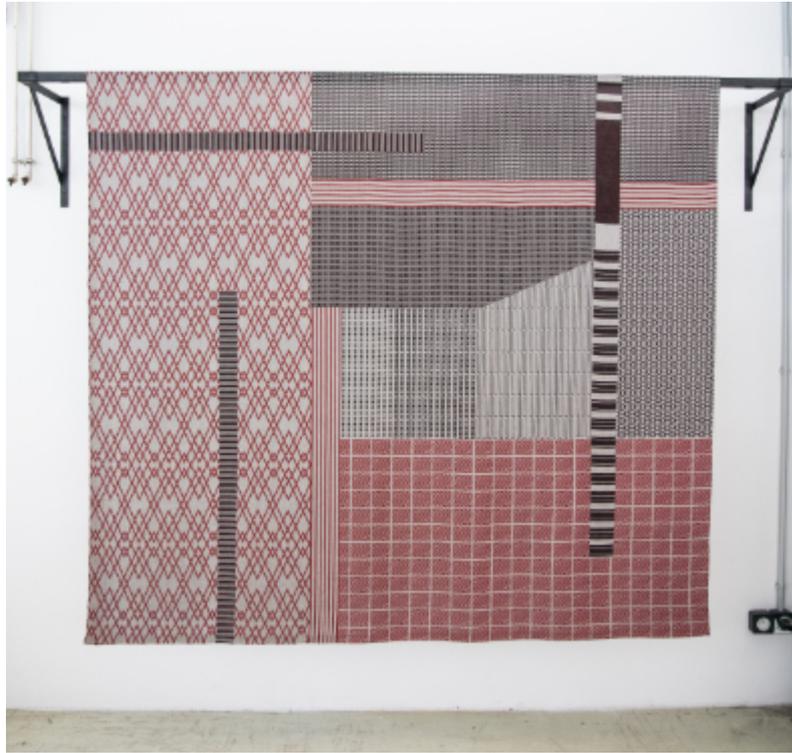
La symbolique du couteau sans lame est transparente, l'objet est dévirilisé en quelque sorte, et cette lame est remplacée par une pointe qui peut devenir une arme. On mettra cette œuvre en rapport avec *JJ/MM/AAAA* qui est un calendrier fabriqué sur la logique du boulier chinois, mais garni à chaque extrémité de deux pointes. Cet objet domestique a été détourné : posé verticalement, il cesse d'être un calendrier pour devenir une arme potentielle qui serait accroché au mur comme un fusil dans un râtelier. Le *Couteau sans lame* est la première œuvre que voit le spectateur de l'exposition, d'autant plus que les couleurs de la couverture repliée dans le socle attirent l'œil, et suggèrent une autre lecture de *Négociations transversales*, une lecture plus guerrière/ guérillère (le camouflage militaire de la série des *Jardins des Vertus* ; les *Partitions* comme des mouvements de troupes ; la structure même de la *Cabane* dont les éléments peuvent devenir des armes ; la cabane comme un lieu où se cacher) : l'exposition devient l'écho de combats réels menés actuellement, combats féministes, ZAD, résistance pour préserver les jardins ouvriers d'Aubervilliers, lutte LGBT, entre autres, et c'est ainsi que l'on peut comprendre la phrase qui ouvre et clôt *Les Guérillères* : « ELLES AFFIRMENT TRIOMPHANT / QUE TOUT GESTE EST RENVERSEMENT. » Le geste de ces guérillères se retrouve dans les œuvres de Jennifer Caubet.

Seuil #2

La tapisserie *Seuil #2*, placée paradoxalement en fin d'exposition, à gauche de la lithothèque du mur du fond de URDLA, est un jacquard en soie et coton tissé à Vaulx-en-Velin, conçu par Jennifer Caubet à partir de photographies de différentes grilles présentes dans l'espace urbain, lesquelles ont été combinées. Symboliquement, les motifs de cette tapisserie renvoient à la série *Partition* puisque le propre d'une grille est de délimiter des espaces, d'en interdire certains tout en les montrant — la grille n'arrête pas le regard, mais l'individu —, de créer des frontières et donc, des partitions d'espace. La grille renvoie également à la violence qui va découler de la partition d'un territoire : d'un côté, elle est protection ; de l'autre, elle devient barrière, barreaux de prison et sa matérialité renvoie rétrospectivement — cette œuvre est la dernière de l'exposition — aux éléments de la structure d'acier de *Cabane*.

La création de cette tapisserie a été techniquement complexe puisque les différents motifs n'ont pas été tissés séparément et cousus ensemble par la suite, mais ils ont été tissés ensemble sur une même trame.

¹¹ Parallèle possible avec le spectacle de la danseuse et chorégraphe Phia Ménard, *Art. XIII*, présenté lors de la dernière Biennale de la danse à Lyon, spectacle dans lequel Phia Ménard détruit, dans un jardin à la française, une statue d'homme, qui en glorifie la puissance virile, et le fait en démolissant son socle et en la faisant tomber.



Seuil #2, Jennifer Caubet, 2020, tissage, jacquard, soie et coton, support en acier 250 x 185 cm, ©Cécile Cayon

Cette œuvre peut rappeler la sculpture de Gilles Pourtier, *Avez-vous peur de nous ?*, présenté à URDLA à l'automne 2020 pour son exposition *FW*, sculpture qui s'inspirait aussi des grilles de l'espace urbain qui le découpent, le délimitent, le façonnent en créant des zones réservées, interdites d'accès et pourtant visibles.



Avez-vous peur de nous ?, Gilles Pourtier, 2020, aluminium thermo-laqué, 250 x 210 x 8 cm, ©Cécile Cayon

Seuil #2 s'inscrit dans cette logique et invite le visiteur de nouveau à s'interroger sur l'espace : des éléments de perspectives se laissent deviner mais ils sont comme annulés par les aplats de couleur et par le passage à une représentation en deux dimensions. L'œuvre joue alors sur l'idée d'ouverture et de fermeture, de seuil donc, et sur le seuil de perception du regard.

V. Les techniques utilisées

Si on exclut *Cabane*, *Seuil #2*, *JJ/MM/AAAA* et *Couteau sans lame #2*, les œuvres exposées sont des lithographies créées et imprimées sur place.

La lithographie est une technique d'impression rapide, bon marché, mise au point par Aloys Senefelder à la fin du XVIII^e siècle, en Allemagne. Plus rapide et économique que la gravure, la lithographie a été très souvent utilisée pour la reproduction de documents à caractère commercial — notamment des partitions musicales — mais de nombreux artistes s'en sont emparé et elle est actuellement entièrement dédiée à l'art contemporain. Littéralement, une lithographie est un dessin, une écriture sur pierre.

La première étape de l'impression de la lithographie est le grainage. La surface de la pierre — généralement du calcaire — destinée à recevoir le dessin, est poncée à l'aide de sable et d'eau. Cette étape permet d'obtenir une surface plane et homogène, deux facteurs fondamentaux pour une lithographie réussie. Lorsque l'on graine une pierre, on en supprime une épaisseur infime, suffisante pour éliminer le dessin précédent. Ainsi, les pierres sont réutilisables de nombreuses fois. Les pierres employées actuellement à l'URDLA datent du XIX^e siècle.

Après que la pierre a été grainée, elle est ensuite peinte par l'artiste avec des crayons gras ou bien avec une encre liquide appliquée au pinceau, au doigt, au crayon gras...



Jennifer Caubet au travail sur une pierre ©Cécile Cayon

Lorsque la pierre est terminée, le lithographe traite la pierre en appliquant à l'éponge une solution de gomme arabique et d'acide qui va faciliter l'absorption par la pierre de l'encre. Le principe d'une lithographie repose sur le principe chimique de répulsion du gras et de l'eau : pendant le tirage, la pierre est constamment mouillée si bien que les parties dessinées, qui sont grasses, refusent l'eau mais acceptent l'encre, elle-même grasse, des rouleaux encreurs.

L'impression lithographique repose sur des effets « naturels », dont voici les trois principaux :

- l'eau pénètre avec facilité dans les corps calcaires sans pour autant y adhérer fortement ;
- les corps gras ou résineux ont en revanche une adhérence forte sur les pierres calcaires : il reste à la surface ;
- les corps gras ont entre eux de l'affinité et de la répulsion pour l'eau.

Pour une lithographie en couleurs, l'opération est plus complexe car on utilise une pierre par couleur : l'artiste dessine chaque couleur sur une pierre différente qui sera encrée dans la teinte choisie. Une image en quatre couleurs s'obtient par quatre dessins sur quatre pierres différentes : une même feuille sera imprimée quatre fois à partir de quatre pierres différentes et c'est la superposition de l'ensemble sur cette feuille de papier qui va donner naissance au motif dans son intégralité. Cela oblige le lithographe à parfaitement caler la feuille et la pierre.

Cette technique, complexe à saisir, fera l'objet d'un week-end de stage pratique adulte, ouvert à toutes et tous en mars 2024, co-animé par un artiste associé et le lithographe de URDLA.

VI. La médiation à URDLA

En partenariat avec la Ville de Villeurbanne, la Région Auvergne Rhône-Alpes, la DRAC Auvergne Rhône-Alpes, le Rectorat, la Délégation Académique aux Arts et à la Culture et des mécènes privés, URDLA joue un rôle véritable en matière d'éducation artistique et culturelle, que ce soit le temps d'une visite ou en tant que coordinateur de projets longs, associant des artistes. Ces actions s'adressent aux publics scolaires, de la maternelle à l'enseignement supérieur. URDLA est partenaire du Pass Région et du Pass Culture.

La visite complète permet de comprendre les techniques de l'estampe pratiquées à URDLA – taille d'épargne, taille-douce, lithographie et typographie – à partir d'exemples de matrices et d'œuvres éditées par URDLA. Diverses manipulations sont proposées. Elle se poursuit par la découverte des ateliers et par la visite de l'exposition en cours. Une pratique de dessin, dans l'atelier ou dans l'exposition, permet à chaque élève de s'approprier de manière active ce temps de médiation et d'en conserver une trace.

Durée : 1 heure 30 - Tarifs : 90.- € jusqu'à 20 élèves / 150.- € jusqu'à 40 élèves.

Dans le cadre de PEAC, parcours d'éducation artistique et culturelle, et en collaboration avec des artistes associé(e)s, des ateliers pratiques, plus particulièrement de linogravure et de pointe-sèche sur rhéналon, sont également organisés.

Tarifs des **ateliers de pratiques artistiques** :

60.- € / heure / de 10 à 15 élèves

125. – € / heure / de 10 à 15 élèves en présence d'un(e) artiste associé(e)

URDLA est partenaire du Pass Région et du Pass Culture.

Contact

Blandine Devers, adjointe au directeur, responsable de la médiation
administration@urdla.com

Conception et rédaction du présent dossier

Franck Belpois, professeur relais

VII. Dates à retenir

Jennifer CAUBET, *Négociations transversales*

7. X > 16. XII. 23

Visite libre du mardi au vendredi, de 10 heures à 18 heures, et le samedi de 14 heures à 18 heures.

Conversation

jeudi 14 décembre à 18 heures 30

échanges, rencontres et commentaires autour de l'exposition avec Jennifer Caubet, animés par Cyrille Noirjean.

Gratuit, sur réservation.

Frédéric Cordier, *PANORAMAS*

18. XI > 25. XI. 23

ouverture le samedi 18 novembre 2023 de 14 heures à 18 heures

Conversation

samedi 18 novembre à 17 heures 30

rencontre et conversation avec Frédéric Cordier, Laurence Schmidlin, historienne de l'art et directrice du Musée d'art du Valais à Sion, et Cyrille Noirjean, directeur de URDLA, à l'occasion de la parution de la monographie de Frédéric Cordier.

Gratuit, sur réservation.

Atelier de pratique artistique adulte : pointe sèche sur rhéналon

animé par la taille-doucière de URDLA

samedi 25 novembre 2023, de 14 heures 30 à 17 heures

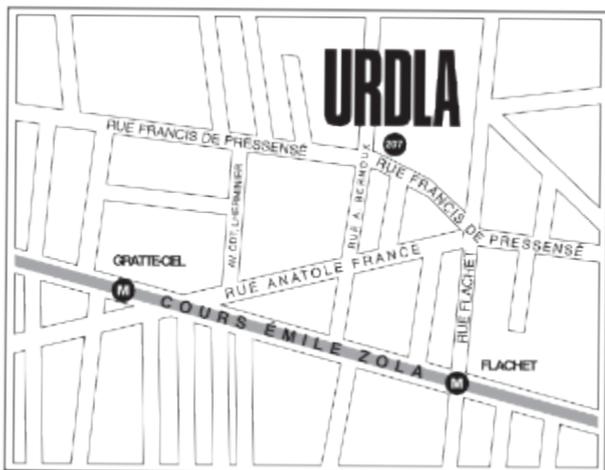
30. - € par personne, matériel fourni, prévoir un tablier.

Nombre de places limité, inscriptions obligatoires : www.urdla.com

URDLA, centre d'art dédié à l'estampe contemporaine, regroupe des ateliers d'impression (lithographie, taille-douce, taille d'épargne, typographie), une galerie d'exposition et une librairie. L'association relie la sauvegarde d'un patrimoine, le soutien à la création contemporaine et la diffusion de ses productions. URDLA sélectionne et invite une douzaine de plasticiens par an et leur offre la possibilité de s'emparer de l'estampe originale.

horaires

du mardi au vendredi / 10 h - 18 h
samedi, durant les expositions / 14 h - 18 h
entrée libre et gratuite



M Métro A, arrêt Flachet

vélo Station vélo'v, station Anatole France

réservations et informations
www.urdl.com / urdl@urdl.com
tél.+33 (0)4 72 65 33 34

