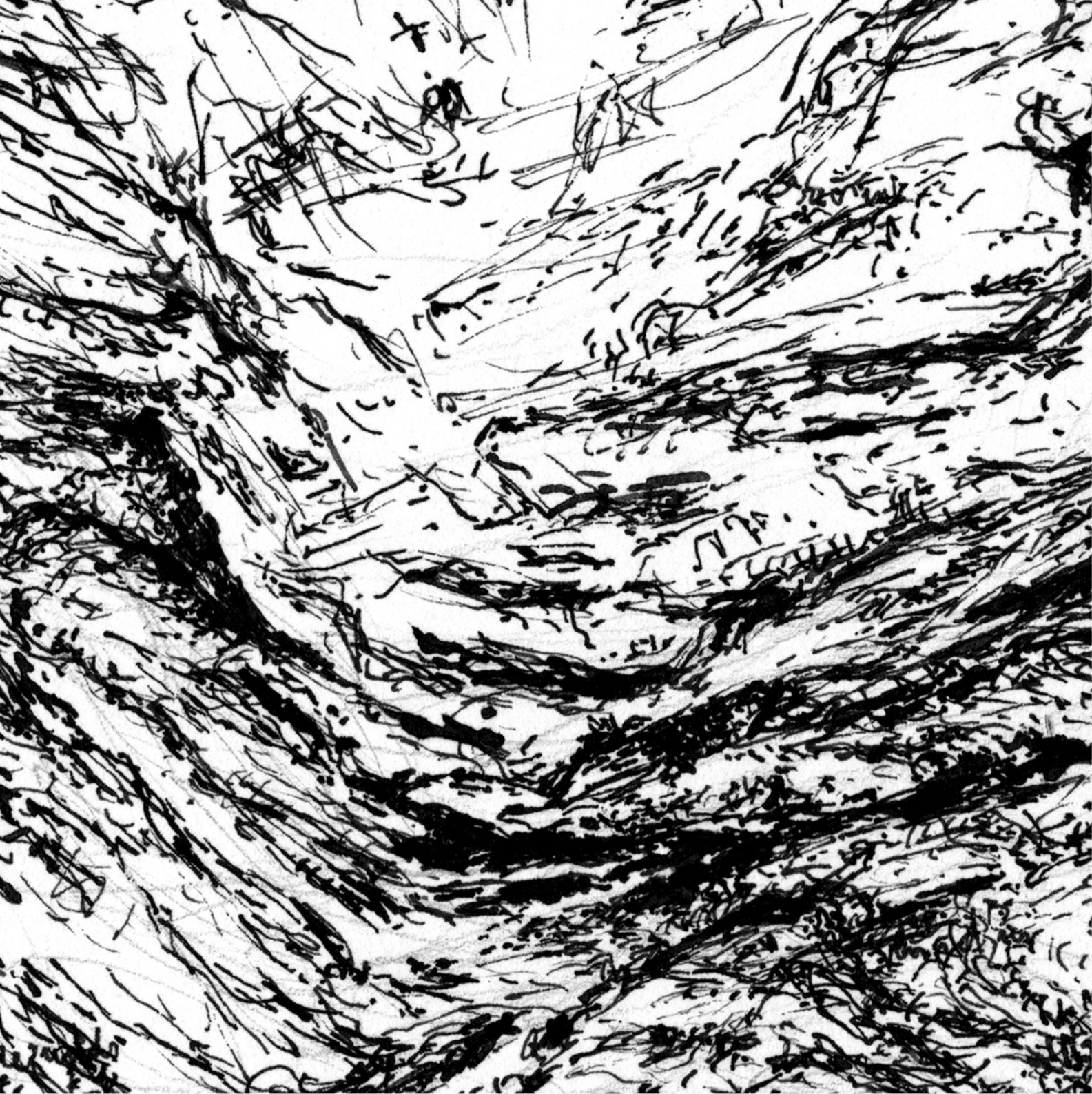


ANAÏS LELIEVRE
POROS-STRATUM-PUNCTUM



ANAÏS LELIÈVRE
POROS - STRATUM - PUNCTUM

2017-2021

la permission
contre la surface

la pointe
du rocaïz

la surface
(qui se défait)
d'elle-même

l'obscur
le des ~~des~~
pierre de lave - Islande

1' état
diffraction
cristal - cristallin

reconnerment - effacement
protection - corrosion
schiste. Surtout

stirium.



tempo
[pauze poros]
[affritto salicium]

poros - silicium - krumm

~~Person~~ [copy]

iron - point^{ed} - [surface(s)]

trace - projection

manque
manque

advance ~~the~~ ^{margin}

admission per
the ~~public~~
to go

excess

1. Gender

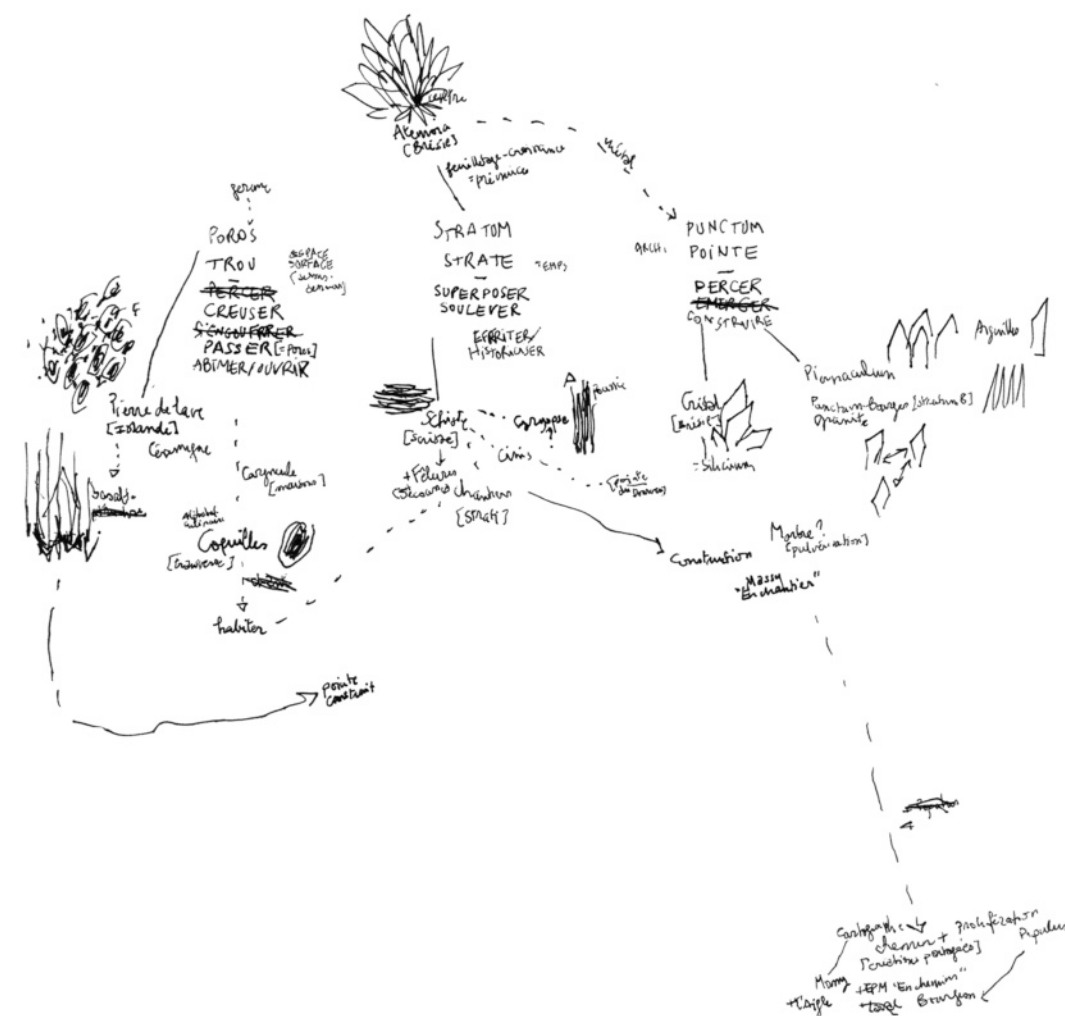
2 French
Joints in

~~transcription~~

~~Zusatz~~
~~aus dem~~ Lien

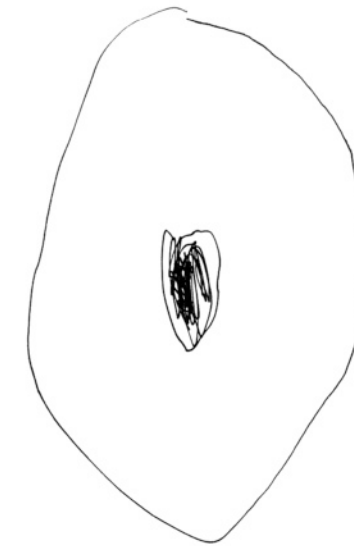
implies

{ Le schéma
 a la forme des cinquièmes
 (infinitif au pas simple)
 sujet + pouvoir + avoir de
 la forme d'un verbe
 (conjugaison)



Issus de déplacements en résidences, les dessins d'Anaïs Lelièvre restituent des dynamiques transversales, oscillant entre céramique et installation, concentration minutieuse et déploiement monumental, inscription contextuelle et fluctuation nomade. A l'image du lieu exploré, un fragment de matière, minéral ou végétal, extensif ou éclaté, poreux ou stratifié... donne lieu à un dessin de petit format. Par multiplication numérique (avec rétrécissements et agrandissements successifs), ce dessin-matrice est mis en croissance pour générer d'autres dessins jusqu'à l'échelle d'environnements immersifs. Tout en renversant les repères orthonormés du lieu existant, les installations en transcrivent les mouvements et tensions, organique ou architectural, entre germination, effondrement et construction.

Le processus excède souvent la production d'une seule oeuvre et trouve sa suite dans plusieurs espaces, où le même dessin évolue, se stratifie des résidences récemment vécues, et se reconfigure selon le nouveau site. Tout en développant une approche contextuelle très ancrée, des lignes traversent les différentes résidences, et avancent – en jouant d'aller-retour – par l'attention aux spécificités de chaque lieu. Ainsi l'ailleurs se poursuit ici puis en pointillé encore ailleurs, et découvre des résonances d'un espace à l'autre.



POROS



Germe
2015-2016
dessin et écriture
encre sur papier
2,5 x 1,96 m

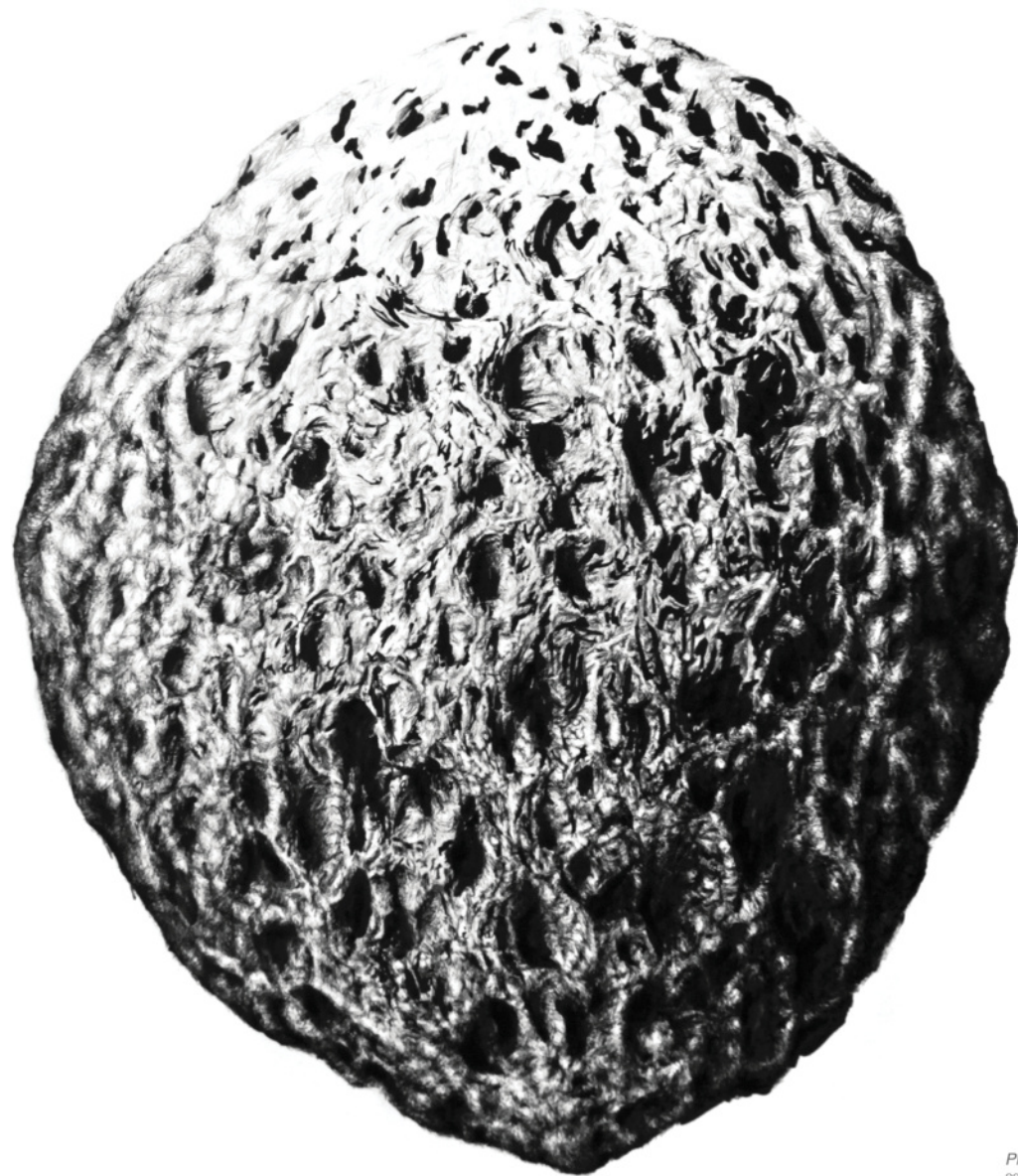


GERME

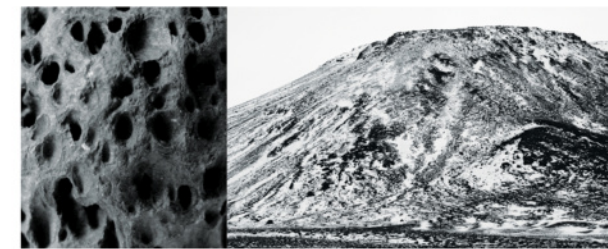
Avec la pointe métallique du rotring, mon geste est celui de taper, qui finit en glissant dans l'après-coup de l'impact ; aussi de gratter. La feuille de papier est surface, ce qui est sur, avec quelque chose dessous, qui n'est plus le mur. Percussion : ça cherche quelque chose dessous, ça vise, mais ça bute en surface, le dessin est sans cesse ce dessein qui rate. En cela il semble gravure mais n'en est pas. C'est dans ce rapport, qui se décale du dessous au dessus, de la profondeur à la surface, du tout près au très loin, que ça vibre et que ça vit. Cherchant à cerner autrement ce qui s'y joue, des mots griffonnés et raturés, recouverts ou recouvrant, se débordent et se distordent, ouvrant à une lecture non linéaire, ponctuée et rebondissante de ses manques. Et cette tentative de perforation et d'énonciation qui devient lignes, tracés sismiques, est ce qui fait que le dessin persiste actif, réactivant sans cesse, dans l'espace du regard, son processus d'émergence.



Bavures (le rouge sous le dessin)
2016-2018
série
papier, colle, encre
h. 3-4 cm, diam. 2-3 cm



Pierre de lave
2016-2017
dessin et écriture
crayon et encre sur papier
2,45 x 1,96 m



POROS

Après la résidence Fresh winds in Gardur, Islande, hiver 2015

Arrivée en Islande en milieu d'après-midi, c'est-à-dire à la tombée de la nuit, c'est-à-dire presque dans le noir... Je commence à dessiner à l'encre noire des pierres de lave noires ramassées en chemin. Les grands amas résiduels de neige, blanc froid, blanc qui tranche, se creusent en limace ou se fracturent sur le noir du paysage. La plage couverte de noir, le grondement refroidi des volcans, la porosité des pierres de lave. A l'endroit des creux, la force de l'ébullition, l'inquiétude souterraine.

Entretien avec Frédérique Le Graverend

"Le même et le différent", revue Area, n°35, 2019, p. 49-53.

« - Vous utilisez souvent les mots dans votre travail...

- De manière récurrente dans l'œuvre, mais parfois aussi autour de l'œuvre, quelque chose qui vient se formaliser comme un accompagnement.

Le langage verbal dans mon travail dit une tension avec la matière. Je pars souvent d'une matière qui est une réalité insaisissable sous mes yeux. Je cherche à l'appréhender par le dessin, la ligne tentant de cerner cette présence mais devenant rature, car elle n'y parvient pas. Dans cette ligne se trouvent aussi des mots qui cherchent à nommer, mais cette matière est de l'ordre de l'innommable. Le langage est une forme qui est mise en tension avec une matérialité qui lui échappe mais qui est aussi son moteur.

Dessin et écriture sont là totalement liés comme dans la culture chinoise. Dans *Le Geste et la parole*, André Leroi-Gourhan traite des origines du graphisme et il remonte aux gestes de percussion qui sont liés aux rituels. Dans les dessins, je percuté aussi la surface de la feuille, raison pour laquelle je l'envisage comme de l'écriture. Lorsque j'agrandis ces dessins à l'extrême dans Photoshop, on perçoit des formes très proches d'une écriture. Mes dessins tentent de dessiner des matières, comme le langage sert à l'origine à nommer, à définir la réalité qu'on a sous les yeux. Pour moi, c'est la même tension. »



GLOC
2016-2019
série
faïence rouge émaillée noir et blanc
dimensions variées
ci-dessus : #4, 2016, 15 x 41 x 19 cm
coll. FRAC Picardie

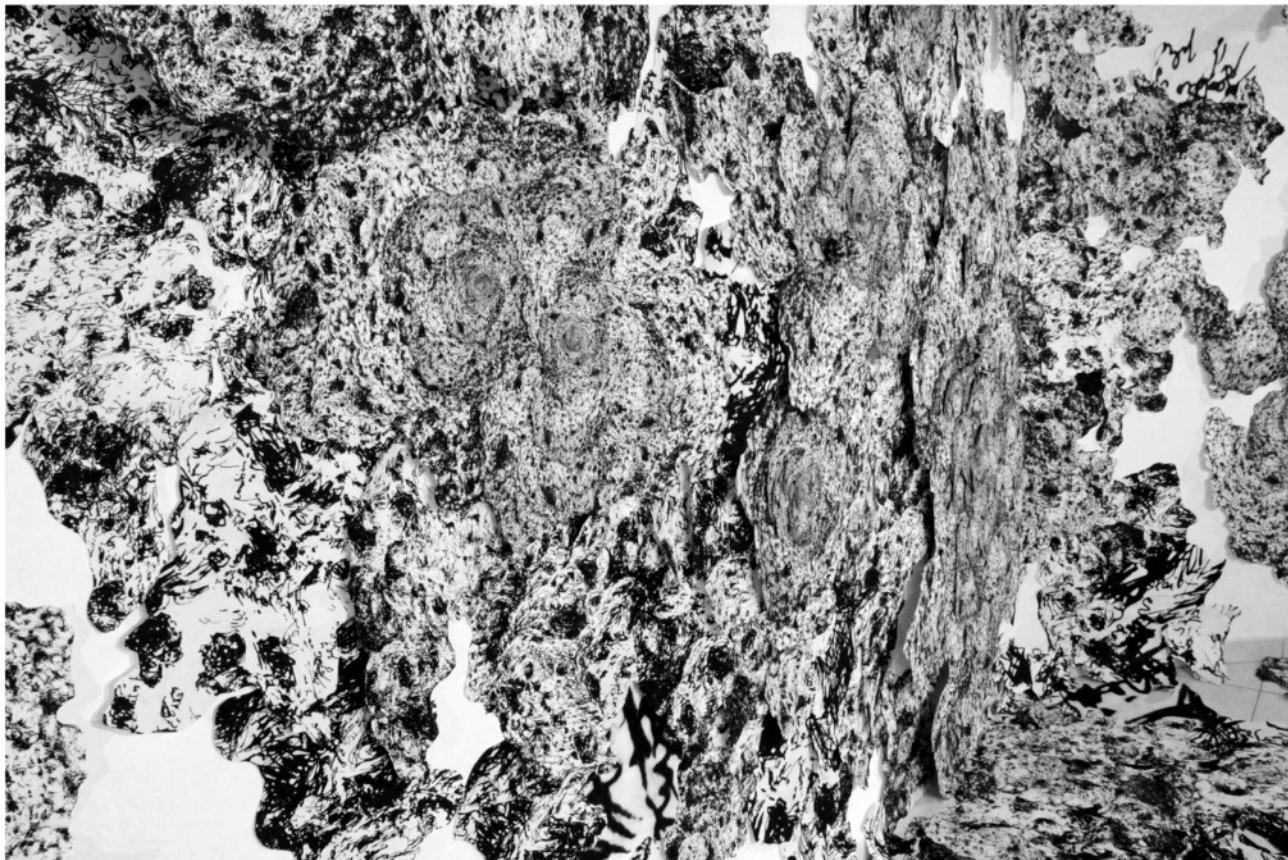
Entre dessin, sculpture et installation, un même fond impulse et relie chaque pièce comme des îles (ces îles désertes qui, dans les mots de Deleuze, surgissent, se séparent, disparaissent et reviennent), chaque médium se cherchant transversalement dans l'autre où il n'est pas. Aussi, les dessins tendent-ils vers une dimension sculpturale, et les céramiques se strient-elles d'un geste rythmique que Leroi-Gourhan excavait à l'origine du graphisme (*Le Geste et la parole*). Percussion, incise, grattage sans charge d'encre, mais chargés d'ombres versatiles, font saillir en lumière des présences indéfinies, entre pierres de lave spongieuses, volcans déracinés, mollusques craquelés, coraux entre roc et fluide. Cette matérialité métamorphique, limaçante et rocailleuse, pointue parce que creusée, vient encore dire quelque chose de la densité poreuse et épaisse du langage tel un « trou [...] sur le bout de la langue » (Liliane Giraudon).



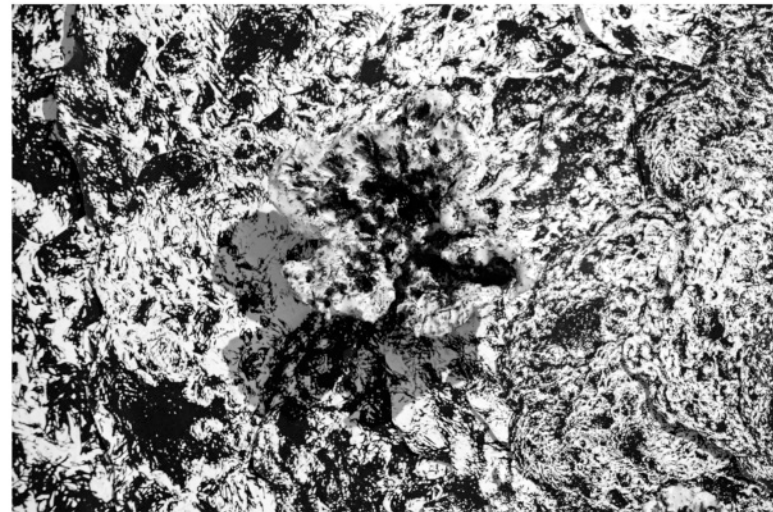
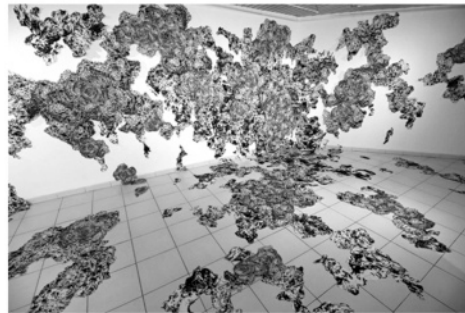
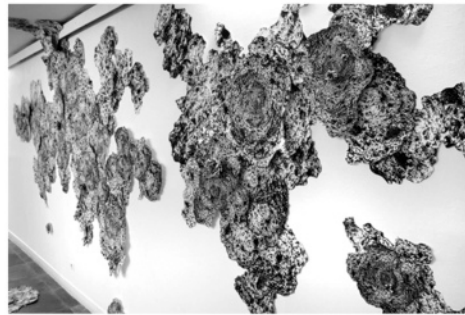
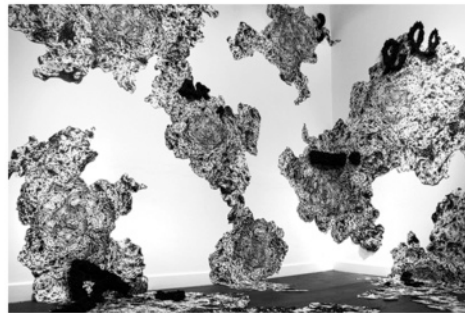
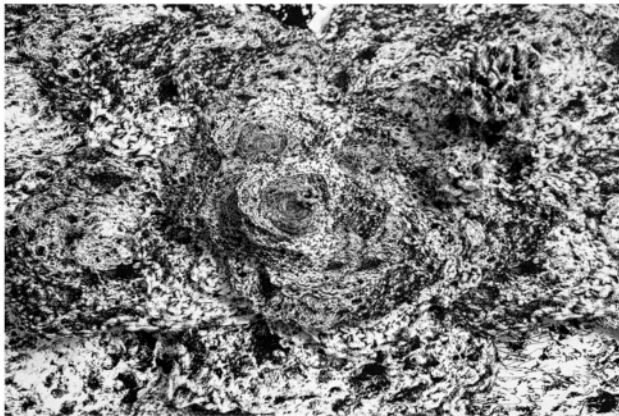
« *Le langage est-il corail ?* »
2016
série
faïence
ci-dessus : #3, 13 x 28 x 28 cm, coll. part.



ar r, b ll, ç a, s i
2017
série
faïence

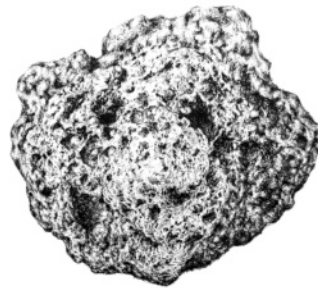


Poros 4
2018
installation de céramiques (faïence rouge émaillée noir et blanc)
et de reproductions numériques sur papier du dessin *Pierre de lave ?* (Audierne)
strates en relief
Galerie G, La Garde

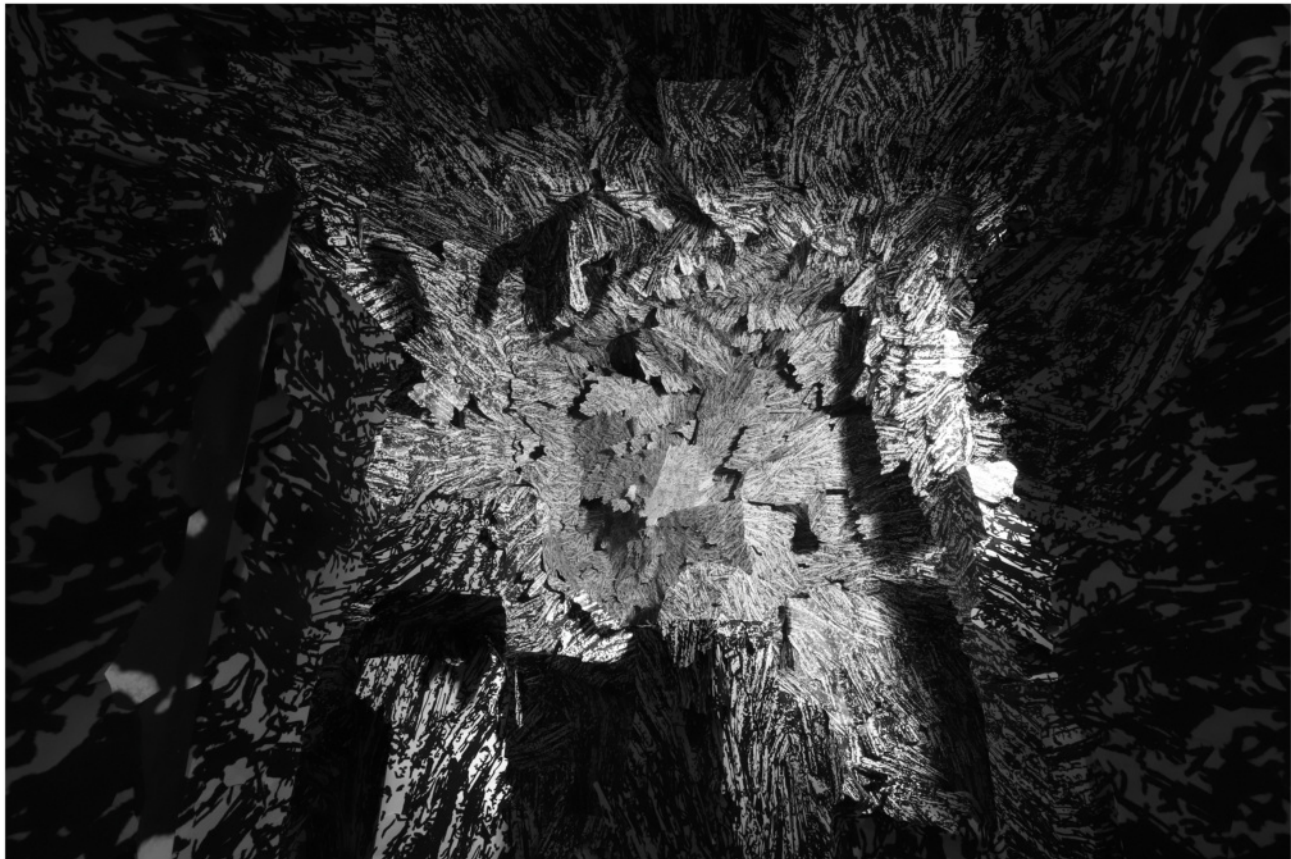


Stéphanie Le Follic-Hadida
Catalogue d'exposition *Terrain Vague*, Centre Tignous d'art contemporain, Montreuil, 2018.

« Entre le dessin, la sculpture et l'écriture, l'installation *Poros 2* manifeste une topographie énigmatique composée de passages, de continuités et de ruptures. *Poros 2* livre un univers hybride à situer entre le minéral et le vivant, le pesant et le volatile, le végétal et le géologique. Anaïs Lelièvre part d'un dessin originel diversement réalisé au crayon ou au stylo dont elle se sert comme matrice pour le développement de la future installation *in situ*. Tour à tour réduit ou agrandi par photocopie, le dessin est multiplié autant que nécessaire. L'installation repose sur ce principe de reproduction d'un élément unique. Elle intègre dans son processus de fabrication le rythme structurel du cumul (en strates multiples) ou de la dispersion (isolement de détails) et parvient ainsi à induire une infinie variété d'impressions et le sentiment paradoxal d'une pluralité. L'installation prend appui sur la spatialité dévolue (sol, mur, plafond) et vit au rythme de cette palpitation. »



Poros 1, 2, 3, 4
2017-2018
installations de céramiques
(faïences noires *ar r, b il, ç a, s i...* dans *Poros 1* ;
faïences rouges émaillées noir et blanc dans *Poros 2, 3, 4*)
et de reproductions numériques sur papier
du dessin *Pierre de lave ?* (Audierne)
strates en relief (*Poros 3, 4*)
Poros 1 2017, Galerie Anne Perré, Rouen
Poros 2 2018, Centre Tignous d'Art contemporain, Montreuil
Poros 3 2018, Espace GT, Marseille
Poros 4 2018, Galerie G, La Garde
***Pierre de lave ?* (Audierne)**
2017
dessin et écriture
crayon et encre sur papier
50 x 65 cm



Basalte 1
2020
installation de reproductions numériques sur papier du dessin *Vue microscopique de basalte*
meublier récupéré sur site
3 x 4 x 3,6 m
résidence Fresh winds, Gardur, Sandgerði, Islande

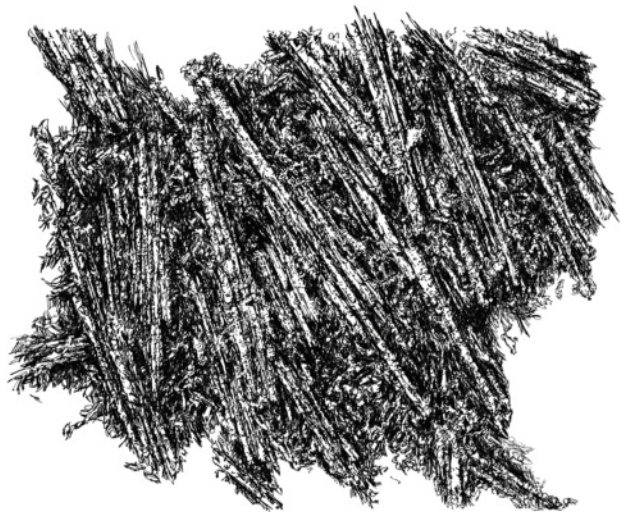


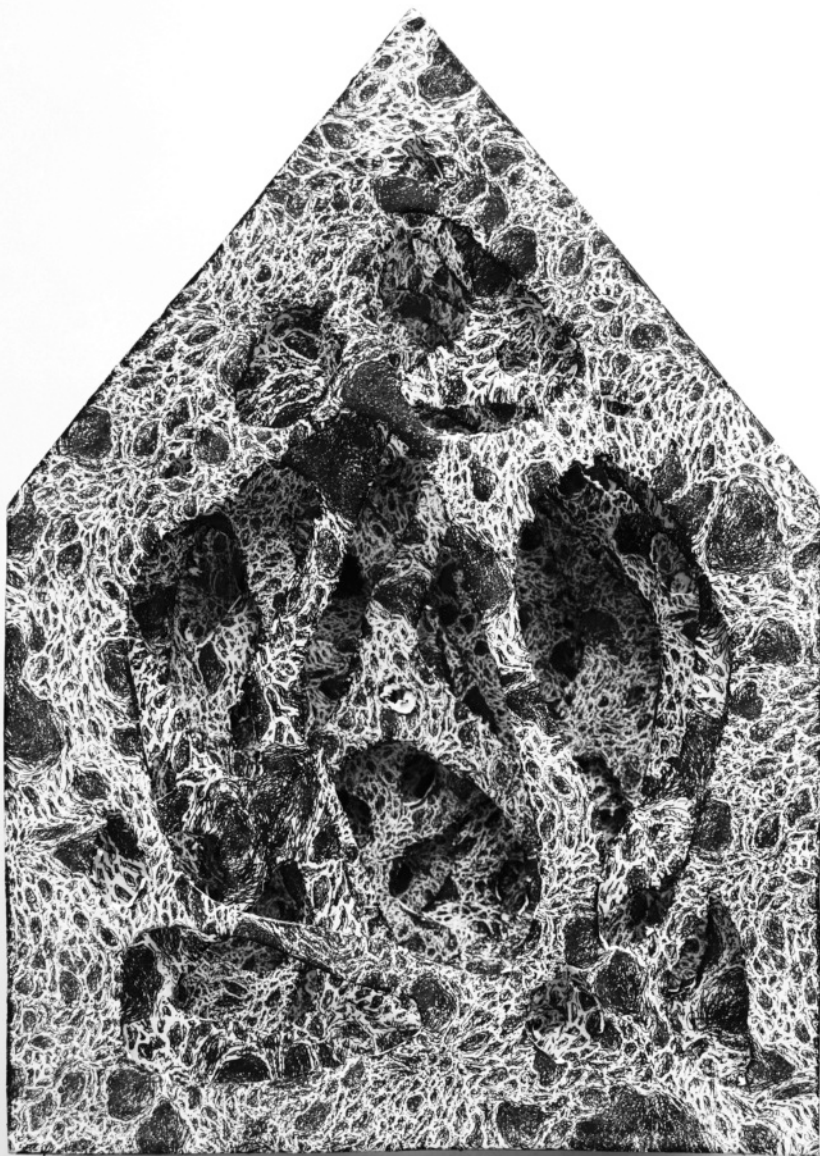
Basalte 1
2020
vidéo
Vue microscopique de basalte
2019
dessin, encre sur papier
21 x 29,7 cm



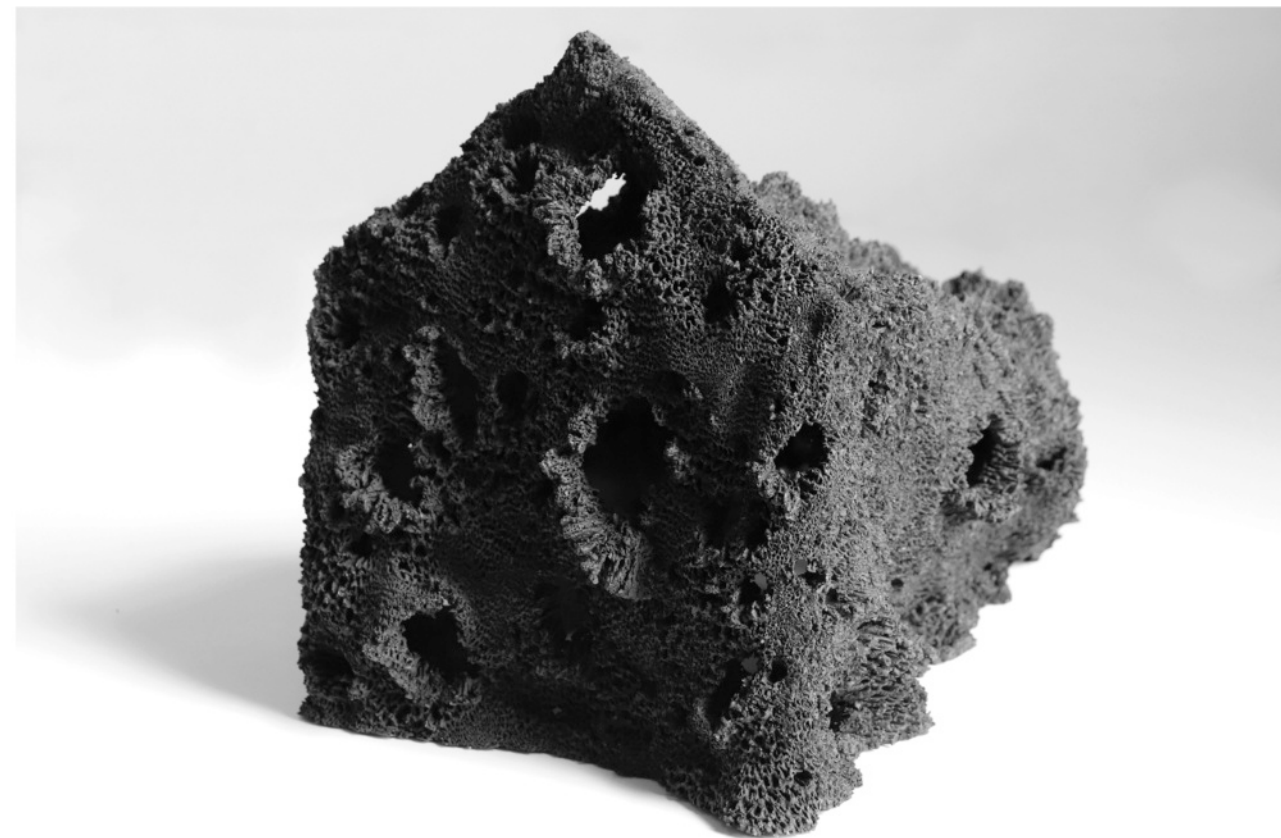
BASALTE
Deuxième résidence Fresh winds in Gardur, Islande, hiver 2019

Les formes imbriquées des maisons en tôle préfabriquée. Le devenir lave des bâtisses, et devenir colonnes de la lave. Dans la structure microscopique du basalte, l'évocation irrégulière de la composition du lieu. Redessiner cette vue par des lignes-flux. Bouleverser ou agencer le mobilier. Recouvrir la construction en émergence ou disparition.





Oikos-Poros
2020
série
porcelaine blanche émaillée
transfert du dessin *Pierre de lave (Gardur)*
dimensions variées
ci-contre : #15, 28 x 20,1 x 6,1 cm



Poros-Oikos
2020
faïence chamottée noire
23,8 x 35 x 20,3 cm

OIKOS-POROS

Après une deuxième résidence Fresh winds in Gardur, Islande, hiver 2019

De l'informe à son architecture ; et inversement. L'habitation se fait poreuse, à l'image des pierres de lave, du magma en ébullition susceptible de se substituer aux maisons et qui en détermine certaines formes, écologiques (par géothermie) comme précaires (tels ces logements d'urgence importés de très loin). A Gardur, je fus reçue par une femme qui a vécu et fui l'éruption, le devenir lave de sa maison. Benoît Goetz : « pas d'habitation sans passage, pas d'*oikos* sans *poros* ». La porosité, l'endroit du manque, du trou dans l'enveloppe et l'ouverture, ce qui traverse, circule et anime.



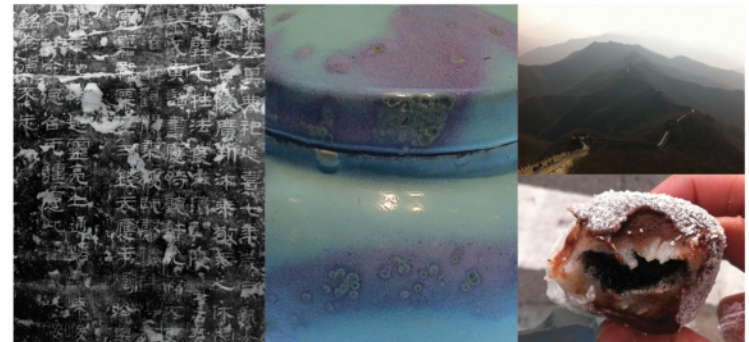
Alphabet culinaire
2017
série
porcelaine noire et blanche
#1, 6 x 11 x 9 cm, coll. part.
#2, 4,5 x 12 x 8 cm, coll. part.
#4, 9 x 17,5 x 17 cm
#3, 7,5 x 14,5 x 11 cm, coll. part.



Attends là
2017
dessin et écriture
crayon et encre sur papier
50 x 65 cm



Incise
2017
installation de reproductions numériques sur papier du dessin *Incise*
avec projection de la vidéo *Incise*
résidence La Mue, dansoir Karine Saporta, Ouistreham



INCISE

Après un voyage en Chine, 2016

De la porcelaine blanche, diluée dans l'eau, est appliquée au pinceau calligraphique sur de la porcelaine noire rapidement modelée. Lentement, cette couche est grattée avec une pointe métallique, dans un geste similaire à celui du dessin au rotring. A mesure que l'inscription s'étend trait par trait, référence aux écritures des tablettes d'argile, la matière noire souple réagit, regimbe, se fracture, s'ouvre, s'écroule, retenue, saisie, insaisissable, et altère en surface le graphisme répétitif qui tente encore de la contenir et de la transcrire.

Entretien avec Frédérique Le Graverend

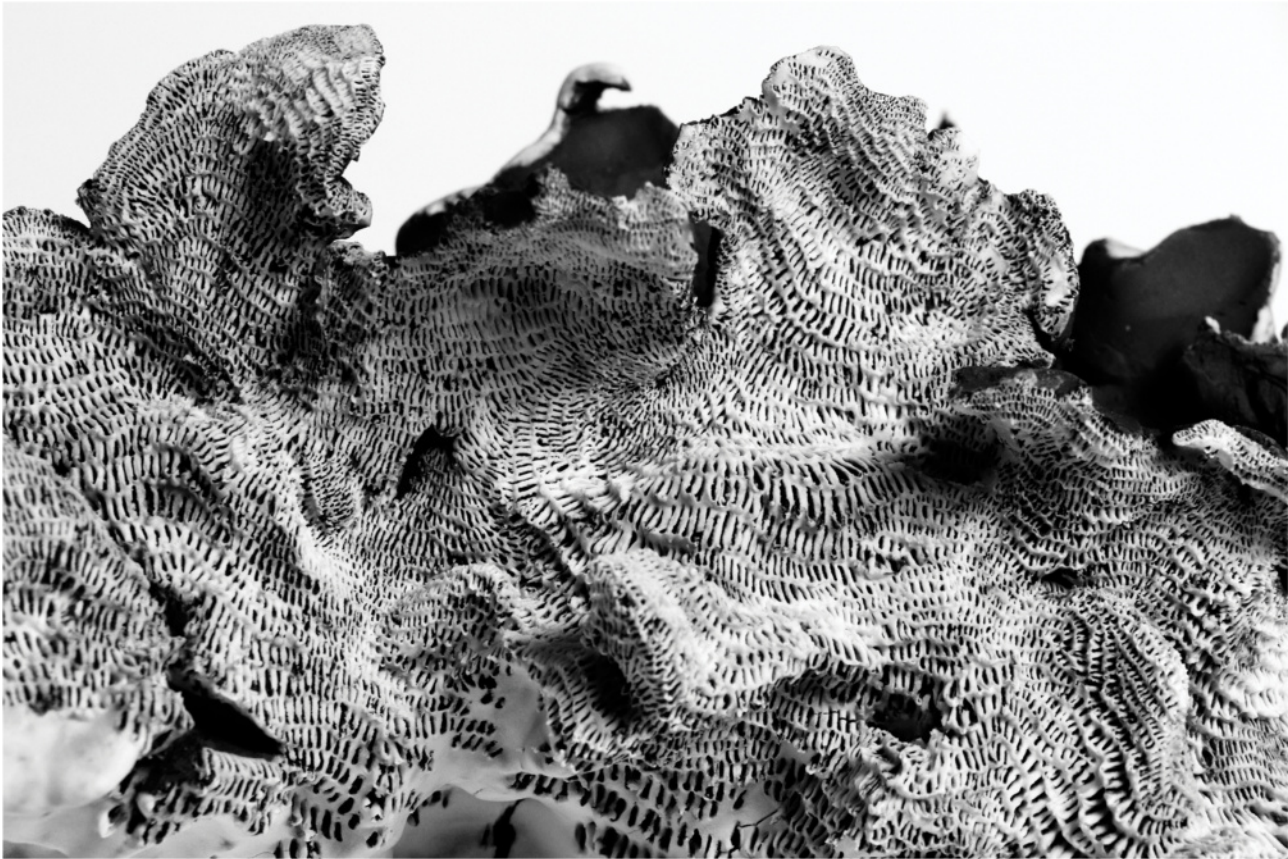
"Le même et le différent", revue *Area*, n°35, 2019, p. 49-53.

« - Vous citez la formule de François Jullien de l'"entre-formes". Qu'est-ce que cela représente pour vous ?

- J'ai découvert la pensée de François Jullien à la suite d'un voyage en Chine et son écriture m'a longtemps suivie. J'apprécie la plasticité de sa parole. Les concepts ne sont pas perçus de manière scindée par des définitions d'héritage classique. Il interroge par exemple la manière dont on pourrait nommer l'état de l'eau entre le liquide et la glace. Il remodèle les concepts par une alliance de ce qui est contradictoire. C'est une dimension plastique de transformation, de vitalité. J'évoquai la mobilité, le déplacement d'un endroit à l'autre, le choc du changement d'atelier. Paradoxalement, je m'intéresse tout autant au processus de maturation sous-jacent et à la manière dont d'une résidence à une autre un fil esthétique me fait avancer progressivement.

En Islande j'ai travaillé à partir de pierres de lave, dont la porosité garde trace de l'ébullition dynamique des volcans et le travail s'est poursuivi longtemps après le retour en France. Suite à la résidence en Suisse, j'ai repris l'installation *Poros* créée à partir du dessin d'une pierre de lave, mais en y ajoutant la stratification issue de la recherche sur la pierre de schiste.

Je peux produire en quantité mais le processus d'évolution est très progressif. »



Coquilles (le trait qui ne saisit rien)
2019
série
porcelaine noire et blanche
dimensions variées
ci-contre : #11, 8,7 x 26 x 13 cm



Coquilles (le langage impossible)
2019
amphore contemporaine de style antique en argile, brieée
et recouverte de reproductions numériques sur papier du dessin
Concrétion de coquilles sur amphore archéologique (Port-de-Bouc)
37 x 66 x 34 cm
présentée sur une plaque de métal surélevée
résidence Centre d'art Fernand Léger, Port-de-Bouc

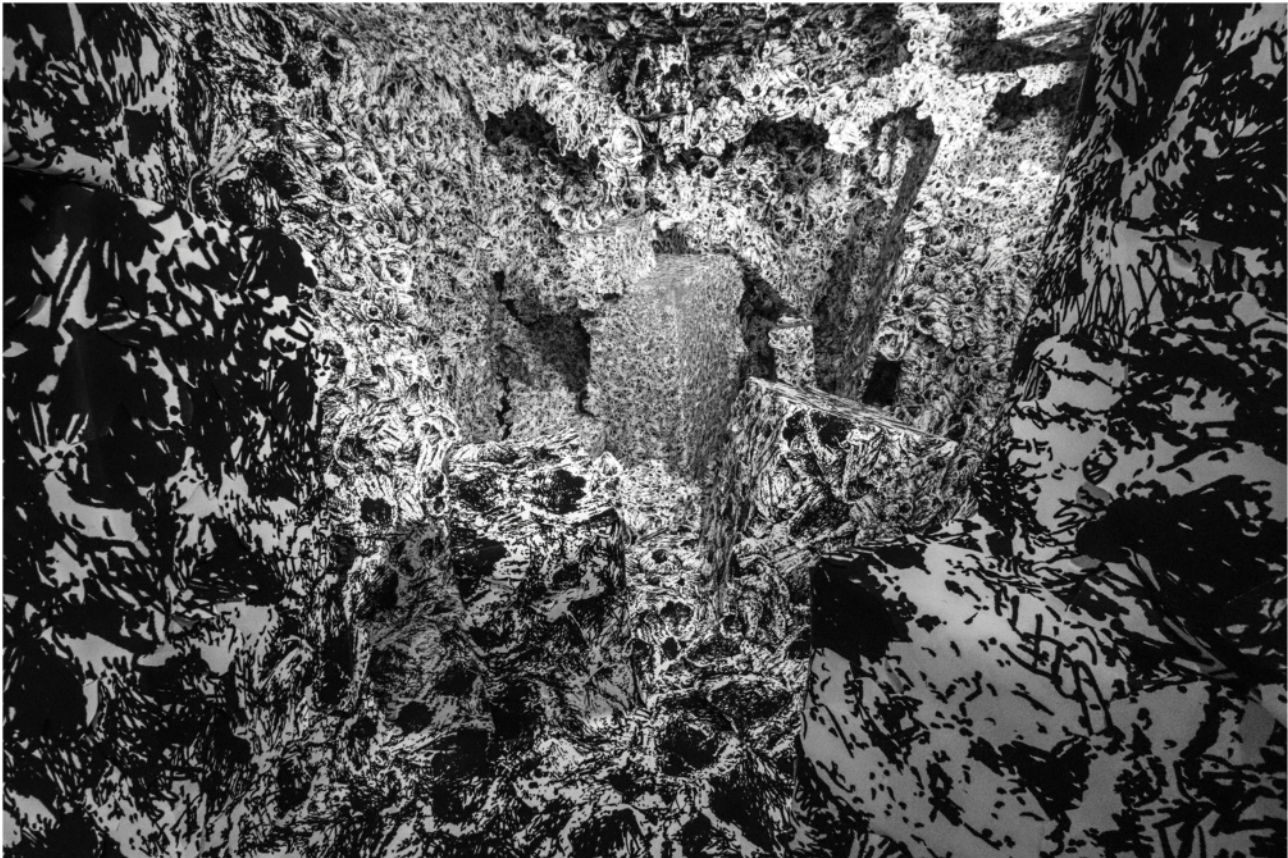
Aurélié Romanacce

"La caverne du langage ou le dessin comme territoire chez Anaïs Lelièvre", 2018.

« Le dessin chez Anaïs Lelièvre se fait multiple, obsessionnel, langage agrandi d'un phonème répété, il balbutie, bégaye, sous les élans répétés de la photocopieuse pour atteindre l'immensément grand ou l'infiniment petit. Monade en bataille, le dessin se déploie, craque, se diffracte pour mieux se saisir des anfractuosités d'une pierre volcanique en Islande, d'un fruit exotique et d'une géode cristalline au Brésil, d'une roche sédimentaire à Sospel ou d'une argile pétrifiée en Suisse. Le dessin se fait boussole détraquée d'un inconscient affolé qui tantôt affleure, tantôt s'éloigne, sous les strates des impacts du Rotring sur la feuille immaculée, assauts d'une pointe élancée sur le mur pour faire surgir la lumière à partir de l'obscurité. Noircir pour mieux révéler, la pratique du dessin chez Anaïs Lelièvre traque l'incision du trait à partir du motif pour mieux s'en imprégner, au point de vouloir faire corps avec lui et se dissoudre dans la matière.

La vie nomade de l'artiste en résidence autour du monde, de l'Islande à la Chine, en passant par le Brésil, la Roumanie ou la Suisse, la conduit à troquer ses racines pour une simple valise. L'œuvre se fait modulable et transportable, se détache de la surface pour devenir environnement habitable. Le dessin devient *topos*, et épouse *in situ* les architectures de carton dans l'installation *Cargneule (Sospel)*, les socles en bois dans *Cristal (Recife)* et le mobilier dans *Stratum*. Il envahit l'espace, excoissance à la recherche d'un ancrage pour s'arrimer le temps d'une escale dans le lieu qui lui est offert. A l'encontre d'une approche formaliste, Anaïs Lelièvre glisse des indices au spectateur attentif qui ne craindrait pas de tomber dans l'abîme pour tenter d'en trouver la sortie. Des mots raturés, balafrés, noyés par le dessin, tentent d'apprivoiser cet espace insaisissable que le dessin s'éreinte à faire surgir. Un épuisement sublimé par les volutes tortueuses d'un baroque assoupi que l'artiste vient réveiller par ses architectures complexes au retentissement organique sur les pupilles dessillées du spectateur.

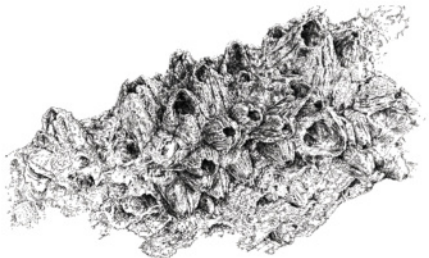
Le dessin s'il est langage, lumière et volume, se fait aussi matière et céramique. Terre imitant la pierre, les sculptures se mêlent aux fresques dans l'installation *Poros* et redoublent par leur présence, la dimension tactile de la main de l'artiste. Si aucun oiseau n'ira se poser sur les pierres de ces installations, contrairement à la fable de Zeuxis, la perception de l'espace ne s'en trouve pas moins aspirée par les vortex vertigineux de ces collages en noir et blanc. En écho assourdi aux *Clocs*, cycle de performances itinérant de l'artiste sur le surgissement du corps comme organisme primaire dans l'espace public, les dessins d'Anaïs Lelièvre engagent le corps du spectateur dans la caverne du langage. L'indicible se fait palpable et le mystère de la naissance, faille spatio-temporelle dans l'univers organique, expulse la conscience du spectateur dans un spasme existentiel. »



Coquilles 1
2019
installation de reproductions
numériques sur papier du dessin
*Concrétion de coquilles sur
amphore archéologique*
(Port-de-Bouc),
planches récupérées sur site,
meubles jetés par les habitants
(récupérés avec les encombrants)
3,26 x 8,66 x 4,25 m
Centre d'art Fernand Léger
Port-de-Bouc
Printemps de l'Art Contemporain
Programme "Des marches,
démarches", FRAC PACA



Coquilles 1
2019
vidéo, 5'28
coll. Port-de-Bouc



Concrétion de coquilles sur amphore archéologique
(Port-de-Bouc)
2018
dessin et écriture
encre sur papier
21 x 29,7 cm



COQUILLES

Résidence au Centre d'art Fernand Léger, Port-de-Bouc, 2018-2019

Pour aborder la ville de Port-de-Bouc, construite et brisée par l'histoire enfouie des chantiers navals, le point d'entrée fut l'observation de concrétions de coquillages sur des amphores antiques, collection issue de chantiers de fouilles archéologiques sous-marines. Entre éclatement et rassemblement, ce motif dessiné est numériquement reproduit, rétréci et agrandi, puis fragmenté et composé, jusqu'à devenir un environnement qui recouvre des meubles jetés par les habitants. Croisant coquille archéologique et habitacle contemporain, l'installation se poursuit dans la ville : le dessin est retracé en pointillé à l'échelle l'urbaine, par la dispersion de 95 bris d'amphores marouflés, esquissant des lettres à recomposer. Réactivant les lectures de Bachelard, Valéry et Leroi-Gourhan, ces coquilles sont aussi la recherche d'une écriture erratique, tournant autour de la manière contemporaine d'habiter. Traversée par deux axes en pointillés, l'autre salle d'exposition articule céramiques et dessins (dont certains amorcent les actions à suivre à Cahors et Loupian), entre coquilles organique et scripturale, recouvrements protecteurs et figures fragiles d'habitats.

Laure Lamarre-Flores

Préface, *Anaïs Lelièvre, Chantiers (prémices)*, Arles, Diffusion pour l'art contemporain, Semaine 20.19, 2019.

« De Port-de-Bouc à Loupian en passant par Cahors, Anaïs Lelièvre décline, par jeu d'éclatements et de rassemblements propres à son nomadisme, les différentes étapes de son *chantier*. Ce dernier est à comprendre dans la définition qu'en donne la "Poétique du chantier" de la revue *Ligeia*, soit un espace-temps de travail ouvert à tous les possibles, "un théâtre de création". Architectural, historique, spatial ou psychique, il fait se rencontrer des réalités diverses d'une archéologie à la fois antique et contemporaine au cœur d'un parcours interrégional. Anaïs y concrétise plusieurs années de recherche sur le dessin autour de la question de la composition et du délitement, de la forme et de l'informe, de l'ambivalence entre devenir et ruine, projet et aboutissement. Réflexions et productions s'agencent par strates successives auxquelles fait écho le format d'expositions choisi. Eloignés mais imbriqués les uns aux autres, ces lieux sont les réceptacles de pièces qui apparaissent, se complètent, stagnent ou disparaissent dans des installations intrinsèquement liées à un processus de construction. Ils sont la projection à la fois physique et mentale de la mécanique créatrice de l'Artiste : un seul et même chantier de pensée et d'ouvrage. »



A partir du même dessin-source, l'installation immersive concentrée dans le Centre d'art de Port-de-Bouc s'éclate de manière disséminée dans la ville. À l'échelle urbaine, des fragments d'amphore recouverts de ce dessin tracent en pointillés des lettres à l'endroit des trous noirs (brisures des coquilles) du dessin transposé sur la carte.



Coquilles 2
2019
installation éclatée dans la ville de 95 bris d'amphore en argile
recouverts de reproductions numériques sur papier
du dessin *Concrétion de coquilles sur amphore archéologique* (Port-de-Bouc)
Port-de-Bouc

Page de droite
Démontage/restauration de l'installation Coquilles 1
2019
photographie
démontage au Centre d'art Fernand Léger de Port-de-Bouc /
restauration de l'élément central pour son déplacement
au Musée de site archéologique Villa Loupian
F.L.A.C., façade de l'espace o25rj, Loupian
Vue de l'exposition Chantier/Coquilles (salle 1)

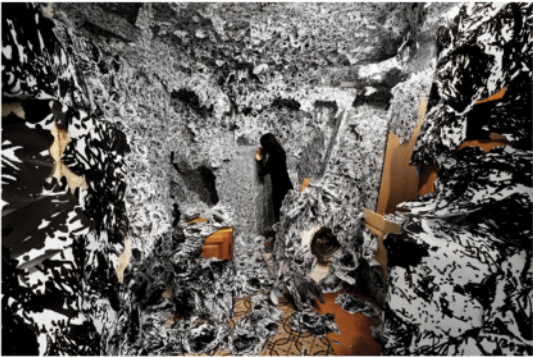
Céline Ghisleri
"Hors des chantiers battus", *Ventilo*, n°428, 2019, p. 20.

« Installation monumentale d'Anaïs Lelièvre à Port-de-Bouc et petites œuvres dissimulées dans la ville où le projet *Des marches, démarches* initié par le FRAC PACA a conduit ses pas, l'exposition *Chantiers/Coquilles* n'aurait pas pu trouver contexte plus à propos que le Centre d'arts plastiques Fernand Léger [...].

Anaïs Lelièvre parcourt le monde au gré de projets artistiques qui l'amènent à penser qu'elle en est devenue nomade... Ce nomadisme prendrait presque part à son travail comme sujet et comme dispositif, qui revient au final à rassembler en une même œuvre commune, en constante évolution, toutes celles réalisées au cours d'années de travail chronologiquement et géographiquement disparates... Il s'agit, comme les titres de ses expositions l'indiquent, d'un gigantesque chantier artistique qui s'agglomère à l'image des concrétions qui sont le point de départ du chantier développé lors de sa résidence à Port-de-Bouc. C'est ce qu'on appelle dans le jargon de l'art contemporain un *work in progress*, littéralement une œuvre en train de se faire, une notion qui explore la question de la temporalité avec un commencement et un achèvement incertain. Les artistes n'ont eu de cesse de questionner cette présence de l'inachevé, à propos duquel Maurice Blanchot dit "que l'objet chantier ne manque jamais puisque le manque en est sa marque. "Si l'on connaît bien les images de Pierre Huygues ou les photos de Bustamante, c'est sans doute à Fernand Léger que nous devons les représentations les plus célèbres et les plus joyeuses du chantier... *Chantiers/Coquilles* ne fut donc pas qu'une étape pour Anaïs Lelièvre mais une pierre à l'édifice de cette immense et passionnante mise en œuvre développée également à Cahors et à Loupian, et plus largement dans les multiples sites où elle intervient et interviendra en résidence.

On ne saurait qualifier simplement le travail d'Anaïs Lelièvre, qui se meut à la fois dans le dessin et la sculpture, un savant syncrétisme relevant des spécificités des deux médiums. Si dans les nouvelles voies empruntées par le dessin depuis une décennie, on parle de dessin dans l'espace qui s'affranchit de la feuille pour se répandre dans la concrétude des lieux le contenant, ce n'est pas tout à fait le cas des dessins de l'artiste qui se reproduisent et se démultiplient mais demeurent intimement liés au papier utilisé, à la fois comme support du trait mais également comme matériau de construction et de recouvrement... Ce travail nous amène de l'infiniment petit à l'infiniment grand, d'installations monumentales, au sein desquelles le visiteur ressent l'étrange sensation de pénétrer l'intérieur du dessin lui-même, à de minutieuses et fragiles petites sculptures comme les céramiques noires et blanches *Coquilles* (*le trait qui ne saisit rien*) ou l'ensemble de pierres *Stratus*. Les œuvres d'Anaïs Lelièvre traitent de ces oppositions qui font le monde, du dispersement de la matière réunie en un tout, à l'image des concrétions de coquillages observées sur un chantier de fouilles sous-marines de Port-de-Bouc, dont l'œuvre *Coquille* (*le langage impossible*) raconte implicitement le souvenir, "de la composition et du délitement, de la forme et de l'informe, de l'ambivalence entre devenir et ruine, projet et aboutissement, précarité des équilibres..." Autant de questions qui ont finalement à voir avec celle du couple matière/forme émis par Aristote qui taraude tous les artistes depuis plus de vingt-et-un siècles...

Les environnements d'Anaïs Lelièvre sont comme des cocons matriciels, entre espaces minéraux et biomorphismes, dans lesquels la précarité des équilibres se pose. Si ces espaces représentent une œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique, ils évoquent aussi la pauvreté d'un matériau, l'abnégation de l'artiste à la machine et, dans le cas de l'installation à Port-de-Bouc, ils n'évincent pas la question de l'Anthropocène puisque les volumes recouverts de photocopies sont formés par du mobilier abandonné et récupéré par l'artiste. D'ailleurs, la présence de l'artiste se poursuit dans les rues de Port-de-Bouc où elle a disséminé des pierres que les habitants découvriront au hasard d'une balade, réunis dans une quête similaire et œuvrant tous à la construction d'un propos commun. »





AMMONOIDEA

Grand Pic Saint-Loup, 2021

D'ordinaire ouverte sur le Pic Saint-Loup, la façade vitrée de l'Hôtel de la Communauté de Communes se couvre de figures d'ammonites, qui ont contribué à former les terres noires, si friables, composant une part de cette montagne. Le dessin des loges d'une coquille pétrifiée est progressivement agrandi jusqu'à nous immerger dans ces soubassements archaïques et confronter la structure de cette bâtisse à celle de cet habitat organique.

Entretien avec Anna Olszewska

Catalogue *Au bord des paysages* #5, 2021.

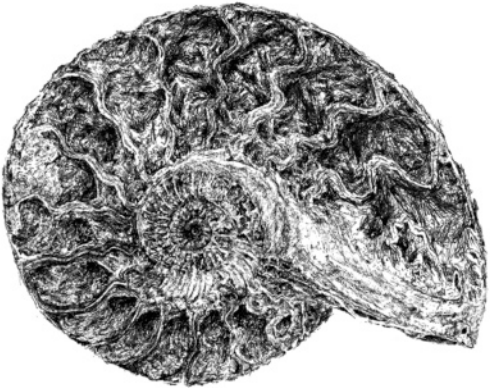
« - Le titre de votre installation *Ammonoidea* désigne les ammonites, mollusques connus par leur forme fossilisée qui renvoie au temps géologique de la montagne du *Pic Saint Loup*. Comment cette référence a-t-elle nourri votre projet ?

- La rencontre avec un géologue spécialiste du Grand Pic Saint-Loup ouvrit quelques portes temporelles, permettant de traverser les formes minérales actuelles jusqu'aux processus très anciens qui leur donnèrent lieu. Les ammonites décomposées, par leurs particules organiques, contribuèrent à la teinte des marnes noires dans lesquelles la composition de nombreuses coquilles est conservée intacte sous forme d'empreintes transformées en pyrites (espèce minérale). Suivant cette spirale entre décomposition et composition mais à une autre échelle, ces terres noires construisent une épaisseur importante de cette gigantesque montagne autant qu'elles s'effritent en infimes copeaux. Ce principe d'une existence par strates, à la fois constitutives et friables, rappelle également, si l'on se déplace encore à une autre échelle, que le Pic Saint-Loup est issu de dépôts de sédiments, de mouvements de plaques tectoniques, de plissements, soulèvements de plans autant que de leur érosion en surface. Dans *Ammonoidea*, le dessin intervient telle une strate supplémentaire qui, tout en obstruant la vue immédiate du Pic, propose d'autres fenêtres, se substituant à celles de la paroi vitrée du bâtiment. Par la porte qui reste activable, cette strate graphique peut réellement être soulevée. Les plans spatio-temporels alors basculent.

- Vos dessins rappellent les relevés de structures organiques et minérales comme les cernes d'arbres, l'écorce fossilisée, les veines des concrétions rocheuses, les formes cellulaires. Souvent, le dessin devient sculpture par superpositions, accumulations, transfert sur des volumes. Le processus de sa création semble apparaître dans l'image qui en résulte. Quel est le point de départ à ce travail ?

Le "dessin-source" ou "dessin-matrice", d'abord de petit format (21 x 29,7 cm), retrace au stylo à encre noire l'intérieur d'une ammonite pyritisée. Par sa reproduction numérique, il est ensuite progressivement agrandi, suivant le processus fractal de formation d'une coquille, par croissance spiralaire, jusqu'à recouvrir entièrement une façade intérieure de la Communauté de communes du Grand Pic Saint-Loup (celle donnant sur le Pic qui lui a donné son nom). Dans son agrandissement extrême, le dessin semble bâtisseur à grande échelle en même temps qu'il perd de sa netteté, affirme ses irrégularités, semble lui-même s'effriter, se décomposer en particules. Le grain de la

ligne devient telle une texture rocheuse, et le tracé une trace évanescence. Le dessin est là gestuel, expressif de son propre processus et évocateur de ceux, géologiques, qu'il cherche à rejoindre sans y parvenir pleinement. Ces tracés sont à la fois un mouvement vers et sa propre rature, manifestant leur genèse et érosion. Comme processus en train de se faire, le dessin ouvre dès lors sa figuration à une multiplicité d'évocations qui s'agglomèrent ou se succèdent en strates mentales.

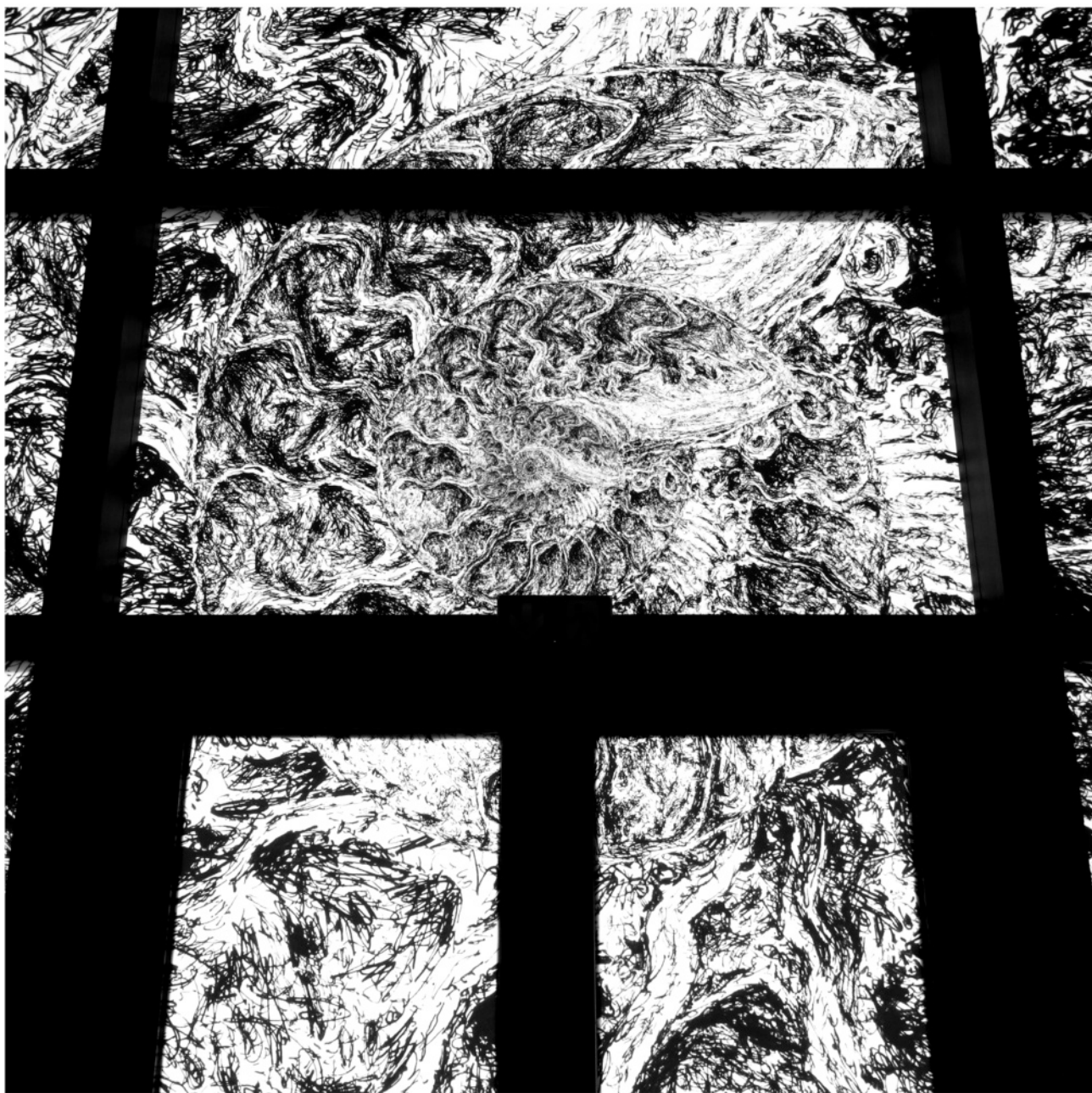


Ammonoidea 1

2021
intervention sur façades vitrées
reproductions numériques sur plexiglass du dessin *Ammonite pyritée*
h. 6 m
Hôtel de la Communauté de communes du Grand Pic-Saint-Loup, Saint-Mathieu-de-Tréviers
Au bord des paysages #5, commissariat LAAB

Ammonite pyritée

2021
dessin, encre sur papier
21 x 29,7 cm



- *La verrière de l'Hôtel des Communauté de communes devient le support pour l'ensemble de déclinaisons du dessin. Son architecture délimite le format. Comment ces relations entre le dessin et son lieu d'accueil s'expriment dans Ammonoidea ?*

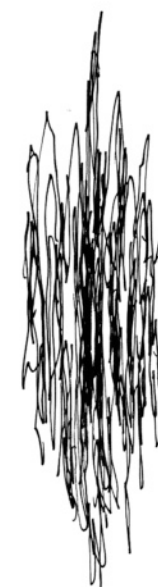
En rejoignant l'architecture, la coquille réactive l'analogie entre l'habacle humain et animal. Secrétée par l'organisme, une coquille en suit la croissance et s'y adapte, elle en émane et le revêt. Sa composition interne en plusieurs loges qui semblent scindées, composites, participe en réalité d'un processus de croissance. De manière parallèle, le bâtiment investi est celui de la Communauté de Communes, issue d'une dynamique de rassemblement pour former une plus grande entité de territoire. Etrangement, le plan du bâtiment image comme un plissement architectural (tel un début d'enroulement ou de fracture) et révèle sa composition en une succession de pièces comme de "loges" (en référence aux parties internes de la coquille). La façade est elle-même composée de cases délimitées, auxquelles font échos celles, irrégulières, de la coquille dessinée en coupe. Ces coïncidences visuelles, sans fondement rationnel, viennent néanmoins déclencher des interrogations quant au processus d'urbanisation. Ce bâtiment, situé en milieu naturel, semble être à la fois traversé de son environnement par ses grandes baies vitrées et en proposer des vues, encadrer ou contenir le paysage. Depuis l'intérieur de cet espace, à la fois si ouvert visuellement et si clos matériellement, la sensation est trouble, et l'image de la coquille, à la fois protectrice et permettant la sortie, fut une manière de formaliser ma première expérience de ce lieu. La relation au dehors recoupe ici la relation au sublime d'une histoire géologique très ancienne que l'on n'appréhende que de loin, avec une part persistante d'énigme ; ces fenêtres obstruées sont tout autant relation ambiguë aux origines. La forme croissante d'une coquille à partir d'un point central, figure un processus matriciel ou génétique, qui vient s'appliquer à celui du dessin.

- *Le dessin qui change d'échelle et de support devient, en se multipliant, l'élément d'une installation spatiale permettant aux visiteurs une expérience visuellement immersive. Pensez-vous que cette mise en espace facilite la réception de vos œuvres ?*

Le dessin suit trois plans de l'espace du hall d'entrée, pour amorcer une sensation d'englobement, un début d'enroulement, la genèse d'une grande coquille autour de nous. Néanmoins, le dessin reste ici cadré par les bordures de l'architecture, tout en suggérant sa continuité invisible, hors des baies vitrées. L'expérience proposée relève de cette même ambiguïté entre être dedans et dehors, loin et proche. A la fois le dessin cherche à générer son propre espace, où l'œil pourrait se perdre, et il entre en dialogue avec le lieu qui a généré sa création. L'écran vitré est à la fois matriciel et écart, ce qu'affirme aussi la grille qui structure et découpe la paroi et l'image. Je ne sais s'il s'agit de faciliter la réception, ou de la troubler. Ce trouble est le cœur de la démarche. Le trouble entre les échelles, le gigantesque et l'infime, l'intérieur et l'extérieur, le lointain et le proche, l'ancien et l'actuel, ne saurait trouver forme dans sa seule figuration, mais requiert de poursuivre son processus par l'expérience, qui ne cesse de le réactiver. Dans la vue, l'espace semble surgir d'ailleurs, tout affirmant fortement sa présence par une démesure qui dépasse l'échelle du corps.

- *A l'instar de vos déplacements, vos œuvres portent souvent des idées qui se poursuivront dans d'autres contextes de travail. Cette cartographie d'idées partagées permet-elle de révéler une proximité entre ces lieux et vos choix esthétiques ?*

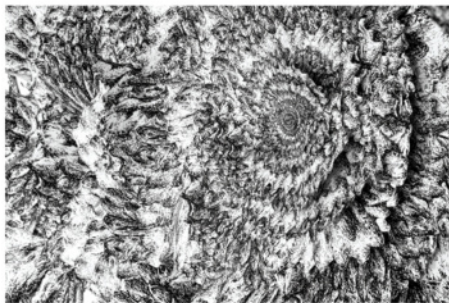
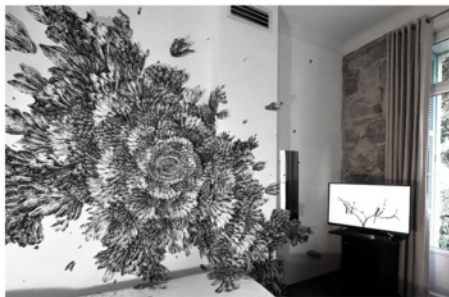
En effet, par-delà ou en-deçà de l'in situ, je m'intéresse aux transversalités entre les expériences vécues en différents lieux. Des sites éloignés peuvent déclencher des problématiques en certains points similaires. D'un espace à un autre, des continuités se construisent entre ce qui semblait séparé, spécifique et réduit au local. Aussi, une même modalité ou relation peut se poursuivre avec chaque fois des déclinaisons, des adaptations, revirements, approfondissements, telle une temporalité qui se stratifie d'espaces pluriels, et tel un mouvement d'avancée spiralaire. Un travail sur la coquille avait déjà été mené au Centre d'Arts de Port-de-Bouc, il s'agissait alors d'un agglomérat de coquilles brisées dans une ville marquée de brisures historiques ; la coquille y était déjà métaphore bachelardienne de l'habitation, mais par cassure plutôt que continuité spiralaire. Cette coquille d'ammonite devient aussi image d'un processus d'évolution, qui fait se joindre habitat et déplacement, identité esthétique d'une ligne qui s'enroule pour se dérouler à travers les espaces traversés, comme à travers la succession de plusieurs loges qui croissent les unes à la suite des autres. »



STRATUM



Atemoia 2
2017
installation de reproductions numériques sur papier du dessin *Atemoia (Juazeiro)*
structure en relief
HLM Hors Les Murs, Marseille



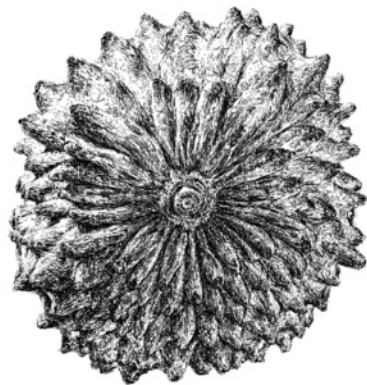
Atemoia (Juazeiro)
2017
dessin et écriture
crayon et encre sur papier
50 x 65 cm
Atemoia 1, 3, 6
2017-2019
installation de reproductions numériques sur papier du dessin *Atemoia (Juazeiro)*
structure en relief (*Atemoia 3*)
Atemoia 1, 2017, Centre culturel João Gilberto, Juazeiro, Brésil
Atemoia 3, 2019, Galerie La Ferronnerie, Paris
Atemoia 6, 2019, festival Ovni, Camera Camera, Galerie La Ferronnerie, Nice

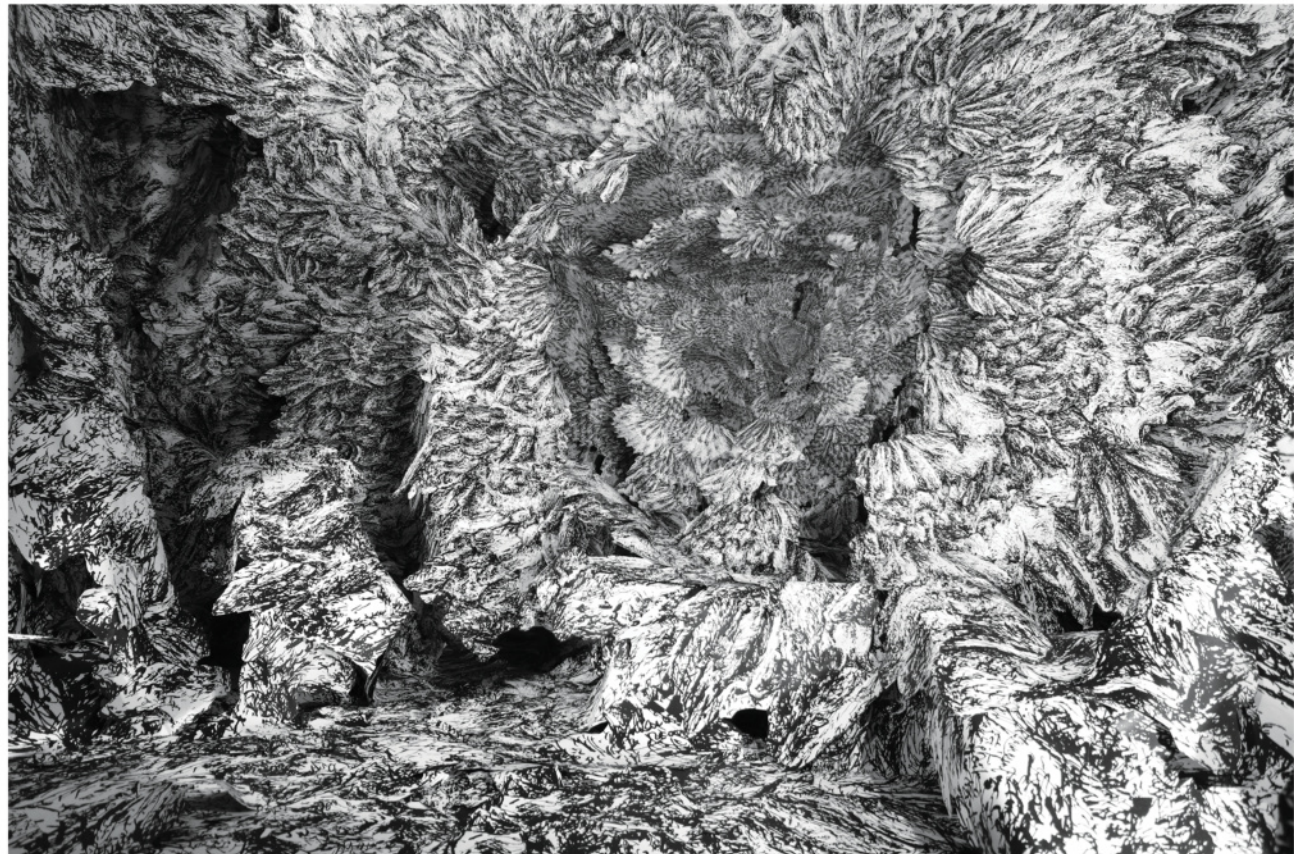


ATEMOIA

Pendant et après la résidence CArtes, UNIVASF, Juazeiro, Brésil, 2017

Première vision du Brésil, en ouvrant une porte donnant sur la ville, une rue certes, mais autour de l'indéfini, du transitoire, du sable au sol. Sur le chemin, des favelas de couleurs et de précarités, des étendues de palmiers et de cactus, des vendeurs de fruits, mais aussi des piles de briques, des tas de mortier, ici et là, au bord de l'autoroute accidentée, puis plus tard dans les villages et encore dans la ville. Des bâtisses de briques rouges sans revêtement, des maisons en construction ou laissées inachevées, et encore des briques qui se découvrent, des murs tant stratifiés par l'usure qu'ils semblent à peine tenir. Dans cette première vision, la coexistence désorganisée autant qu'organique du projet et de l'altération, du mouvement et du suspens. Et d'une vie qui fonctionne, ainsi.





Atemoia 4
2019
installation de reproductions numériques sur papier du dessin *Atemoia (Juazeiro)*
planches et socles récupérés sur site
2,6 x 4,1 x 4 m
Centre d'Art Contemporain du Luxembourg Belge, Montauban, Belgique

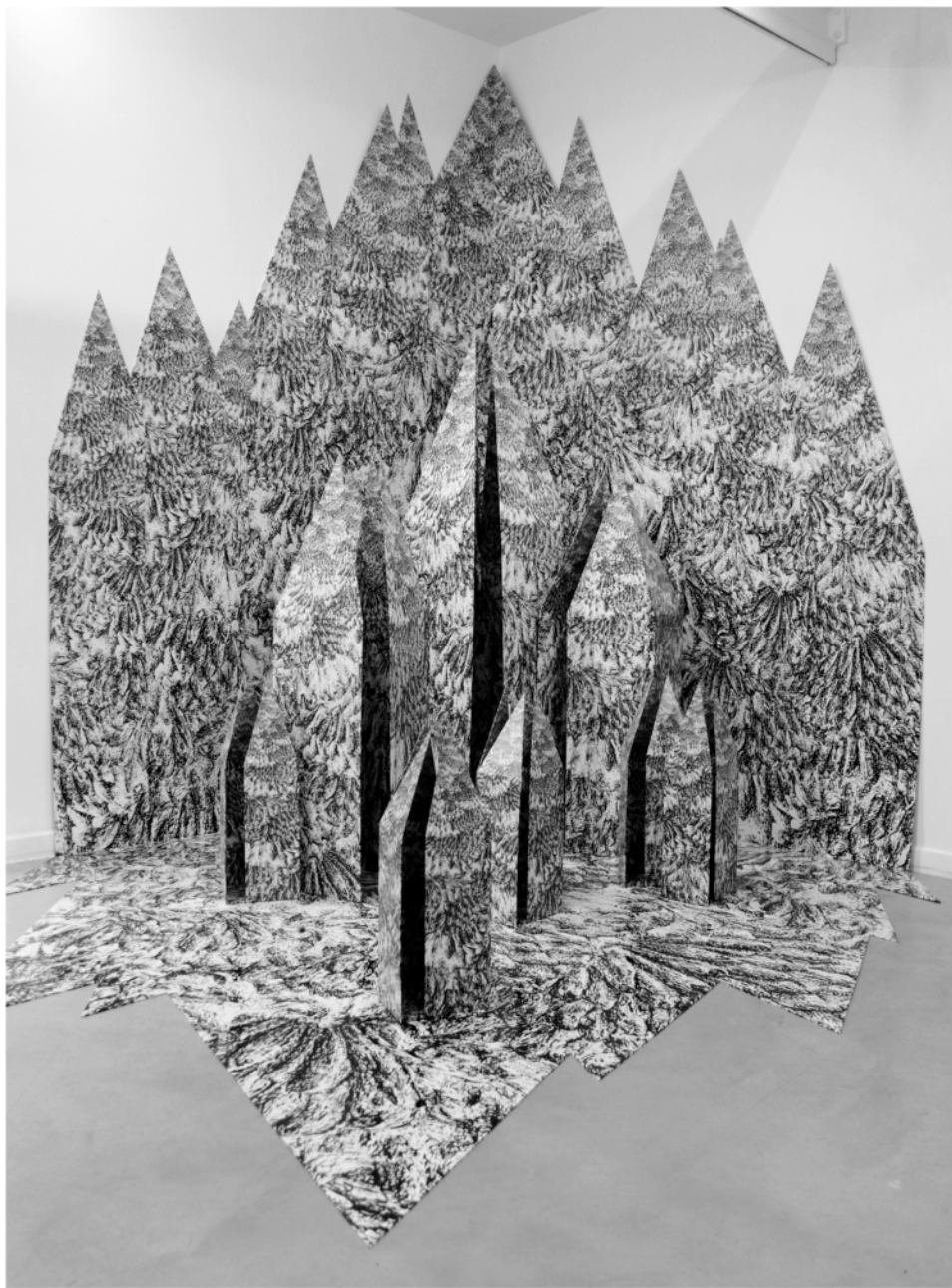
Pauline Lisowski
Journal d'exposition *Y croître*, CALB, Buzenol, Belgique, 2019.

« Anaïs Lelièvre travaille entre minutie et lâcher-prise, observation fine des formes de la nature et processus d'altération de l'image par la photocopie. À partir d'un dessin démultiplié d'un fragment, d'une matière qu'elle rétrécit et agrandit grâce à l'outil numérique, elle crée un nouveau motif dans l'espace. Le visiteur y plonge son regard, son corps, et se perd dans ce foisonnement de textures et de lignes. L'artiste occupe et transforme le volume dans sa totalité, elle invite à y pénétrer. Son installation combine à la fois concentration et déploiement, ouverture et fermeture. Elle suggère le cycle de la respiration, la sensation de croissance, un processus de construction à la fois incertain et d'une grande richesse. Face à cette œuvre, surgissent et s'entremêlent des sensations d'envahissement, de prolifération, de puissance et de légèreté. »



Atemoia 4
2019
vidéo, 5'05





Le déploiement végétal se croise ici à des constructions en tôles d'acier, comme des patrons de maisons cristallines qui n'auraient pas fini d'être pliés. Dans leur état d'incomplétude ou leur développement en devenir, elles pointent une dimension transitoire de l'architecture, entre croissance et décroissance.

Atemoia 5
2019-2020
installation de 9 modules en acier électrozingué recouverts de reproductions numériques sur adhésif du dessin *Atemoia* (Juazeiro)
2,4 x 2,45 x 2,15 m l'ensemble
modules de 54,3 à 147,5 cm de hauteur
Espace Art Absolument, Paris, 2020



« Espace critique entre installation artistique et immersion écologique », in *L'intelligence des plantes en question*, ouvrage collectif sous la direction de M.-W. Debono, Paris, Hermann, 2020.

Atemoia se déploie à partir du dessin d'un fruit découvert lors d'une résidence de création au Brésil. Sa forme irrégulièrement sphérique est rythmée d'excroissances dont les reliefs augmentent progressivement entre les deux extrémités et manifestent, dans cet état arrêté, son processus de croissance passé. Le dessin fait émerger cette figure d'une multiplicité de tracés vibratiles, traces d'une percussion de la pointe de l'outil rotring sur le support, dans une tension qui vise à traverser les surfaces pour restituer des dynamiques internes. Face à la complexité infiniment détaillée de la texture du fruit, chaque tentative de transcription est éprouvée comme ratée et dérive en ratures (incluant aussi du texte comme autre tentative de formulation), dont la quantité insistante fait *in fine* émerger la qualité d'une autre vitalité, celle interne au processus graphique. Dans sa tentative d'approcher le sujet au plus près, le trait ne fait que s'en éloigner et sa trajectoire devient errance, le dessin achevé persistera « non fini ».

Cet état « non fini », plus qu'une esthétique historiquement ancrée, est aussi ce qui permettra la mise en acte d'une suite : les dessins déployés en installations sont nommés « dessin-source » ou « dessin-matrice », désignant un statut transitoire qui ouvre à des devenirs indéfinis, à la fois imprévus et indéfiniment multiples. Par un processus de reproduction numérique, généralement sur du papier de format A3, ces dessins sont multipliés à

profusion, avec des rétrécissements et agrandissements progressifs qui les font tendre jusqu'à l'infime du point ou l'étendue de la surface. Telle une graine, le dessin de l'atemoia est lui-même mis en croissance, chaque impression découpée venant par assemblage s'étendre par le prolongement en feuillette de reproductions d'échelles plus grandes. Aussi, le dessin dans sa totalité n'est-il apparent que sur le point le plus réduit de l'installation, point si infime et lointain qu'il en est imperceptible, tandis qu'au plus près du spectateur, l'accroissement démesuré des lignes détruit toute image jusqu'à ne mettre en présence que d'une masse sombre, floue et fragmentaire. Cette répétition du même génère ainsi de la différence, une diversité de textures, de dynamiques et d'évocations : au gré des assemblages, d'autres dessins germinent ou s'actualisent, contenus dans le dessin-source telles des virtualités, ne se découvrant que dans le mouvement empirique de leur développement. Bien que là de toutes parts, la figure de l'atemoia n'est plus une forme identifiable, elle donne lieu à une dynamique qui excède la reconnaissance du fruit, et a pu réveiller l'imaginaire du flux, fluide ou respiratoire, du battement d'aile ou d'air, animal et nuageux, solaire et sous-terrain, interne et externe, organisé et chaotique, dans une indécision qui unit les contraires en une atmosphère englobante, incluant aussi le regardeur dans ce qu'il regarde. Tout en étant contenu entre les murs, ce dessin du fruit atemoia en déploiement, devient lui-même un lieu, contenant, à la fois clos et ouvert, dans cette réversibilité par laquelle Emanuele Coccia (dans sa « Théorie de la feuille ») définit le climat, où le monde est unitaire¹.

Assimilant l'immense et l'infime, la partie et le tout, cette installation immersive pourrait être comparable aux fractales, structure génératrice dans la nature et géométrisée dans le champ des nouvelles technologies, mais ne l'est qu'irrégulièrement. Si la numérisation est une part du processus, cette logique de croissance progressive est activée par une seconde, jouant de

1. E. Coccia, *La vie des plantes : une métaphysique du mélange*, Paris, Payot et Rivages, 2016, p. 41.

l'accidentel et de l'errance, dans la rencontre sensible avec l'espace existant. Le dessin de l'atemoia n'est déployé que par un corps qui s'y anime en en suivant les dynamiques, autant qu'il s'y épuise ou dépasse, de la minutie concentrée au lâcher de l'extension sur la durée. Ce prolongement incarné des processus vitaux du fruit vient aussi reconfigurer et redéfinir l'espace architecturé investi. Les installations *Poros*, à partir du dessin d'une pierre de lave, donnent lieu à des recouvrements eux-mêmes poreux ; *Stratus*, à partir d'un schiste s'effritant, à une stratification à la lisière de l'effondrement ; *Cristal* à un éclatement des blocs angulaires structurants... Au fil des cinq versions d'*Atemoia*, des panneaux ajoutés viennent briser les angles, ouvrir des trouées pour en faire saillir des formes, rendre impossible à localiser les murs, sol et plafond, déstructurant l'architecture ou la restructurant selon une autre logique, en un feuilletage organique extensif.

Les éléments adjoints sont souvent récupérés localement. Dans *Atemoia 4*, il s'agit de planches et socles trouvés au Centre d'Art Contemporain du Luxembourg Belge, dans leur réserve grandissante au fil des ans, dont les résidus gardent trace des expositions précédentes qui ont participé de son développement. Ces plans et blocs, initialement de composition orthogonale, sont positionnés de biais, en équilibre, ou taillés obliquement, pointant comme les reliefs de l'atemoia, géométriquement transcrits. Ces structures se superposent et s'enchevêtrent, à mesure que les feuillets de papier imprimés s'y chevauchent également, et que le corps y entre et l'arpente pour trouver place dans les recoins les plus éloignés puis s'en dégager pour transiter encore ailleurs. Tel du lierre réagissant diversement aux particularités des murs, le dessin se développe en s'adaptant aux aspérités de l'espace, pour découvrir aussi progressivement des possibilités accrues dans l'agencement des feuilles, jouant de strates et dépassements, créant des passages d'un volume à un autre, tout en marquant les différences de plans en d'autres points. Et c'est à mesure que le dessin croit, que la transformation architecturale s'opère, avec des tâtonnements, placements et déplacements, intégrant les expériences précédentes pour les développer. Les murs, sol et plafond deviennent vibration, les tracés avancent ou reculent, optiquement ou réellement, et l'espace apparaît insituable, impossible à discerner.

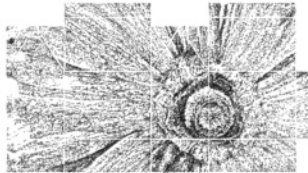
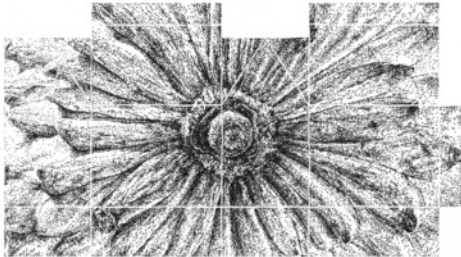
A partir de la croissance végétale rapportée au médium dessin et à l'espace bâti, ce jeu d'adaptation réciproque ouvre à une approche transitoire de l'architecture. Étendu à l'échelle d'une pièce, le processus erratique et constructif du dessin déstabilise et régénère la structure architecturale pour mettre en exergue autant qu'en crise ses processus de formation et d'appréhension. Le cheminement des lignes vibratiles, transcrivant recherches, flux, traversées, se déploie en un environnement à arpenter, dans une expérience instable où basculent les repères orthonormés. Les feuilles imprimées, posées en quantité sur le sol, où le visiteur est invité à circuler, ne sont d'ailleurs pas fixées et peuvent réagir par de légers glissements. L'expérience au Brésil, où le fruit atemoia fut prélevé, porte une dualité de processus, rencontrés dans le même temps : celui d'une grande fertilité et diversité végétale, avec la présence récurrente de fruits vendus aux abords des routes; et celui d'une précarité architecturale, les étendues de favelas aux assemblages composites et fragiles, à l'échelle des paysages de montagnes ou mêlées aux immeubles au cœur de grandes villes, et les tas de matériaux de construction laissés à l'abandon du fait de chantiers interrompus, marquant l'esthétique urbaine et la manière de se déplacer. Le regard focalisé sur la forme de l'atemoia découvert sur l'égal d'un supermarché, cristallise en miniature une relation à l'environnement éprouvé. De la même manière que le dessin cherche à être au plus près de son sujet pour ne devenir qu'une répétition de ratures restituant *in fine* une vitalité du processus; sa mise en croissance jusqu'à l'échelle d'une installation opère en même temps une déconstruction architecturale pour exprimer les dynamiques et transformations qui traversent un lieu. Telle la suite d'un feuilletage d'échelles entre le petit et le grand, la partie et le tout, le détail est mis en tension avec le global, entre croissance et décroissance.

L'installation propose dès lors une immersion dans un espace qui, plutôt que structuré par des limites et plans orthogonaux, traduit l'extension croissante d'un motif végétal qui produit son propre espace, par adaptation à/de l'existant. A la fois illusionniste et illusoire, cette expérience d'une spatialité organique n'existe que dans sa tension avec une décroissance architecturale, entre précarité et bricolage, et une vidéo, diffusée à proximité de l'entrée de la pièce, montre autant l'invasion progressive du dessin que le processus de construction/déconstruction du bâti. Le mimétisme processuel est aussi lieu d'émergence critique, dans une ambiguïté sensorielle qui persiste devant la présence fixe de l'installation. Y entrer, c'est à la fois y être happé et repoussé, dans un mouvement réflexif, trouver place ou donner place.

Immersion dans un espace critique, cet incertain esthétique prolonge une instabilité poétique. Le corps en acte réside dans le mouvement de son installation provisoire : un habiter transitoire, sans habitat pérenne, qui réactive sans cesse son processus d'habitation, chaque mouvement étant son développement autant que sa mise en crise, au risque de déséquilibres, basculements des plans structurant/destructurant l'espace en cours de constitution. Cette instabilité excède la production d'une installation et s'étend à un processus élargi, incluant des déplacements de lieux en lieux. A nouveau telle une graine, à une autre échelle, le même dessin-matrice *Atemoia (Juazeiro)* a donné lieu à cinq installations différentes, et pourrait l'être encore ailleurs indéfiniment, disséminant ses possibles en des espaces et temps distincts, reliés en soubassement par cette même origine.

Les facultés de croissance indéfinie de certaines plantes et de reproduction par dissémination de semences, trouvent là résonnance, dans le champ artistique, avec un dispositif qui dépasse le site d'une seule installation pour englober une durée et spatialité plus étendue, potentiellement d'une étendue indéterminée. Si *Atemoia* a son ancrage contextuel au Brésil, l'installation se réactualise de manière transverse par des implantations dans d'autres lieux spécifiques. Aussi la quatrième version au CACLB, au sein de l'exposition *Y Croître*, abordait des enjeux locaux actuels, le centre d'art étant situé dans des containers et un ancien bureau des forges, sur le site des ruines de Montauban, dans une forêt qui fut fermée du fait de la peste porcine, partiellement ouverte, dans l'inconnu des décisions à venir.

Aussi le processus dépasse souvent la production d'une seule installation, et trouve sa suite dans plusieurs espaces, où le même dessin évolue, s'enrichit aussi des résidences récemment vécues, et se reconfigure selon le nouveau site. Tout en développant une approche contextuelle très ancrée, des lignes traversent les différentes résidences et avancent – en jouant d'aller-retour – par l'adaptation aux particularités de chaque lieu. L'ailleurs se poursuit ici puis en pointillé encore ailleurs, et découvre des résonnances transversales d'un espace à l'autre. La croissance, qui est enracinée chez les végétaux, s'étalant en réseaux, est dans ce processus nomade de création, une expérience d'enracinement-déracinement, qui dans sa répétition, devient une modalité d'existence. La coïncidence de la partie et du tout se prolonge des entrelacs entre coupure et continuité, proche-lointain, ailleurs-ici (F. Jullien).



Atemoia (patron) 1, 2, 3

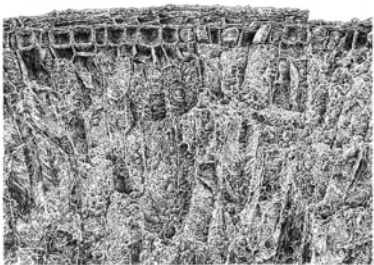
2018
série
dessin, encre sur papier
21 x 29,7 cm



Caryopse 1
2018
installation de planches
de bois usagées, marouflées
à la colle de farine de blé
de reproductions numériques
sur papier affiche du dessin
*Vue microscopique
de grain de blé*
7,5 x 7,1 x 7 m
Centre André Malraux
Verrières-le-Buisson
SPaCe, Paris-Saclay



CARYOPSE
Ancien domaine des Vilmorin, Verrières-le-Buisson, 2018



Vue microscopique de grain de blé
2018
dessin, encre sur papier
21 x 29,7 cm

Au centre culturel André Malraux (marqué par l'histoire des Vilmorin et par l'actualité de transformations en projet), l'installation éphémère *Caryopse* déploie dans ses strates un processus où se télescopent passé et devenirs. Sur la façade du bâtiment où les graines récoltées étaient étudiées et emballées, le dessin "non fini" d'une vue microscopique de grain de blé entre lui-même en croissance : par multiplication et variation, son extension rhizomatique évoque des principes génétiques, ainsi appliqués à l'architecture. En écho à l'herbier, classé monument national, et conservé ici pour de nouvelles études, cette construction de papier, collé à l'amidon de blé, joue d'un double mouvement et semble à la fois germiner et s'effriter, se désagréger et s'ériger. Au fil des trois mois d'exposition au soleil et aux intempéries, l'amidon s'est réellement développé, inséminant des points noirs de ses moisissures le graphisme de la représentation.



Caryopse 2
2019
installation de planches de bois marouflées de reproductions numériques
sur papier affiche
du dessin *Vue microscopique de grain de blé*
3,2 x 8,5 x 4,6 m
Orangerie, Verrières-le-Buisson

Dans *Caryopse 1*, le dessin d'une vue microscopique de grain de blé entrain en croissance et en altération, pour aborder l'architecture du centre André Malraux, à la fois historique et en transition. À partir des restes de la production, *Caryopse 2* puise dans le même dessin pour bâtir un espace intérieur, déconstruit et ré-agencable, où les repères vacillent entre l'ici et le lointain.



Caryopse 4
 2021
 installation de 74 modules
 en acier peint (h. max. 3 m)
 et de PVC forex imprimé
 du dessin *Vue microscopique
 de grain de blé*
 4,4 x 16 x 6 m
 Maison des arts Rosa Bonheur
 production Ville de Chevilly-Larue
 et Hors-Cadre, Auxerre

Page de droite, en bas : **Caryopse 3**
 2021
 installation de 163 briques émaillées
 transfert du dessin
*Vue microscopique
 de grain de blé*
 production Ville de Chevilly-Larue
 gauche : Maison des arts Rosa Bonheur
 largeur 6 m
 droite : Médiathèque Boris Vian
 84 x 100 x 100 cm

Tout en traversant la ville transformée par ses immeubles et chantiers, faire lecture de documents historiques et découvrir Chevilly-Larue par le prisme de son passé : les poteries antiques, la culture du blé, les briqueteries, les temps de guerres, les inondations... L'entrée par la terre comme matière à la fois fragile et façonnable (terreau agricole, matériau architectural, objet de batailles de territoire...) porte à poursuivre des recherches menées en d'autres lieux marqués par l'agriculture : à Verrières-le-Buisson (deux expositions en 2018-2019, à partir du développement des grains de blé par la famille Vilmorin), et au lycée agricole Bourges-Le Subdray (résidence en 2020-2021).

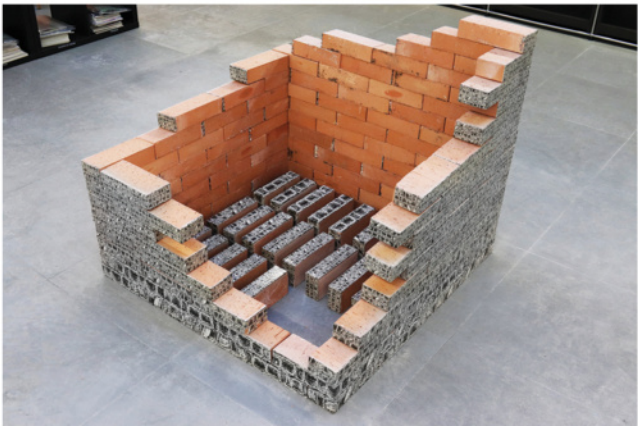
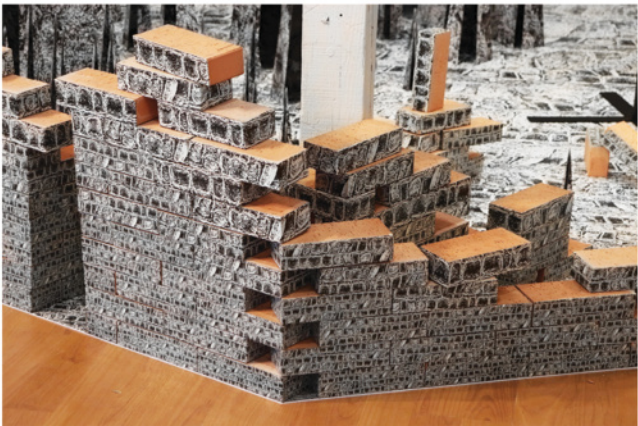
Au croisement de plusieurs sites et temporalités, bâtir les prémices d'une maison qui semble forgée de restes, de vestiges, autant que prise dans une dynamique de croissance. Ainsi, la Maison des arts (ancienne grange réhabilitée) accueille-t-elle désormais sous son toit l'esquisse d'une demeure qui semble être en décomposition ou en attente de sa construction : amas de briques, fragments de charpentes, évocation de flèches... forment un ensemble parcellaire, un puzzle indéfini qui nous projette dans un espace labyrinthique, tant physique que mental. Tel un processus inachevable, ces œuvres modulaires pourront ensuite se décliner ailleurs, découvrant chaque fois de nouveaux agencements en dialogue avec les lieux.

Bâtir sa maison se présente ici à l'état d'une amorce, de manière émergente ou incomplète, méthodique ou éclatée, de sorte à en pointer les bases autant que les résistances ou failles. Cette maison-exposition trouve ses fondations dans les anciennes fermes locales, dont il reste peu de trace... et creuse d'autres racines, transversales, psychiques, ancestrales, qui portent chaque visiteur à se questionner sur ce qui définit sa propre "maison".



Caryopse 3 est un ensemble de briques, partiellement recouvertes d'un dessin de vue microscopique de grain de blé. Si la terre fut moulée en briques, elle aurait aussi pu être ensemencée. Elle montre ici ses deux faces comme deux potentialités : la culture et croissance végétale ou la construction de bâtisses, le développement d'une ville. Evocation d'un territoire en redéfinition, ces briques sont à chaque exposition réagencées autrement ; de la même manière que les briques de la cheminée de la briqueterie furent à sa fermeture démontées pour être remontées en de nouveaux bâtiments.

Les modules de *Caryopse 4* déclinent une forme-synthèse qui condense la référence aux éléments porteurs de la charpente, une structure en épi de blé (qui apparaît également au niveau microscopique dans le dessin du grain de blé couvrant sol et murs), et des flèches indiquant une dynamique de croissance ou décroissance.



Entretien avec Philippe Piguet

"Anaïs Lelièvre, en quête d'espace", *Art absolument*, n° 94, octobre-novembre 2020, p. 68-73.

« Qualifier la démarche d'Anaïs Lelièvre revient somme toute à s'interroger sur la place de notre corps dans l'espace et à prendre conscience des changements d'états de la nature. Le dessin et le mode de l'installation constituent les deux vecteurs fondamentaux de son travail dans la mise en œuvre d'espaces à habiter qui visent à brouiller tous nos repères. L'artiste instruit ainsi les termes d'un ailleurs inédit, voire innommable, dont l'expérience entraîne le regardeur aux bords d'un vacillement. A la façon quasi rimbaldienne d'une épreuve tout à la fois cognitive et sensible.

- *A l'origine de vos dernières installations, comme celle que vous avez réalisée au printemps au FRAC PACA, il est question de résidence, de marche et de pierre. Qu'en est-il au juste ?*

- Lors d'une résidence en Suisse, voilà trois ans, j'ai fait l'expérience pour la première fois de marcher sur des glaciers. J'avais en tête l'image d'étendues de glace, planes et statiques, comme on en a du Pôle Nord. J'ai découvert en fait que ces glaciers étaient en perpétuel mouvement et qu'ils devaient s'adapter aux formes des montagnes entre lesquelles ils s'étendaient. Le sol était complètement crevassé, avec des jaillissements de matière, des failles gigantesques, aussi je me retrouvai dans un espace où le repère du plan horizontal n'avait plus lieu. J'ai rapporté de cette résidence une pierre de schiste, aux strates si friables, et qui est devenue comme un point de référence et d'ancrage. J'en ai fait un dessin destiné à être reproduit en très grande quantité et à différentes échelles pour générer une suite d'installations, invitant les regardeurs eux-mêmes au déplacement et à l'immersion.

- *D'une résidence à l'autre, vous semblez avoir mis en œuvre une sorte de méthodologie dans votre travail qui vous a conduit chaque fois à développer des formes d'installations qui diffèrent en fonction des lieux où vous intervenez.*

- Lorsque j'erre aux alentours d'un lieu de résidence, c'est toujours avec le souci d'aller chercher dans l'environnement ce qui va complètement bouleverser mes repères. A mesure que les résidences s'enchaînent, une approche se développe ainsi en pointillé, attentive de plus en plus à ce qui se poursuit dans l'après-coup. Ce qui m'intéresse, c'est comment ces différentes expériences d'espace se traversent, se croisent, s'amplifient, voire se contredisent...

- *D'où ce caractère de concaténation que présente votre travail...*

- Il y a en effet un phénomène de stratification d'expériences de lieux qui s'est formalisé dans cette pierre de schiste, laquelle est elle-même composée de strates qui ont été lentement formées par écrasement de la matière. Quelque chose d'une concrétion s'y joue à très grande échelle, tout à la fois spatiale et temporelle.

- *De quelle manière appréhendez-vous à votre arrivée les lieux où vous allez en résidence ?*

- L'entrée en matière, c'est-à-dire l'entrée dans un lieu par l'expérience physique, se fait sans préalable. Je ne me documente qu'après avoir vécu, éprouvé l'espace en question et avoir repéré, de manière intuitive, des récurrences, des particularités non prévisibles. Je repère quelque chose de l'ordre de l'infime qui nécessite de passer par un rapport direct pour comprendre l'histoire des formes repérées. Comme lorsque j'observe une pierre pour m'interroger sur les flux et les processus qui la traversent...

- *Ce faisant, quelle motivation profonde vous gouverne-t-elle ?*

- C'est une question existentielle de chercher un espace où habiter. Ce qui motive fondamentalement ma démarche, c'est à la fois de sortir de la force de l'habitude - d'un habiter identifié -, pour bouleverser la manière dont je vis, et, à partir de là, recréer un autre lieu qui tienne compte de cette perdition et qui soit en même temps de l'ordre d'un enveloppement...

- *Il y a là quelque chose d'un paradoxe : vous parlez d'habiter l'espace et vous aspirez à mettre tout en place dans une volonté de perte de repères.*

- Je crée un habiter qui ne correspond pas à un processus d'architecture, ni de dessins sur plan ; c'est le corps qui place les éléments, souvent à l'aveugle mais aussi dans l'expérience du proche et du lointain. Quand je fais une installation, je ne cesse d'aller dans l'espace et d'en sortir. Je dis que c'est le corps qui place les éléments dans l'espace à partir de l'expérience qu'il a vécu à l'extérieur, mais en même temps je ne fais que suivre la dynamique propre au dessin et à la pierre d'origine, en les déployant à toutes les échelles. Les installations que je réalise sont ainsi tour à tour stratifiées, feuilletées, éclatées ou poreuses...

- *Comment votre rapport à l'espace a-t-il évolué au fil du temps ?*

- Pendant toute une période bien antérieure à aujourd'hui, les formes de mon travail étaient très organiques et la seule couleur employée était le rouge. Je porte actuellement une attention beaucoup plus forte à l'architecture et je travaille avec du PVC et du métal, et mon dessin est noir et blanc. L'expérience que je fais du dessin n'est pas celle du projet ou de la projection mais celle de l'errance et de la perdition. C'est aussi une prise de distance par rapport à l'idée d'un incarné qui reste vibrant en dessous et qui fait vibrer ma ligne en surface...

- *Le noir et blanc, c'est la couleur même de la pensée...*

- C'est aussi celle de l'écriture et, dans mon travail, les deux sont totalement liées. Auparavant, la pratique de l'écriture et la pratique plastique allaient de l'une à l'autre sous une forme de bascule et d'alternance, l'une nourrissant l'autre. A présent, je cherche une écriture dans la découpe de formes architecturées ; le recours au modulaire me permet de jouer d'agencements très divers. Je m'intéresse notamment à cette conception de l'espace oblique développée par Parent et Virilio : comment le fait d'incliner un plan oblige le corps à d'autres formes de marche, non seulement le corps mais aussi l'esprit. Pour ma part, je n'ai pas l'impression d'être auteur de la manière dont je rentre dans un espace ; j'ai bien plus l'impression de suivre les pentes, les inclinaisons, les fractures, les surgissements que propose l'espace existant.

- *C'est l'espace qui définit le corps ?*

- Dans l'expérience que j'en fais, oui. Par exemple, en Suisse, c'est en étant attentive à quelque chose de la fracture dans la petite pierre qui s'effrite et dans ces glaciers qui se crevassent que je suis rentrée dans l'espace par le biais de la faille et de l'effritement.

- *A l'origine, quelle sorte de culture avez-vous de ce rapport à l'espace qui gouverne si puissamment votre démarche. S'agit-il d'expériences mémorielles ? D'un savoir appris avec le temps ? D'exemples qui vous ont marquée ?*

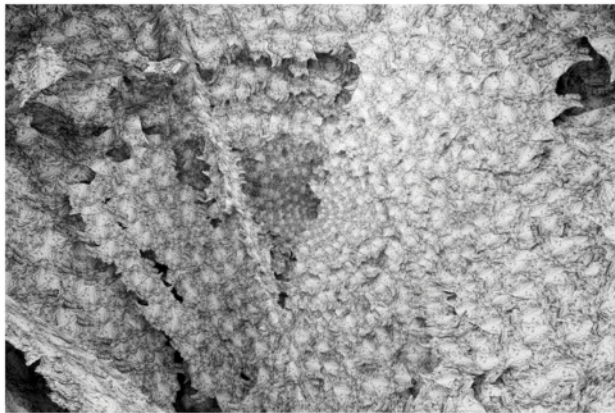
- Pendant toute une partie de ma vie, j'ai été très casanière et chaque sortie au dehors était une expérience de l'ordre de l'intense, c'est-à-dire une forme exacerbée de l'attention. Artistiquement parlant, j'ai été très impressionnée il y a de nombreuses années par une exposition de Yayoi Kusama, à la Maison de la culture du Japon, qui se présentait comme un enchaînement de situations nous invitant à des bascules d'un mode d'espace à un autre. J'ai aussi été très marquée par le cabinet logologique de Dubuffet au Centre Pompidou ; le jeu des lignes et des renforcements, celui des plans et des arêtes construisent dans ce lieu clos un espace d'une incroyable profondeur, curieusement tout en ouvertures.

- *Pour ce qu'il a posé la question de la phénoménologie de la perception, l'art minimal semble avoir nourri votre démarche. Mais, à la différence des artistes minimaux dont les œuvres en appellent à une esthétique du peu et à un vocabulaire géométrique très rudimentaire, votre travail est en revanche fondé sur l'idée d'invasion. Comment l'expliquez-vous ?*

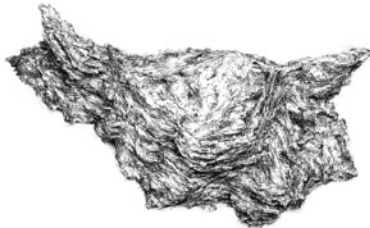
- Il y a un paradoxe dans ce que j'apprécie du minimalisme et que Rosalind Krauss a pointé : comment des formes très épurées peuvent-elles générer chez le spectateur des expériences de corps aussi complexes ? Mes installations procèdent quant à elles de la quantité et je cherche, chaque fois, à aller au maximum d'une profusion. Dans les espaces que j'offre à habiter, il est difficile de s'arrêter. Je joue des modulations de la reproduction du dessin, entre agrandissement et rétrécissement, pour les positionner à des endroits qui vont faire vaciller l'attention. Je m'intéresse à des matières qui ont été pliées par le temps géologique, dont les formes closes contiennent quelque chose d'historiquement immense et que je m'applique à déployer jusqu'à l'étourdissement. C'est un processus épuisant et je vacille souvent moi-même à la fin...

- *Pour en revenir au dessin, il semble que vous en abordiez l'exercice dans la seule relation d'une distanciation objective, quasi scientifique. Vos dessins ont à voir avec l'idée de relevé plus que de tout autre chose...*

- Ce terme de relevé me convient parce que le rapport que j'ai à l'histoire du dessin est aussi celui de la percussion, de l'incision. Mes céramiques suivent de telles procédures. La dimension graphique y émerge par l'acte d'inscription, de creusement de la matière, renvoyant aux premières tablettes d'argile et à l'activité de comptage. Dans le travail de la céramique, il y a cette tension à nouveau entre inscrire le dessin et la matière qui échappe. Tout se joue toujours chez moi dans cet entre-deux.»



Stratum 1
2018
installation de reproductions numériques sur papier du dessin *Schiste argileux (Sion)*
planches et meubles récupérés sur site
espace de 35 m²
La Ferme-Asile, Sion, Suisse, bourse du Canton du Valais



STRATUM
Pendant et après la résidence La Ferme-Asile, Sion, Suisse, 2018

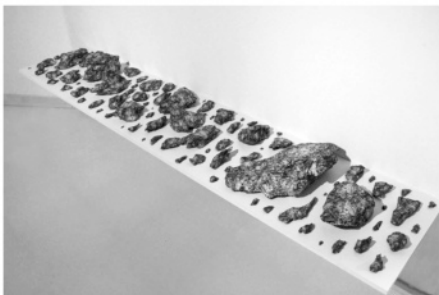
Dessins d'air et de lumière sur les pics enneigés, effluves de pierres, le graphisme des flots. Des bâtisses médiévales aux angles tranchés qui s'empilent et s'enchevêtrent, tels des reliefs escarpés. La perte de l'espace orthogonal dans les glaciers qui s'arrachent et se soulèvent. Des roches éclatantes qui s'effritent, sans les toucher. Arracher ainsi d'un mur, en lisière de Sion vers ses bisses, une argile pétrifiée qui se délite. Rendre ses strates infimes dans le processus du trait qui cherche et hésite. Insister, reproduire, entasser et étaler, recouvrir. Du fragment à l'environnement. Un espace friable, sans effondrement. La force du tourbillon, entre fleuve et air, au nom non élucidé, qui sert ici de point de repère. Et puis des pierres peut-être comme des nuages échoués. Et si le lourd était léger. Et inversement. La densité en apesanteur.

Bernard Marcelis
"Anaïs Lelièvre, du dessin évolutif à l'insallation immersive", 2020.

« Trois éléments - ce qui n'est pas rien - frappent d'emblée dès que l'on est confronté au travail d'Anaïs Lelièvre: l'immersion dans l'œuvre, l'utilisation quasi exclusive du noir et blanc, l'évaporation des repères entre dimensions volumétriques et planes. Ces quelques paramètres constituent en quelque sorte les souvenirs de ma première rencontre avec la démarche de l'artiste, lors du salon Drawing Now en 2019. Les codes du dessin avaient littéralement explosé sous mes yeux, l'œuvre surgissant d'un angle, se développant sur toute la hauteur des murs, rampants et s'étalant sur la moquette du stand. La masse de papier se régénérât par strates faites de plis et de replis, générant des anfractuosités sujettes à de nombreuses interprétations. Mais ce qui se dégageait surtout de ce qu'il convient d'appeler une installation, c'était cette puissance de la forme ainsi créée, cette absorption du dessin par la matière, l'apparition d'une concrétion sculpturale quelque peu hostile, à l'image des parois d'une grotte que l'on se prend à effleurer pour en évaluer la tactilité de la surface rocheuse, mais aussi son effet de trompe-l'œil. [...] »

Stratum 2
2019
installation de reproductions numériques sur papier du dessin *Schiste argileux (Sion)*
planches
Drawing now, Galerie La Ferronnerie, Paris

Schiste argileux (Sion)
2018
dessin et écriture
crayon et encre sur papier
21 x 29,7 cm



Stratus
2018
série
pierres de gneiss recouvertes de reproductions numériques sur papier
du dessin *Schiste argileux (Sion)*
dimensions variées - ci-dessus : 13 x 23 x 14,5 cm
dimensions max. - *Stratus 8*, 11,5 x 39,5 x 22 cm, coll. FRAC Picardie

Entretien avec Frédérique Le Graverend

"Le même et le différent", revue *Area*, n°35, 2019, p. 49-53.

« - *N'y-a-t-il pas contraste entre la fragilité du papier et le poids des pierres ?*

- Bien sûr, mais de manière contradictoire car le papier en quantité devient très pesant et la pierre a aussi sa fragilité. La pierre continue d'évoluer même si elle nous semble inerte. On a l'habitude de scinder le minéral et le vivant ; pourtant de nombreuses études scientifiques pointent leurs relations. La pierre évolue, mais à une échelle que nous ne pouvons pas appréhender car elle est très loin de celle de notre corps. Lors d'une résidence à la Ferme-Asile à Sion en Suisse l'été dernier, j'ai travaillé à partir d'une pierre très friable, un schiste d'origine argileuse, plus fragile encore que du papier. J'ai pu l'arracher d'un mur à la main. A peine la touche-t-on qu'elle s'effrite, tombe en poussière et prend alors l'aspect de papier en cendre.

- *C'est cette contradiction que l'on retrouve dans la série Stratus.*

- Lors de cette résidence, en parallèle de l'installation *Stratum*, j'ai produit la série *Stratus* à partir des photocopies numériques du même dessin de ce schiste argileux. Ces reproductions sur papier sont marouflées, morceau par morceau, sur des pierres de gneiss, plus solides, mais brisées et dont les strates pourraient aussi se déliter. Ainsi enveloppées, les pierres semblent légères, nuageuses. C'est le papier qui donne cette sensation d'allègement. Le dessin ne cherche pas un modelé qui alourdit ; le volume est rendu par un graphisme linéaire et vibratile, par une multiplication des tracés. C'est peut-être la gestualité qui ravive le dessin. Les strates de son errance. En fait j'utilise beaucoup de papier et comme je mène une vie de nomade de résidence en résidence, je transporte des valises remplies de papier, très lourdes à porter.

- *Vous avez participé à de nombreuses résidences. Est-ce parce que vous aimez travailler in situ ?*

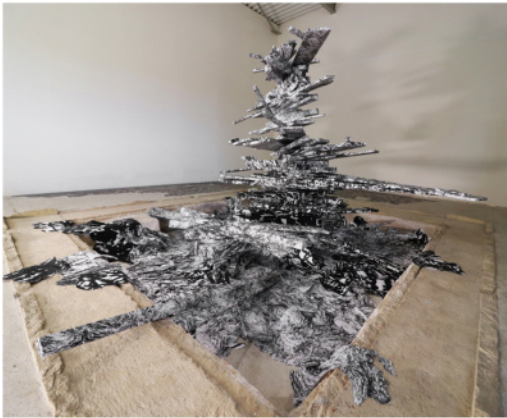
- Ma création se nourrit du rapport au contexte et de l'ailleurs. Les résidences les plus marquantes ont été en Islande, au Brésil et en Suisse, avec des moments où j'étais en perte de repères dans des paysages inhabituels. Le moment marquant de l'été dernier fut la marche sur un glacier en Suisse, l'instant où le sol se mit à craquer. Dans un milieu urbain, on a l'habitude d'éprouver un sol stable, les murs et les sols sont des espaces de délimitation, de sécurisation. Mais sur le glacier, le sol est friable. J'ai ramassé une petite pierre dans laquelle j'ai trouvé de manière réduite cette friabilité de l'espace. Mon travail nécessite des allers-retours entre l'atelier et l'extérieur, de partir à la rencontre d'un monde qui met en branle mes repères et de rentrer à l'intérieur pour formaliser autrement dans l'espace ce qui s'est joué à l'extérieur.

- *Vous vous définiriez plutôt comme une artiste de résidence que comme une artiste d'atelier...*

- Je n'ai pas d'atelier fixe. En ce moment je dispose de plusieurs ateliers possibles provisoires. C'est la sortie hors des espaces construits par l'habitude qui anime mon travail. Dans l'atelier, on a ses repères spatiaux, ses outils, intégrés par le corps, dans une forme de continuité, voire de linéarité dans le temps. J'ai besoin du stimulus de la rencontre d'espaces extérieurs qui ont une force de dépassement : les volcans d'Islande, les glaciers de Suisse ont été des chocs qui ont à la fois percuté et impulsé à nouveau, accéléré ou densifié le processus de création. Ces entrecroisements coexistent avec un fil esthétique manifeste, une durée sous-jacente, une maturation très lente. Le rapport aux contextes de résidence n'est pas littéralement politique, social ou écologique, mais relève de l'expérience et de l'existence. À la fois un ancrage local comme impulsion, et une traversée qui l'excède, vers une dimension transverse.

[...] - *Vous jouez sur le microscopique, macroscopique, passez du petit dessin à l'infiniment grand.*

- C'est la même chose que lorsque je ramasse un fragment de pierre dans lequel je retrouve le contexte des glaciers qui fondent, des failles tectoniques. C'est un jeu d'échelle assez trouble. Je pars de matières brutes qui ont une très longue histoire. Dans le "dessin" à la surface des pierres, on peut lire un processus temporel très ancien, le lire et le projeter mentalement. Le médium numérique permet de restituer cela à l'échelle d'un grand espace pour une installation. Je ne dessine pas dans l'espace avec un stylo mais en assemblant les photocopies. Il y a une amplitude du geste dans l'espace, qui implique aussi le corps. C'est la reproduction d'un même motif, grâce à la répétition numérique et à la variation d'échelle, qui me permet d'envahir un grand espace et de créer des variations à partir du même dessin. Le numérique permet ce processus de répétition à l'identique qui n'est pas possible à la main, car on est toujours dans la variation. Le numérique me permet de découvrir des possibilités qui se trouvent en latence dans le petit dessin de départ. Je deviens spectatrice de ces nouveaux dessins qui se découvrent pendant la mise en espace. Ce suspense de la découverte est le stimulant qui me permet de remplir l'espace et de tenir dans cette durée. En avançant dans l'agrandissement, c'est une structure arachnéenne qui émerge, et d'autres images mentales se succèdent ou se superposent, jusqu'à produire une sensation de submersion. En entrant dans l'installation, plusieurs visiteurs ont fait part de leur impression d'être sous l'eau et d'y perdre leurs repères. »



Strati est la suite de l'installation *Stratum 1* en papier et prend place dans un musée de site archéologique. Les photocopies conservées sont dorénavant marouflées sur des strates de planches, rebus de chantiers de construction, empilées sur le fil du déséquilibre qui prend le risque de son effondrement. Entre construction linéaire et décomposition en strates, cet assemblage fondé sur sa fragilité, évoque le processus d'érosion de la matière ainsi que celui de sa recomposition archéologique.

Strati 2
2019
assemblage de planches de bois récupérées de chantiers aux alentours du site recouvert de reproductions numériques sur papier du dessin *Schiste argileux (Sion)*
2,4 x 8,75 x 7,95 m
Musée de site archéologique gallo-romain Villa Loupian, résidence espace o25rjj



Philippe Piguet

Anaïs Lelièvre, à l'origine, Anaïs Lelièvre, Chantiers (prémices), Aries, Diffusion pour l'art contemporain, Semaine 20.19, 2019.

« "Le monde est symétrique et les objets du monde sont symétriques, mais les pierres ne le sont pas", dit Roger Caillois au cours d'une conversation filmée. Et le philosophe d'ajouter : « Une pierre, même en morceaux, est entière d'un point de vue chimique ; dans chaque morceau, il y a toutes les qualités permanentes de l'espèce minérale. » Du local au global, et inversement, on ne peut mieux exprimer le rapport d'étroitesse infinie qui existe entre l'atome et le cosmos. Des pierres, considérées comme figures modèles d'une forme de vivant doublée d'une qualité esthétique absolue, Roger Caillois nous a invité à prendre toute la mesure. Tant pour ce qu'elles exercent depuis toujours une fascination sur l'homme que pour ce qu'elles suscitent en chacun de nous tout un monde de sentiments et d'images.

Le rapport qu'Anaïs Lelièvre entretient à la marche et l'intérêt qu'elle s'est découverte pour les pierres lors d'une résidence en Islande participent à situer sa démarche à l'aune d'une réflexion duelle : la place de notre corps dans l'espace et la prise de conscience des changements d'état de la nature. A ce titre, l'une de ses pièces les plus marquantes semble bien être cette série de 109 éléments, intitulée *Stratus* (2018), faite à partir de pierres de tailles variables, récoltées au glacier de Ferpècle, en Suisse, portant tout à la fois la brisure de leur chute et la courbure de l'érosion. Celle-ci procède du marouflage d'impressions numériques, au motif réduit du dessin d'une pierre en schiste argileux lui ayant servi de modèle, sur tout un lot de pierres stratifiées en gneiss. La façon qu'elle a de recouvrir celles-ci en prenant soin d'épouser toutes leurs aspérités aboutit à la création d'objets quasi cloniques issus d'un autre monde. Il y va là d'une problématique récurrente chez l'artiste qui en appelle aux notions conjuguées de mémoire, de multiple, d'éclatement, d'enveloppe et de stratification, lesquelles fondent ontologiquement ses recherches.

Dans son rapport aux lieux où elle est amenée à intervenir, l'art d'Anaïs Lelièvre relève d'une observation affinée des données contextuelles avec lesquelles elle doit composer. Requis par la nécessité qui est en elle d'y faire écho, il lui faut s'en imprégner, les vivre du dedans, en faire l'expérience, pour inventer chaque fois une forme qui participera à les *évoquer*. Dans ce processus, la prise en charge qu'elle peut y faire d'un élément matriciel qui condense en lui la totalité mémorielle du site où elle opère est déterminante. Ici, telle pierre ; là, telle graine ; là encore, tel coquillage. La nature, chez elle, n'est pas le sujet de l'œuvre mais le vecteur par lequel elle cherche à faire transiter le vivant. Le travail d'Anaïs Lelièvre repose sur des processus de déplacements et une réflexion sur la morphogénèse. "Si j'étais juste sur des formes que je pourrais nommer nature, il y aurait quelque chose de l'ordre d'une fermeture", dit-elle. Or, elle cherche à suivre le mouvement, celui des germes d'une pomme de terre, de la structure de l'atomoia, de l'éclatement d'une géode ou de la fracture d'une patelle. Aussi le principe d'enchaînement, de concaténation d'une situation à l'autre, gouverne sa démarche et conduit l'artiste à penser chaque fois une forme de développement nouvelle.

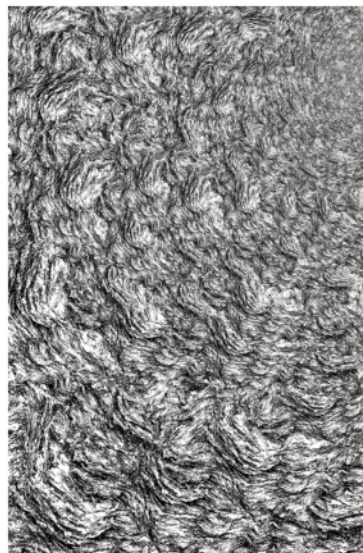
D'un lieu à l'autre, le mode de l'invasion qui caractérise les installations qu'elle réalise détermine dès lors de nouveaux espaces dans lesquels le regardeur est invité sinon à pénétrer, du moins à se confronter. A mettre en quelque sorte son corps en jeu. A se laisser déborder par l'expérience proposée en remettant en question ses habitudes perceptives. Fortes d'une dimension d'énigme, les œuvres d'Anaïs Lelièvre exercent une irrésistible attraction tant physique que mentale dans un rapport d'inquiétude certaine. Quelque chose y est en effet d'un mouvement en cours dont on ne peut dire s'il s'agit d'un commencement ou d'une fin, voire d'une construction ou d'un effondrement. Son champ d'action multiplie les cas de figures en situation de passage, de transformation et son art s'inscrit volontiers à l'ordre d'un entre-deux, dans un simultané entre apparition et disparition, entre solidité et fragilité, entre éphémère et durée.

Dans son rapport matière/dessin qui architecture l'esthétique d'Anaïs Lelièvre, alors que ses premières œuvres distinguaient nettement chacun de ces deux registres, une forme de porosité s'est opérée à l'épreuve du temps au cœur de sa démarche pour cerner les contours d'une synthèse. Que le concept de chantier la préoccupe nouvellement n'est sans doute pas innocent du sens profond que porte ce mot. Il est le lieu rassemblé d'une déposition et d'une édification, celui d'une industrie, d'une fabrique, un « atelier extérieur » comme on en parlait au XVIII^e. Anaïs Lelièvre est familière de ce type d'espace pour ce qu'il est en transit, dans le flux d'une énergie vitale. Le dessin qui est non seulement son médium de prédilection mais le vecteur sensible et matériel par lequel elle s'exprime tient justement à cette qualité primordiale d'être à la naissance de la forme. En toute proximité de la pensée, à l'instant de sa métamorphose. Là même où siège l'œuvre de l'artiste, en un lieu d'origine. »





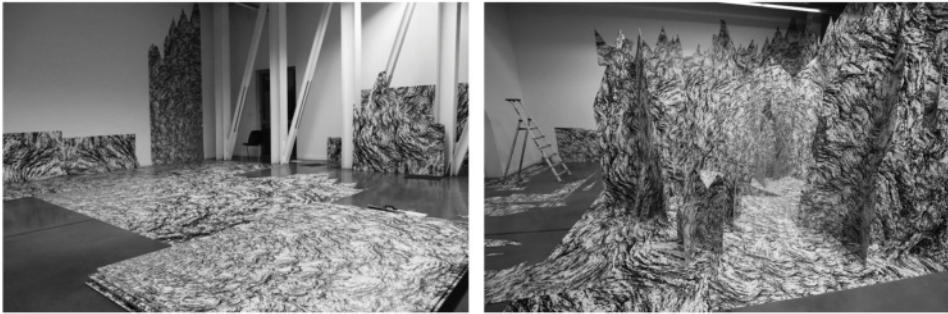
Stratum 3
2019
installation de 12 modules en PVC forex imprimé du dessin *Schiste argileux (Sion)*
dimensions variées (h. max. 2,60 m)
2,6 x 5,5 x 4 m
Collège Lavalley, Saint-Lô, résidence Usine Utopik



Saint-Lô, ville bâtie sur et avec du schiste. Comment construire et fortifier avec un matériau qui se délite. Du schiste qui s'effrite (Sion) au schiste qui fait remparts. Comment le friable fait structure, ou comment la texture fait tenir sans structure. Le réemploi des bâtisses détruites sous les fractures du béton. Des fines strates minérales aux grandes strates du temps et de l'espace architectural. Être à l'intérieur de l'église comme à l'intérieur d'un schiste. Des immeubles formés de plans qui se décalent en façade, des toits en pente non alignés et complexifiés de succession d'ardoises, lucarnes inclinées et cheminées planes. Des configurations imbriquées des murs-toits-escaliers dans la ville. Bâtir des plans avec des plans. Toute la ville comme strates. Reconstruction bétonnée d'une modalité médiévale. La bascule des temps, d'un pas à l'autre, l'enchâssement des plans. Reflux de Sion. Transversalité architecturale. Un jeu de construction modulaire, dont les strates en plastique souple, étrangement livrées déchirées, ne se tiennent que par leurs encastresments respectifs. Mouvance de la ville comme articulation. Syntaxe-écriture de l'habiter. Entailles du bâti. Et des chutes au sol. Croissance cumulative. Et ce schiste qui persiste. L'entrelacs des espaces-temps. D'une résidence à l'autre, et au-dedans et à travers l'autre. Après les lignes de fuites deleuziennes. En lisant Kristeva (*Le langage, cet inconnu*), en écoutant Tschumi (architecture-langage), en visitant les cartographies aux Archives nationales.



Stratum (patrons)
2019
série
collages de reproductions numériques sur papier du dessin *Schiste argileux (Sion)*
29,7 x 21 x 0,3 cm



Stratum 4
2020
installation évolutive de 132 modules en PVC forex imprimé du dessin *Schiste argileux (Sion)*
dimensions variées (h. max. 3,2 m)
4,2 x 9,6 x 8,6 m
FRAC PACA, Marseille

Stratum 4 est la quatrième installation dérivant du même dessin qui a également généré les séries *Stratus* et *Strati*. Par sa reproduction numérique avec des rétrécissements et agrandissements progressifs, un dessin-source, de petit format, est réactivé pour déployer une multiplicité d'espaces. Tracé par couches successives (au crayon puis au stylo fin puis épais), *Schiste argileux (Sion)* figure les strates d'une pierre de schiste arrachée d'un mur en bordure de Sion lors d'une résidence en Suisse. Ramassant différents niveaux d'échelle, l'exploration du Valais fut autant marquée par la marche sur le sol instable des glaciers et la documentation sur le risque sismique local lié aux failles des plaques tectoniques.

Mis en place dans ce contexte, *Stratum 1* recouvrait la totalité de l'atelier de strates de bois puis de papier imprimé jusqu'à tendre à un effritement de l'espace architectural. Tel l'arrachement d'un fragment de *Stratum 1*, *Stratum 2* en fut la version réduite adaptée à l'espace d'un angle. *Stratum 3* est issu de la rencontre de Saint-Lô, ville bâtie avec du schiste sur une colline de schiste, dont les remparts de schiste résistèrent à la destruction massive de la guerre. Elle fut reconstruite par réemplois couverts de béton qui dorénavant se fissure en plusieurs lieux, et selon des agencements complexes de plans rythmant son urbanisme (ravivant dans ma mémoire certains principes formels de la ville médiévale de Sion). Pour aborder cette transversalité des contextes et la persistance du schiste basculant de la friabilité à la construction, le dessin *Schiste argileux (Sion)* fut remis en jeu, évoluant d'une installation éphémère de papier à une installation modulaire en PVC. Les formes découpées furent puisées dans l'architecture de Saint-Lô, mais évoquèrent *in fine* les reliefs montagneux et glacés du Valais, les paysages noirs et blancs des volcans enneigés d'Islande, les germes cristallins de l'installation *Cristal* produite au retour d'une résidence au Brésil, les pinacles de l'installation modulaire *Pinnaculum* à Toulouse puis Cahors, les maisons basculées dans l'installation *Cargneule* sur le territoire sismique de Sospel... Entre *Stratum 1* et *Stratum 3*, le fil de recherches sur le "chantier", croisant archéologie et construction, a émergé de la découverte du quartier Atlantis à Massy, puis s'est développé en un parcours articulant plusieurs résidences et expositions à Port-de-Bouc, Cahors et Loupian.

Tel un quatrième temps de ce parcours nommé *Chantiers*, *Stratum 4* intègre dans son dispositif ce phénomène de résidences, marches et contextes qui se stratifient dans la lenteur souterraine d'une démarche : des strates qui, plutôt qu'elles se succèdent selon un axe chronologique, se croisent tels des pans enchâssés, imbriqués, qui se traversent les uns les autres et brouillent les repères entre le proche et le lointain, le même et le distinct. Les formes tranchées et encastrées sont issues de tous ces lieux traversés en résidences, réactivés dans un processus mémoriel. Si les premiers modules découpés faisaient chacun distinctement référence à un contexte identifié (par exemple les pinacles du cloître du Musée des Augustins à Toulouse), peu à peu d'une intention de forme résultaient d'autres évocations (comme l'effet cristallin des maisons basculées, reliant étrangement Sospel et le Brésil), jusqu'à ce que ces ambiguïtés deviennent jeu, faisant se mêler plusieurs références devenant indiscernables dans le flux de la découpe. De l'inventaire ou collection au terrain de jeu, entre fouille archéologique et fragments prospectifs, les chutes résiduelles furent récupérées pour construire d'autres modules, générant de nouvelles formes, issues en négatif des premières.

Cette modalité de fabrication, qui émergea au fil du processus, réactualise l'expérience des architectures précaires rencontrées au Brésil et des tas de matériaux de constructions en cours ou inachevées, si nombreux sur les trottoirs qu'ils marquaient le paysage urbain et réorientaient la manière de marcher. Les références glissent des formes dessinées aux modalités, modes d'existence, rapports dynamiques, rejoués dans la poïétique globale de l'installation. Le "chantier", qui ne parvenait à bien se formaliser en une figure découpée, est finalement celui du processus inachevable de sa propre tentative. Les formes des modules cherchant à l'évoquer pourront encore être retaillées autrement. Entre stratification archéologique et construction architecturale, le chantier réside dans le dispositif d'ensemble, à la fois rétrospectif et évolutif. L'installation fut bâtie au retour d'une seconde résidence en Islande, où l'attention se focalisa sur les étranges imbrications de maisons préfabriquées, venues d'ici ou d'ailleurs pour l'urgence de relogement lors d'éruption, et qui composaient de feuilles de tôle un village entier.

Cette installation, sorte de boîte d'archives devenant telle une valise, est amenée à vivre elle-même le nomadisme qu'elle documente. Les modules, désemboîtés, transportés à plat, se redéploieront autrement lors de prochaines installations en d'autres lieux. Au fil de résidences à suivre, de nouvelles formes seront produites, et celles existantes pourront être réagencées, réduites ou augmentées en nombre, voire recoupées et réassemblées en d'autres compositions transitoires. Étendu en un espace modulaire, le dessin y est activé comme flux, non tant tracé cartographique du déplacement d'une marche linéaire ou erratique, mais flux traversant toutes les marches effectuées et à venir, et qui en traverse les strates historiques. Tel un labyrinthe non seulement spatial mais temporel, et qui resterait fluctuant, cette version provisoire est appelée à se reconfigurer à chaque apport d'une nouvelle strate contextuelle. Cette installation passagère et pérenne est une maison-montagne, à la fois marche et habitation.

Alexandre Colliex

"*Stratum*", 2020.

« Après même les révolutions de la modernité et la *tabula rasa* à répétition des avant-gardes, le dessin semble avoir conservé dans l'imaginaire collectif un statut à part. Il serait resté une pratique intime de l'artiste ou bien le laboratoire de sa création. Dans le cours d'une modernité qui a jeté le soupçon sur la main de l'artiste, qui souvent même l'a répudiée comme outil légitime, lui préférant le processus industriel, l'usinage, le dessin est apparu à contre-temps tant il conserve vivante l'indéfectible relation de la main de l'artiste à l'œuvre. Quand l'image même était défiée, le dessin restait le medium de son humble surgissement sur la page.

Naturellement, les pratiques contemporaines du dessin ont mille fois démenti cette vision persistante. Et pourtant, rares sont les artistes qui ont pleinement intégré le dessin à l'installation ou l'ont éprouvé à l'échelle architecturale. Sol LeWitt est notoirement de ceux-là. Et citer son nom au seuil de ce projet dit d'emblée l'ambition, la rigueur et la rareté du travail investi depuis trois ans par Anaïs Lelièvre.

A travers la série *Stratum*, commencée lors d'une résidence à Sion en Suisse en 2018, et ses diverses déclinaisons comme autant d'explorations menées plus avant dans une voie reconnue propice, Anaïs Lelièvre a bel et bien engagé sa pratique du dessin dans une confrontation avec l'architecture et la pratique de l'installation. L'auguste référence à Sol LeWitt et ses *Wall drawings* doit s'entendre à cette aune seulement tant les actions et les objectifs poursuivis par Anaïs Lelièvre en différent. Sa méthode est moins mathématique que géologique ; la surface des murs et sol devient le lieu d'émergence de reliefs labyrinthiques ; et le concept de son cheminement engage son corps d'artiste dans l'espace qu'elle a parcouru comme dans celui qu'elle nous donne à explorer.

- Le caillou et la caverne

Le travail graphique *Stratum* développé par Anaïs Lelièvre depuis 2018 est paradoxal. A la fois mimétique et abstrait : il part de l'observation d'une pierre de schiste détachée d'un de ces murs de pierres sèches dont les paysans du Valais ont terrassé leurs coteaux. Reproduit, rétréci et agrandi jusqu'à l'affirmation du trait, le dessin est alors manipulé par Anaïs Lelièvre sous le format d'impressions numériques, qui deviennent la matière première d'installations dans l'espace. Acte de transmutation qui redonne à la pierre dessinée l'utilité d'un matériau de construction. Le caillou est alors étiré aux dimensions d'une caverne et le dessin quitte la feuille pour envahir l'espace.

Superposition de lignes, de points, de grattages, d'impacts et d'écritures, les dessins-sources cherchent, selon les contextes, à restituer le schiste stratifié du territoire sismique des Alpes valaisannes, le marbre pulvérisé de Naxos, ou encore les pierres poreuses d'Islande lors d'une résidence dans cette île volcanique en hiver 2015-2016, ou bien même les gemmes cristallines d'une géode ramenée d'une résidence au Brésil. Au-delà de la collecte du fragment géologique dont le dessin tend à conserver le témoignage en référence au croquis de géologue, le changement d'échelle, l'étirement des lignes suggestives d'une représentation cartographique trahissent l'importance du cheminement dans le paysage.

En passant du dessin à l'installation, l'enjeu pour Anaïs Lelièvre est alors de subvertir l'espace d'exposition. Par la manipulation du dessin, sa prolifération organisée, elle remet en cause l'orthogonalité des plans et nous plonge dans un espace inédit. A la joie enfantine d'explorer une grotte inconnue s'ajoute le plaisir de perdre pied dans un espace que nous ne reconnaissons pas et qui échappe à l'angle droit.

- La méthode et le matériau

Cette entreprise de déstabilisation, Anaïs Lelièvre l'avait d'abord engagée par une méthode d'accumulation qui n'était pas sans rappeler le mythique *Merzbau* hannovrien de Kurt Schwitters. Matériaux « pauvres », objets de récupération, bois, carton et papier constituaient l'armature d'un espace aux angles aigus, relief accidenté hérissé de surplombs et stalactites que le dessin venait couvrir en parachevant l'entreprise de déstabilisation par l'étirement de lignes vives. Ainsi à Naxos, dans sa résidence à la Bazeos Tower, au Centre d'art contemporain du Luxembourg belge et à Sion, la perte de repères, la métamorphose de l'architecture était obtenue par l'agencement oblique d'objets trouvés et par leur camouflage à partir d'un dessin-source déployé. Labeur acharné qui impliquait le corps de l'artiste dans une véritable construction, la charpente de bric et de broc disparaissant sous un travail de dentelière par le collage infiniment délicat des milliers d'impressions du dessin matriciel.

Un nouveau *modus operandi* s'est mis en place lors d'une résidence fin 2019 à Saint-Lô (ville bâtie de schiste) puis développé lors d'une exposition au FRAC PACA à Marseille et lors des résidences qui ont suivi. A l'empilement de matériaux de récupération, se substituent les formes usinées en PVC sur lesquelles le dessin-source se trouve imprimé. Loin d'être anecdotique, cette remise en cause du processus créatif et la maîtrise d'un nouveau medium modifie le sens même de l'œuvre qui affirme sa proximité avec l'espace architectural et théâtral. La multiplication de modules prédéterminés permet désormais d'envisager la création d'un espace largement modulaire et évolutif, par sa manipulation et redéfinition au fil des présentations. L'œuvre finale ressort moins du bricolage que de la mise en scène.

Le projet avance vers une synthèse de cette évolution et dans le même temps poursuit l'exploration des effets scéniques permis par ce nouveau matériau, les multiples modules pouvant être diversement reconfigurés par l'artiste. Selon cette même méthode de l'utilisation d'un dessin-source recombiné, une partie de l'espace est modifié afin d'en bouleverser la perception dans une expérience qui a trait au spectaculaire et au jeu sans s'y réduire. Dans l'espace même d'exposition, les modules en PVC de dimensions variables induisent une perte des repères jusqu'à transformer radicalement l'appréhension visuelle et physique du lieu.

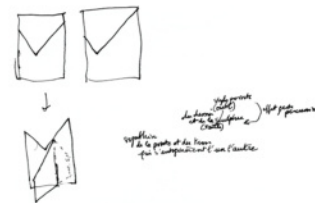
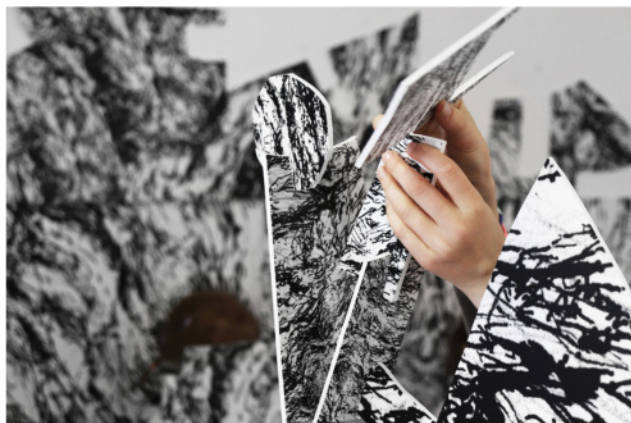
- La scène et la strate

Mais plus encore que l'affirmation du potentiel scénographique de cette nouvelle pratique, le projet offre la synthèse de la démarche développée par l'artiste depuis deux années à travers la série *Stratum*. En effet, ce travail est une démarche au sens littéral du terme, stratifiée dans l'espace et le temps. Au commencement est la marche de l'artiste à travers chacun des territoires où elle invitée à intervenir, à créer, à partager avec le public.

Matrice de l'œuvre, le schiste (pierre composée de strates) est un fragment géologique du canton du Valais qu'elle a partiellement parcouru à pied lors de sa résidence. Anaïs Lelièvre trace le portrait même de ce caillou qu'elle extrait et rapporte, et à travers lui le portrait du territoire traversé, tout autant stratifié : couche instable des glaciers arpentés, fragilité des plaques tectoniques avec risque de séisme renouvelé... Et de ce portrait elle érige une grotte intérieure, non moins mystérieuse, et dont chaque ligne semble une courbe de niveau. Des photographies prises par l'artiste témoignent de cet engagement physique au sein du territoire parcouru à pied. Et si Anaïs Lelièvre ne se réclame pas expressément des pratiques désormais fameuses de Richard Long, son engagement n'est pas sans affinité avec l'artiste anglais faisant œuvre en parcourant le territoire selon les protocoles établis par avance et consignnant ses propres déambulations sur la carte comme dans l'espace par le prélèvement de pierres, ou bien au contraire par leur accumulation en cercles, ou bien encore par l'érection d'un cairn discret. De cette affinité, de ces territoires mesurés en heures de marche, des photographies en portent témoignage. Ainsi celle du glacier d'Aletsch, en écho au mur argileux où fut prélevée la roche dont le dessin a capté la structure. Infiniment troublante est la proximité formelle entre le paysage saisi dans son ensemble, entre ce glacier démesuré avec ses lignes, ses arrêtes de glace noircie, ses failles et ses crevasses, et les stries graphiques de la roche dessinée, puis leur traduction à l'échelle de l'installation.

Cet ancrage dans un lieu donné est le secret tectonique au cœur de chaque œuvre d'Anaïs Lelièvre. En parallèle de cette installation-synthèse, l'agencement de petites pièces, imprégnées des diverses résidences, en offre une perception accrue à travers une série de contrepoints et d'échos.

Le principe d'un regard rétrospectif donnant à voir la cohérence d'un cheminement est repris dans l'exposition d'une sélection de reliefs et volumes graphiques de plus petit format, en céramique notamment, réalisés pendant ou après ces résidences. Ce principe vertigineux du jeu sur l'échelle se retrouve dans ces différentes séries dont quelques pièces sont extraites. Leur rassemblement et leur mise en dialogue visent à faire émerger des continuités, des lignes de faille, fractures et persistances, ancrages et traversées. Entre dessin et sculpture, planéité et échelonnement des plans, les plus récentes céramiques jouent des mêmes ressorts de déstabilisation du regard que l'installation centrale. Le regard cherche en vain à mesurer la profondeur, les reliefs de la pièce dont le graphisme échappe. Déposées sur un unique support, les sculptures semblent telles des fragments de roches détachées de la caverne que le spectateur vient d'explorer. Au mur, les formes pointues des céramiques évoquent celles des modules qui organisent l'installation centrale. »



Stratum 5, 6, 7, 8

2020-2021
installations de modules en PVC forex
imprimé du dessin *Schiste argileux* (Sion)
dimensions variées

Stratum 5, 2020
résidence DRAC Centre-Val-de-Loire, Hors-Cadre
Ecole de Villefranche-Saint-Phal

Stratum 6, 2020
production Art-exprim, Mairie de Paris
Jeune Création, Galerie Thaddaeus Ropac, Pantin
Poush, Manifesto, Clichy, 2021

Stratum 7, 2020
production CNAP
Galerie La Ferronnerie, Paris

Stratum 8, 2021
résidence DRAC Centre-Val-de-Loire
Lycée agricole Bourges-Le Subdray

Stratum 5 fut produit dans une école en milieu rural. « Je n'ai pas de voisin. » « Ma maison est abandonnée... » Des enfants aux maisons éloignées, disséminées à travers champs. Bâtir un abri commun, composé de références partielles à la maison de chacun. Trouver et mettre en acte des principes d'agencement. Chaque maison dessinée devient tel un puzzle ouvert, un jeu de construction, à assembler, repositionner.... De manière inopinée, les enfants ont saisi les chutes des portes et fenêtres découpées, tentant de les replacer ailleurs, autrement. En suivre le mouvement, inscrire des encoches dans ces formes mobiles. Et laisser faire, réaménager, habiter, co-habiter.

Stratum 6 croise le dessin d'une pierre de schiste se délitant d'un mur, au contexte d'un immeuble de logements sociaux, qui sera partiellement détruit, partiellement transformé, dans le cadre d'un projet de réaménagement du quartier Gare des Mines. Entre deux sites, deux matérialités et deux échelles, la transversalité d'une instabilité architecturale et d'une expérience critique de l'habiter. Ce dessin-source, produit en 2018, est de multiple fois réactivé, confronté à plusieurs contextes, pour donner lieu à une suite d'installations se stratifiant dans la durée, entre construction et effritement, dissémination et rassemblement. Dans cette continuité, *Stratum 6* présente des formes spécifiques en échelle, schématisant les façades de la barre en L Valentin-Abeille, et celles des ensembles de buildings vers lesquels sa hauteur donne vue. Entre muralité et passage, ascension et chute, échelle petite et grande, spatiale et sociale, ces éléments assemblés font apparaître un espace de jeu, en réponse à celui que réclamaient les enfants rencontrés dans cet immeuble. Le public est invité à entrer à l'intérieur pour déplacer ces modules et reconfigurer cet espace collectif incertain, à mesure des mouvements de chacun. Les barrières deviennent portes activables ou vice-versa, le corps contraint et la contrainte mouvante, la clôture traversée du vivant, l'habitat fluctuant.

Dans une recherche de synthèse, les modules *Stratum 7* sont construits par encastrement de formes taillées en pic et de leurs contreformes : ils sont creux et pointes, unitaires et duels, maisons et montagnes, chute et élévation.

Stratum 8. La cathédrale de Bourges, hauteur imposante et fragile : la multiplication vertigineuse des pinacles affirmant une poussée vers les hauteurs autant qu'un possible déséquilibre ; les pierres crevassées et fissurées composant encore des muralités ; les chutes et renforts, la perte de la flèche, l'effondrement de la tour Nord et sa reconstruction ; et le redoublement de la structure architectonique par des murs d'échafaudages pour sa restauration actuelle. L'architecture formée de ce que dynamise sa détérioration. La forme ambivalente de la pointe, puissance et finesse, percée et basculement. Le récit de l'activité militaire que l'on m'a conté en traversant dès la première fois la douce étendue des champs fertiles du Berry. Production d'armes et de missiles, stockage dans les forêts à proximité, essais de tirs dans les champs. Vibrations micro-sensibles quotidiennes. La coexistence dans un même espace, entre les champs visibles et invisibles, de la poussée, croissance, vitalité, issues de la production agricole, et du danger potentiel de l'armement guerrier. Croisant architecture, agriculture et armement, la coprésence d'une force ambitieuse de transformation à l'épreuve de risques, et d'une fragilité d'existence qui est aussi puissance de résistance. Construire de grands espaces à partir d'éléments fragiles, à la lisière de la catastrophe et de l'altération. Les pointes s'inclinent, toutes vers l'avant, désignant leur chute possible, et se tiennent ainsi.



Stratum 9
2021
installation de modules en PVC forex
imprimé du dessin *Schiste argileux (Sion)*
nouveaux modules *Stratum 9*
avec tous les modules *Stratum* précédents
6,3 x 22,6 x 13,3 m
Chapelle de la Visitation, Thonon-les-Bains
commissariat Philippe Piguet

Philippe Piguet

Anaïs Lelièvre, *expériences d'espaces*, Arles, Diffusion pour l'art contemporain, Semaine 25.21, 2021.

« L'exposition que consacre la Chapelle de la Visitation à Anaïs Lelièvre s'inscrit dans le cadre de la programmation de la saison 2020-2021 placée sous l'intitulé générique *Penser le paysage*. Si la marche est à la source du travail de l'artiste, son œuvre se nourrit de toutes les "expériences d'espaces" qu'elle fait d'une résidence à l'autre. Les paysages traversés la conduisent à la prise de conscience des changements d'états de la nature et à une réflexion sur la place de notre corps dans l'espace. Ses installations sont comme une invitation à un voyage intérieur, entre architecture et nature, une façon singulière et sensible d'habiter l'espace.

Publié en 1974, l'ouvrage de Georges Perec intitulé *Espèces d'espaces*, comporte en forme de "Prière d'insérer" un feuillet mobile, ordinairement destiné par l'éditeur à la presse, parfois repris en quatrième de couverture, présentant le texte que le lecteur s'apprête à lire. Comme l'a fait remarquer l'un de ses exégètes, parce qu'elle est volante, cette feuille "peut prendre sa place n'importe où dans le livre. D'emblée, une mise en question de l'espace immuable et intangible, au sein même de l'objet-livre, est soulevée, illustrant le propos que développera Perec dans l'ensemble de son essai." Non seulement l'exposition d'Anaïs Lelièvre doit son titre à cet auteur mais les premières lignes de ce prière d'insérer ne sont pas sans faire écho à la démarche de l'artiste : "L'espace de notre vie - poursuit l'écrivain - n'est ni construit, ni infini, ni homogène, ni isotrope. Mais sait-on précisément où il se brise, où il se courbe, où il se déconnecte et où il se rassemble ? On sent confusément des fissures, des hiatus, des points de friction, on a parfois la vague impression que ça se coince quelque part, ou que ça éclate, ou que ça se cogne. Nous cherchons rarement à en savoir davantage et le plus souvent nous passons d'un endroit à l'autre, d'un espace à l'autre sans songer à mesurer, à prendre en charge, à prendre en compte ces laps d'espace." A l'instar de cet auteur, Anaïs Lelièvre développe dans son travail toute une réflexion sur l'espace, sur sa nature et la perception qu'on en a. Qu'est-ce que l'espace par rapport à soi, par rapport aux autres et par rapport au monde ? Par où sa démarche se distingue, c'est le mode opératoire qu'elle a mis en œuvre et par lequel elle mène ses propres *expériences d'espaces*.

Ce qui motive fondamentalement la démarche de l'artiste, c'est cette naturelle disposition chez elle à vouloir sortir de la force de l'habitude - d'un "habiter identifié", comme elle dit -, de sorte à bouleverser et remettre en question tout usage perceptif récurrent. A cette fin, elle pratique volontiers le mode de la résidence d'artiste, lequel l'entraîne à vivre toutes sortes de confrontations géographiques, historiques, humaines et culturelles avec lesquelles elle s'oblige à composer. En quête d'origine, dans un rapport proprement existentiel avec la nature, Anaïs Lelièvre privilégie sites et situations, territoires et paysages primordiaux au cœur desquels elle est assurée de se confronter à la chaîne mémorielle du vivant. En cela, la marche occupe une place de tout premier plan dans le processus même de sa création, l'ayant amenée ici et là, par monts, par vaux et par-delà les frontières, à poser son regard sur les mondes tant minéral que végétal pour tenter d'en appréhender le secret de leur constitution. Nomade, l'artiste n'a de cesse de voyager d'une contrée à l'autre, d'Audieme à Port-de-Bouc, de Gardur en Islande à Sion en Suisse, de la Grèce au Canada, de la Chine au Brésil, etc.

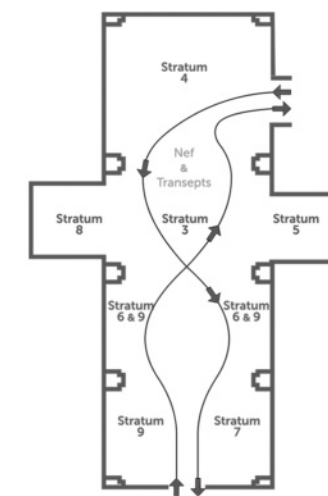
Au gré de ses résidences, Anaïs Lelièvre a développé sa démarche à l'aune d'une réflexion duelle sur la place de notre corps dans l'espace et la prise de conscience des changements d'état de la nature. Des éléments récoltés au fur et à mesure de ses déambulations – pierre de lave, fruit d'atemoia, géode cristalline, cristaux de silice, pierre cargneule... -, elle a réalisé différents dessins, déterminant comme un catalogue de possibles motifs. Certains sont reproduits en nombre via la photocopie, à des échelles allant du macro au micro, et lui servent de matrices graphiques à la mise en forme tantôt d'installations, tantôt de sculptures. Il y va alors de protocoles qui en appellent aussi bien au collage qu'à l'impression selon les situations et l'évolution du travail. Dans tous les cas, Anaïs Lelièvre en fait un usage extrêmement précis, jouant de la qualité plastique des images agrandies ou réduites, composant avec la découpe des linéaments qui les constituent, toujours soucieuse de restituer visuellement la genèse de l'objet dont elle s'est saisi.

A Thonon-les-Bains, l'artiste a conçu son exposition comme un parcours synthétique à la découverte et à la réflexion de son œuvre. Elle a tout d'abord choisi de mettre en jeu les différentes versions d'une installation intitulée *Stratum* – conçue à l'appui d'un dessin de pierre de schiste argileux ramassée lors de sa résidence à Sion - qu'elle a réalisées au cours de ces dernières années en les rassemblant en un agencement inédit dans la nef de la chapelle. De la sorte, elle en constitue une nouvelle et neuvième formulation invitant les visiteurs à la traverser, pour la vivre du dedans. Les structures en PVC forex sur lesquelles ont été imprimées l'image du dessin de référence se dressent et se déploient ainsi dans l'espace pour configurer un site aux allures du fameux *Cabinet logologique* de Dubuffet, parcouru d'une écriture méandreuse. Un lieu innommable, tout à la fois organique, architecturé et minéral. Sitôt qu'il y pénètre, un double ressenti envahit dès lors le promeneur : celui d'un débordement physique, tout d'abord ; d'une perte de repères, ensuite. L'expérience est tour à tour spatiale, sensible, mémorielle, voire psychique, pour ce qu'elle nous renvoie à un temps autre, indicible. Quelque chose d'un chavirement possible, sinon d'une déstabilisation du corps est à l'œuvre dans ce type de propositions tel qu'Anaïs Lelièvre les imagine. Elle revendique même à ce propos le fait de créer des "installations instables". »



Lieu de rassemblement, la Chapelle de la Visitation réunit toutes les installations modulaires *Stratum* produites précédemment dans différents contextes. Telle une strate supplémentaire, une nouvelle partie (*Stratum 9*) fut découpée à partir de photographies des échaudages qui ont envahi la Chapelle lors de son chantier de réhabilitation.

Deux chemins s'ouvrent dans l'installation, et forment un ∞ par leur circularité et croisement. Ils réactivent le principe d'une marche dans les montagnes suisses de l'autre côté du lac Léman (sur lequel donne Thonon-les-Bains), qui s'est poursuivie en une démarche de cheminement, transitant par plusieurs lieux de résidences, et pouvant indéfiniment s'amplifier. Le paysage offert à la traversée des visiteurs est stratifié, composite, ambigu et déroutant. Tout en suivant les chemins comme des repères, le mouvement de la marche est désorienté par les multiples flux graphiques qui tourbillonnent dans l'espace.





L'intervention qui embrasse les espaces du Musée Jenisch à Vevey est la dixième forme d'installation à partir du dessin du schiste argileux. Elle se focalise pour la première fois sur le rapport au sol à l'échelle des espaces de circulation depuis l'entrée et sur trois niveaux. Le dessin invasif vient pleinement coïncider avec le plan architectural afin de produire une sensation de fluctuation et d'instabilité au sein du lieu du bâti où nous marchons. Les flux graphiques s'intègrent aux flux des visiteurs pour en troubler le trajet, le désorienter et le revitaliser en de multiples cheminements et évocations.

Stratum 10
2021
intervention architecturale sur le sol de trois niveaux
reproductions numériques sur PVC forex du dessin *Schiste argileux (Sion)*
Musée Jenisch, Vevey, Suisse



FÊLURES

2019-2020

De manière condensée, *Fêlures (la gravure contre soi)* est la suite de *Stratum* et de son principe de stratification, entre composition et délitement. Cette série a émergé après les effondrements d'Aubagne à Marseille, et pendant le parcours *Chantiers* qui fédéra plusieurs lieux, croisant construction et archéologie.

Fêlures (la gravure contre soi)
2019-2020
série
porcelaine noire et blanche
dimensions variées
ci-contre : #11, 48,2 x 30,9 x 5 cm
coll. part.



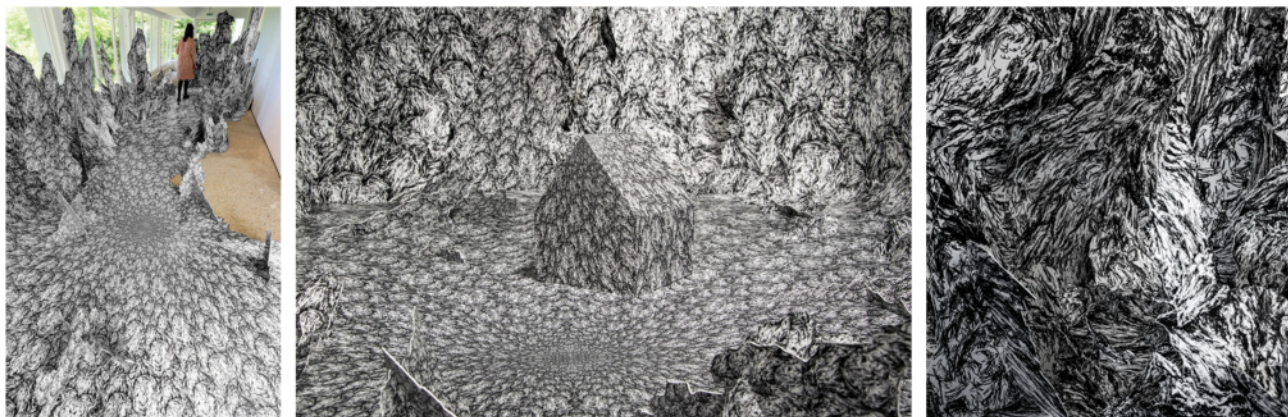
Secousses (terre-territoire)

2020-2021
série
porcelaine noire et blanche
dimensions variées
ci-dessus : #1, 2020, 12 x 37 x 20 cm
coll. FRAC Picardie

SECOUSSES

Pendant et après une résidence au Lycée agricole Bourges-Le Subdray, DRAC Centre Val-de-Loire, 2020-2021

En résidence en Lycée agricole, après des échanges associant les processus de production en céramique et en agriculture, se saisir de son morceau de terre tel un morceau de territoire. Regarder le labourage comme prise d'espace et vanité. Sur la porcelaine blanche, une couche de porcelaine noire. Tel un fragment de terrain exposé aux catastrophes sismiques et météorologiques, l'ensemble subit ce qu'une terre peut subir : inondations, secousses, sécheresses rapides, oscillations... donnant lieu à un autre graphisme, fait de fractures, crevasses, craquelures, ondulations. Dans le même temps, suivant une attention aux degrés d'humidité, la couche supérieure est grattée avec une pointe métallique, par un geste similaire à celui du dessin au rotring, et analogue à celui du labour qui strie régulièrement les champs cultivés. La terre, celle dont les tracés linéaires des champs manifestent une forme de régularité contrôlée, lissant les tensions et mouvements tectoniques sous-jacents ; et celle de la matière qui "regimbe", sous le dessin. Des secousses ici, dues aux tests d'armes. Le soulèvement du monde qui se déchire. Le geste qui tente de s'adapter au terrain. Sans y parvenir (pleinement). Sans cesser pour autant. Redessiner-réécrire, comme intégrer la tempête radicale (au sens des racines). La saisir et en être dessaisi.



*Schiste de cendres magmatiques
(Pointe de Séhar)*

2020
dessin, crayon et encre sur papier
21 x 29,7 cm

Cinis 1

2021
installation de modules en PVC forex imprimé du dessin
Schiste de cendres magmatiques (Pointe de Séhar)
dimensions variées (h. max. 2,60 m)
espace de 120 m² composé de deux salles
Galerie du Dourven, Trédrez-Locquemeau, Lannion Trégor



CINIS

Résidence à la Galerie du Dourven, Pointe du Dourven, Bretagne, 2020-2021

CINIS, telles les cendres magmatiques stratifiées dans la pierre dessinée, telles les traces éteintes et survivantes d'un passé vivace et incandescent, telle la pulvérisation et persévérance de l'existence humaine au regard d'échelles géologiques immenses...

Découvrant la pointe du Dourven en décembre dernier, Anaïs Lelièvre l'a habitée en pleine tempête. Au sommet d'un milieu tourmenté, la maison fit rempart pour dessiner en creux un espace de protection, et désigner par cette image vive une ontologie de la demeure comme résistance, forte car fragile. Oscillant entre dehors et dedans, confrontation et repli, risque et insistance, l'artiste partit de marches erratiques explorant la presqu'île et ses alentours pour en venir à creuser son passé géologique, archéologique et architectural. La géologue Odile Guérin lui fit récit de la formation du site, de la tectonique des plaques, et du magma devenant lave ou granit, jusqu'à l'érosion qui fit disparaître l'immense montagne volcanique. A la pointe du Douven, il ne resterait de lave que la toiture de la petite maison de garde. Le maire lui ouvrit les portes de l'église de Locquemeau où d'anciennes pierres tombales composent le sol de lave. Et à la pointe de Séhar, à proximité du dit "château" de schiste, un habitant lui fit visite de son hangar bâti sur des laves faisant mur, à la lisière de l'effritement.

Au regard des strates volcaniques qui précédèrent l'intrusion du granit à la pointe du Dourven, l'artiste préleva une pierre de lave. Trouvé au niveau de l'ancien site archéologique recouvert à la pointe de Séhar, ce témoin de processus à grande échelle spatiale et temporelle, permet de se projeter imaginairement dans le paysage passé du Dourven (autant que dans ses devenirs fantasmés si des volcans venaient à se reformer). Par son relief pointu, dessiné de face, ce roc extrait apparaît comme une figure insulaire, un fragment à l'image de son contexte : d'entre leurs strates, s'entrelacent le caillou et la montagne, le petit et le grand. Ce schiste de cendres magmatiques, composé et brisé, solide et érodé, contient en ses lignes résiduelles les restes d'une histoire très lointaine. Le dessin, qui en retrace les flux, vient s'amplifier par multiplication et agrandissements croissants, pour submerger la galerie et ses visiteurs, au sein d'une installation pénétrable car pénétrante, entre flots sous-marins et falaise écumeuse, éruption volcanique et grotte mystérieuse, nuage de cendres et émergence d'une architectonique, au risque de sa disparition. Par cette stratification de temps et d'espaces, l'œuvre est mise en scène d'une mise en cendre, distanciation d'une incandescence, dramatique et critique, catastrophe et existence.



Granite 1
2021
installation de modules en PVC forex imprimé
du dessin *Granite (Saint-Barthélemy)*
dimensions variées (h. max. 2,9 m)
L'Art dans les Chapelles, Chapelle Saint-Adrien, Saint-Barthélemy



GRANITE

L'art dans les chapelles, Chapelle Saint-Adrien, Saint-Barthélemy, 2021

Sur le sol pentu et granitique de la chapelle, fait irruption le dessin d'une pierre brute de granite, prélevée au pied de l'édifice lors de la première visite. Entre les plans architecturés, la gestualité des tracés fait rejaillir l'évocation des processus géologiques à l'origine de leur matérialité. Le granit est une poche de magma dite intrusive, dont la poussée ne permet pas l'éruption : la roche reste à l'intérieur et le lent refroidissement la rend hétérogène, poussée cristalline, conglomérat de grains, assimilation de roches multiples. Le vide actuel de cette chapelle était autrefois agité d'une activité magmatique qui donna lieu au dit "Himalaya breton", peu à peu érodé, mais dont l'inclinaison du sol garde encore indice.

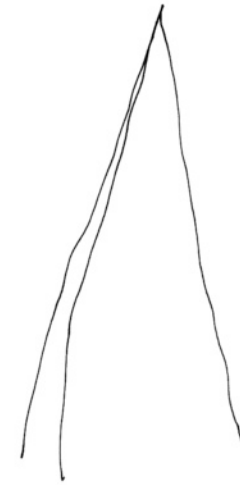


Ce dessin est progressivement agrandi jusqu'à former une micro-architecture par retentissement avec la composition du lieu. Entre émergence minérale et poussée architecturale, les angles des formes tranchées font se joindre l'évocation de cristaux saillants et celle des pointes gothiques qui tendent vers l'aigu et semblent vaciller comme sous l'effet de secousses tectoniques. Cette demeure abrite en quelque sorte une montagne, d'autant qu'elle intègre la pente topographique. Et, en ce qu'elle est fragment et trace de phénomènes géologiques, la petite pierre condense l'immensité, est concrétion d'échelles. Partant de la structure composite d'un bloc de granite, l'installation est elle-même bâtie par agencement de formes croissantes et chancelantes, qui paraissent se rejoindre et se disjoindre au fil de la marche. Invasive et multiple, modulaire et provisoirement définie, elle marque l'unité spatiale du lieu autant que la diversité des éléments qui la composent : bribes de dessins muraux, réaménagements et restaurations en plusieurs temps, mobiliers d'origines plurielles, importés d'autres chapelles, et qui pourraient à l'avenir être déplacés encore ailleurs. Dans cette condensation d'échelles, la chapelle est elle-même un conglomérat, cohésion du disparate, synthèse de grains résiduels d'autres sites.

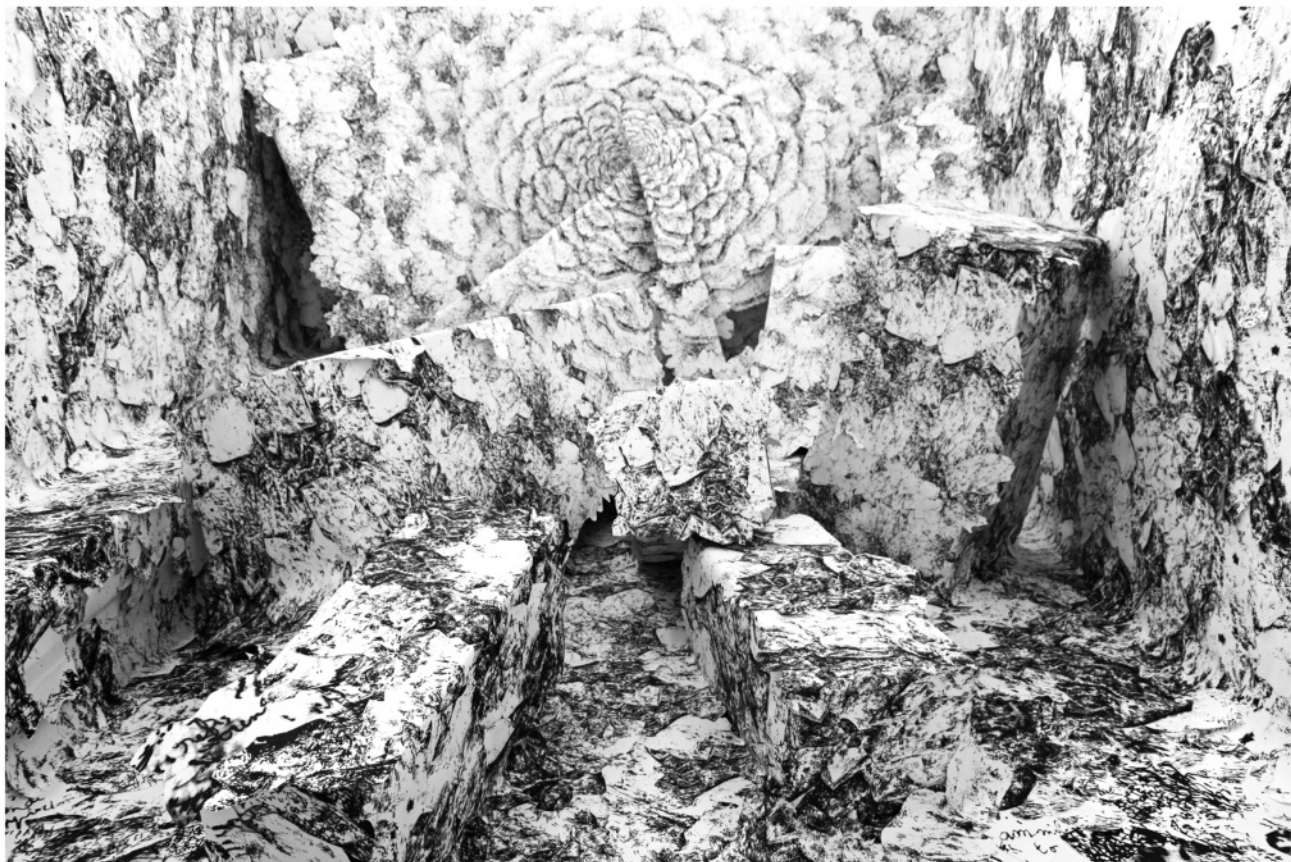
Transitoire et évolutive, cette installation pourra par la suite être présentée sous d'autres configurations, activant les innombrables possibilités d'articulations qu'elle contient. Cette imbrication de l'unité et du multiple, du bloc composite au risque de l'éclatement, traduit l'actualité d'un processus à plus grande échelle : cet été, plusieurs installations se déploient dans le même temps en divers lieux, et se font ainsi échos, s'imbriquent et s'impactent, au sein d'une démarche transversale (la pierre de cendre à la galerie du Dourven ; la pierre de schiste à la chapelle de la Visitation à Thonon-les-Bains ; les fossiles d'ammonites composant la marne noire au Grand Pic Saint-Loup ; les cristaux de silice à la galerie La Ferronnerie à Paris...)



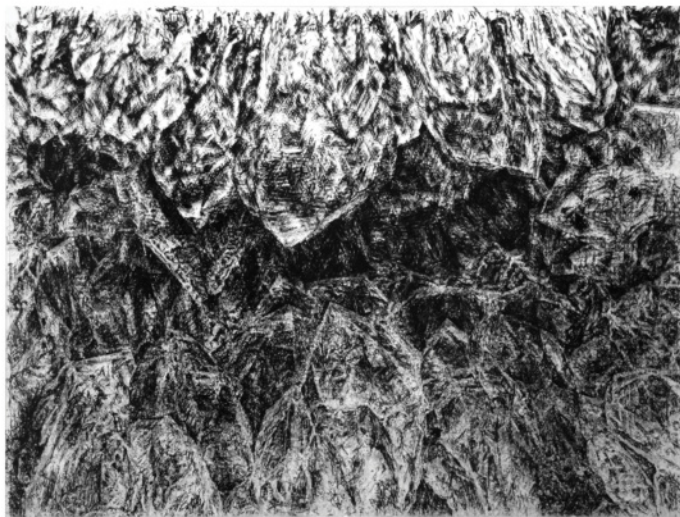
Granite (Saint-Barthélemy)
2021
dessin, crayon et encre sur papier
21 x 29,7 cm



PUNCTUM



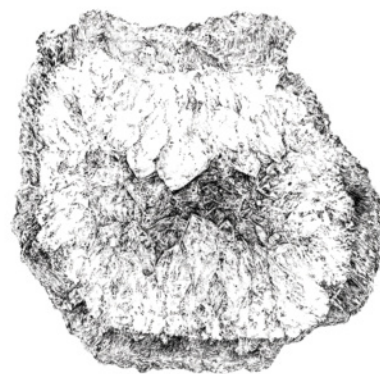
Cristal 1
2018
installation de reproductions numériques sur papier du dessin *Cristal (Recife)*
planches et socles récupérés sur site
Lycée Valin, La Rochelle



CRISTAL

Après la résidence CArtes, UNIVASF, Juazeiro, Brésil, 2017

L'installation *Cristal* prend son origine dans le dessin d'une géode cristalline ramenée d'une résidence au Brésil. Par photocopies, permettant multiplication et agrandissement, le motif de la pierre se met à croître et à s'étendre dans l'espace, évoquant un végétal en germination qui se déploie progressivement. Les tracés vibratiles qui traversent l'installation cherchent à restituer les dynamiques internes du minéral, entre forme contenante de la géode et force d'éclatement du cristal. Aussi, les volumes cubiques du mobilier se renversent, telle une architecture en mutation, et renvoient à l'expérience au Brésil d'une perte des repères face à des constructions précaires ou inachevées. Dans l'installation, c'est un processus qui est donné à voir plutôt qu'une figure identifiable ; une dynamique qui traverse indistinctement le végétal, le minéral, le corps en acte et l'architecture.



Cristal (Recife)
2017
dessin et écriture
crayon et encre sur papier et verre
50 x 65 cm
Cristal (Recife)
2017-2018
série
dessin, encre sur verre, avec ombres portées
dimensions variées - ci-contre : 60 x 80 cm



Silicium 1
2019
intervention architecturale sur façades en verre
reproductions numériques sur backlit du dessin *Vue microscopique de cristaux de silice*
Complexe Joseph-Rouleau, Matane, Québec
festival PHOS, résidence Espaces f, avec le soutien du Consulat de France et du CALQ

SILICIUM

Après la résidence CArtes, UNIVASF, Juazeiro, Brésil, 2017
Résidence Espaces f, Matane, Québec, 2019

Le complexe Joseph-Rouleau, dessiné par l'agence Anne Carrier au Québec, affirme un usage singulier du matériau verre pour une bibliothèque, ainsi qu'un morcellement des volumes qui l'insère dans un axe urbain où différents espaces publics sont juxtaposés. Les multiples façades vitrées sont brisées et scandées par des murs de briques, à l'image des variations du rythme urbanistique.

En écho à ces surfaces réfléchissantes et à cette structure éclatée, le dessin d'une vue microscopique de cristaux de silice, monumentalement agrandi, propose une immersion dans la matière brute qui est à l'origine du matériau verre. Ce dessin, tracé à l'encre sur papier et initialement de petit format, est numérisé pour permettre sa multiplication par des agrandissements successifs. De la même manière qu'une architecture s'érige, cette image-matrice entre en croissance et génère d'autres dessins, suivant également le processus géologique par lequel un germe se développe en émergences cristallines. Rejouant la symétrie architecturale et la réflexion du verre, le dessin subit des effets miroir qui font apparaître les angles de ce bâtiment tel du papier plié et confondent présence et représentation.

Les lignes droites de ces particules de cristal entrent en résonance avec celles de la structure quadrillée des grandes façades vitrées. En résonance autant qu'en différence, tant les unes sont obliques, orientées en directions multiples, et les autres, ordonnées et symétriques, formant une grille avec quelques jeux de rythme. Si les façades recouvertes dévoilent en image leur composante matérielle, cette répétition du même ouvre aussi à la confrontation de contraires et à la mise au jour de tensions qui traversent ces parois lisses et régulières. L'apparition éclatée des cristaux vient dès lors s'opposer à la grille orthogonale qui les contient. Tandis que cette trame de verre devient ce qui désigne la puissance de la matière à prendre forme et à construire, la brisure cristalline pointe en retour le risque d'éclatement, la fragilité d'un bâtiment, si élevé soit-il, du fait de la matérialité qui le fonde.

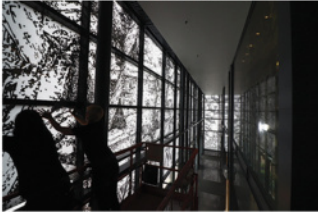
Parmi les images mentales qui surgissent de cette texture incertaine, celle de petites maisons encastrées sur la paroi rocheuse de montagnes, ravive l'expérience d'une résidence au Brésil ; une géode de cristal en fut rapportée pour composer, à partir de son dessin, une première installation telle une architecture précaire, entre processus erratique d'élévation et effondrement en suspens. Le déplacement en Amérique du Nord réactive et fait se rejoindre, dans l'après-coup de la distance, l'expérience du Sud, pour en poursuivre la diffraction.

Rejouant dans l'immédiat et l'ici cette tension entre le lointain et le proche, cette œuvre est aussi plus visible lorsque l'on s'en éloigne. Des lignes imprécises du dessin, émergent alors des figures nettes et tranchées, tandis qu'au plus près, la construction figurative est mise en crise par son agrandissement démesuré qui espace chaque trait, que les découpes orthogonales viennent aussi fragmenter. Le dessin oscille là entre ses tracés, gestuels, qui font trace, et mettent en contact avec la question de l'origine, et son histoire qui le noue au "dessin" et en fait une projection, la désignation de devenirs à construire. Numériquement étendue à l'échelle architecturale, la ligne devient la transcription de dynamiques ambivalentes qui traversent les formes en présence.

Imprimé sur support translucide, ce revêtement cristallin évolue au fil du jour et se révèle dans tout son éclat à la tombée de la nuit.



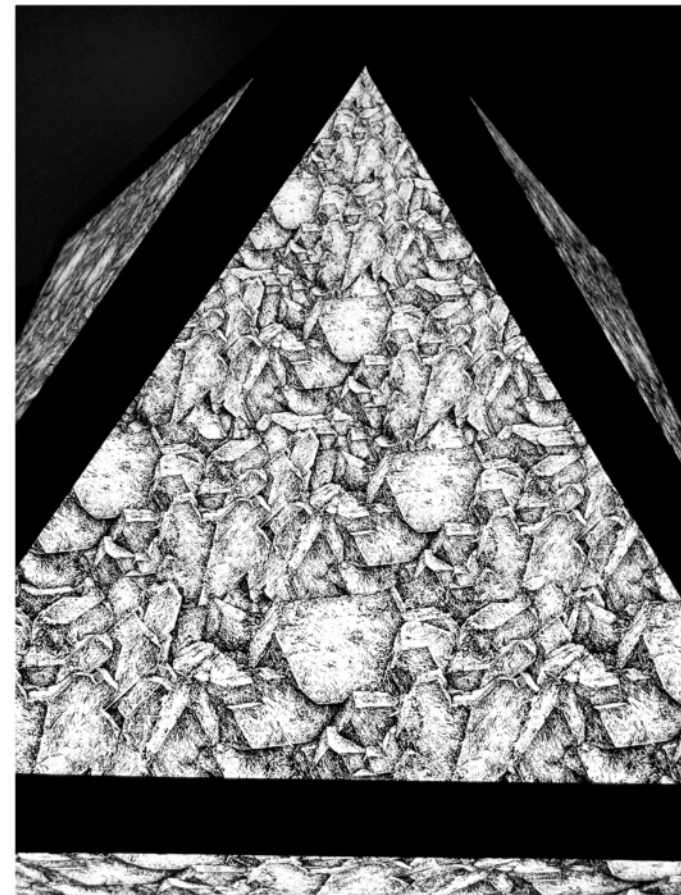
Vue microscopique de cristaux de silice
2019
dessin, encre sur papier
21 x 29,7 cm

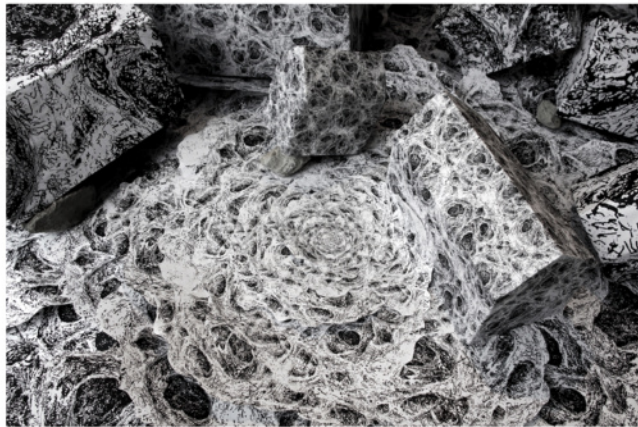




Silicium 2
2021
installation de 5 modules en acier peint,
néons et plexiglass imprimé du dessin
Vue microscopique de cristaux de silice
dimensions variées
base 40 x 40 cm, hauteur de 40 à 200 cm
résidence DRAC Centre-Val-de-Loire
Lycée agricole Bourges-Le Subdray
soudure par les étudiants BTS TSMA
ci-contre : Galerie La Ferronnerie, Paris
page de droite : Abbaye Saint-Germain,
Hors-Cadre, Auxerre

Dans la suite de *Cristal (Recife)* issu d'une résidence au Brésil et de *Silicium 1* au Québec, l'ensemble modulaire *Silicium 2*, produit à Bourges (en traversant cathédrale et serres agricoles), cristallise à la fois l'éclatement et la concrétion de plusieurs expériences de lieux. La forme synthèse d'une maison-cristal, qui semble se dresser, pointer ou vaciller, contenant et contrecarrant sa possibilité de brisure, est à l'image d'un processus de création qui se construit à travers des résidences multiples, au risque de sa diffraction. Amplifiant ce vertige d'échelles (spatiales et temporelles), le dessin, répété et agrandi, qui compose ces micro-architectures, est une vue microscopique de cristaux de silice, matière brute à l'origine du matériau verre, et dont la structure évoque déjà la cassure. Leurs lignes droites et inclinées en tous sens, déterminent également le dessin général qui cerne les modules, entre bris et bâtisses : elles y sont reprises, contenues autant qu'impactantes, identité et rapport de force. Suivant une démarche nomade et processuelle, *Silicium 2* appelle à sa prolifération et dissémination, empruntant son mode d'existence à celui du cristal, entre croissance de germe et éclatement en particules.





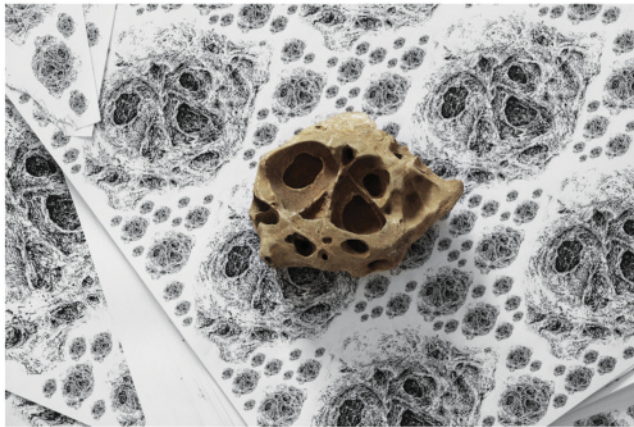
Cargneule 1
2018
installation de reproductions numériques sur papier du dessin *Cargneule (Sospel)*
volumes en carton
Médiathèque, Sospel
résidence Création en cours, Les Ateliers Médicis, avec le soutien du Ministère de la Culture



CARGNEULE

Résidence Création en cours, Les Ateliers Médicis, Sospel, 2018

La résidence à Sospel s'est amorcée par une phase de recherche à partir des ressources locales du village. Entre les strates géologiques, les cailloux émergeant de la Bevera, les dessins formés par les pierres sur les murs et sols pavés, les inscriptions pariétales de la Vallée des Merveilles – le dessin comme pré-écriture –, l'histoire de la route du sel (qui est un cristal), l'attention s'est focalisée vers le minéral, croisé avec le dynamisme des flots de la rivière et des tourbillons baroques (la cathédrale, les Baroquiales...). A leur point de jonction, la découverte d'une pierre locale « cargneule » – d'origine calcaire, donc fossile (par transformation du vivant en roche) – dont les crevasses courbes ont été créées par brisure et fragmentation sous pression de l'eau. La première cargneule remarquée évoquait la fragilité d'un papier brûlé, gris cendre, à la lisière de l'émiettement, tout en constituant le bloc d'un mur du village. Puis, la cargneule choisie comme matrice du travail portait dans ses brèches l'intensité de la gueule ouverte, prémices du langage à construire. En déroulant la ligne d'un stylo, en suivre les flux et fractures, et y inscrire des mots cherchant à transcrire ce qu'elle ravive. Ce dessin-écrit est multiplié par photocopies pour construire, par assemblage, des maisons, puis un village telle une écriture que l'on pourrait traverser, arpenter, habiter. Le vocabulaire décrivant cette pierre (« caverne ouverte », « cavité », « pinacle », « piton ruiniforme », « colonne émergente », « ciment »...) fait d'ailleurs écho à l'habitat, et la forme de sa structure complexe à l'architecture baroque. Et c'est une maison, pleine de plis, que Gilles Deleuze dessinait pour expliciter la philosophie baroque et ses monades, mondes clos (*Le Pli : Leibniz et le baroque*). Cette recherche en mouvement est aussi une recherche sur le mouvement : comment donner vie à l'inerte, auquel sont associées la pierre et l'architecture ? Comment rendre leurs propres dynamismes, quasi-imperceptibles ? Le projet s'oriente vers des micro-performances, animant ces maisons nomades, dont les tracés et remous vibratiles évoquent autant les fractures tectoniques des Alpes-Maritimes, menace d'effondrement sismique (la cargneule se trouve d'ailleurs souvent le long de dislocations tectoniques), que le processus d'émergence de l'architecture à partir de la matière pierre, et la vie qui la traverse, depuis les organismes en fossilisation jusqu'à leur habitation actuelle et d'autres métamorphoses à venir.

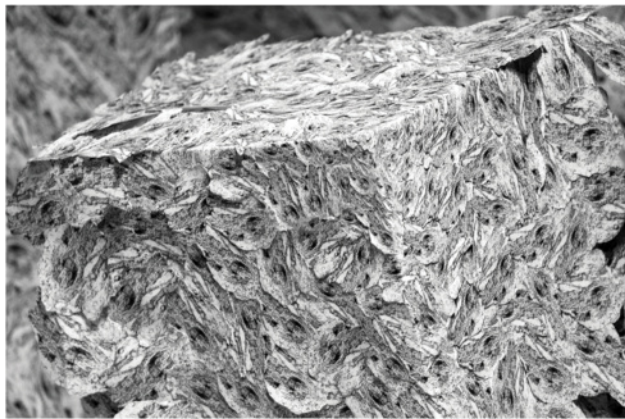


Pierre cargneule et reproductions numériques sur papier du dessin

Cargneule (Sospel)
2018
dessin et écriture
crayon et encre sur papier
21 x 29,7 cm



Cargneule 2
2018
installation de reproductions numériques sur papier du dessin *Cargneule (Sospel)*
socles récupérés sur site
Le Mur, Prieuré Pont-Loup, Moret-sur-Loing



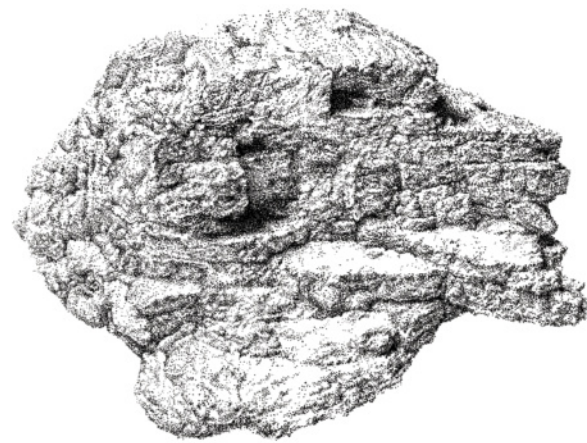
Marbre 1
2019
installation de reproductions numériques sur papier du dessin *Poussière de marbre coupé (Naxos)*
planches et socles récupérés sur site
Tour Bazeos, île de Naxos, Grèce, Festival Naxos



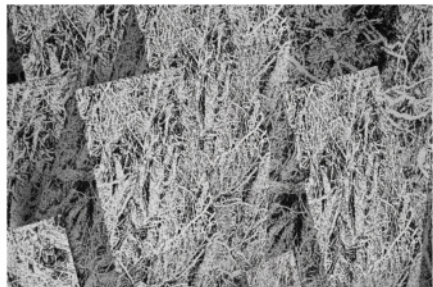
MARBRE

Résidence Bazeos Tower, île de Naxos, Grèce, 2019

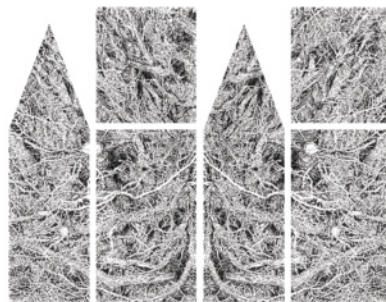
L'installation prend sa source dans l'exploration des carrières de marbre durant une résidence en Grèce : chantiers entre altération par prélèvement et construction en devenir, passage de la matière brute à des blocs d'évocation architecturale. Résidu des découpes dans une fabrique de l'île de Naxos, un agglomérat de poudre de marbre est traduit point par point pour permettre l'apparition d'un dessin. Par sa reproduction numérique, jouant d'agrandissements et rétrécissements, de fragmentations et rassemblements, le dessin de ce minéral s'étend en un espace de papier pour traduire les dynamiques et transformations qui traversent la matière et le site : entre solidité et brisure, inertie et mouvement, érosion et genèse, pulvérisation et composition...



Poussière de marbre coupé (Naxos)
2019
dessin, encre sur papier
21 x 29,7 cm



Pinnaculum 2
2019
installation de 90 modules en PVC forex imprimé
du dessin *Racines de faux cyprès coupées*
dimensions variées (h. max. 1,9 m)
Cloître de la Cathédrale Saint-Etienne, Cahors
900^e anniversaire de la Cathédrale
Cahors Juin Jardins



Patron de pinacle
2018
impression jet d'encre à partir du dessin *Racines de faux cyprès coupées*
dimensions variables

Pinnaculum 1
2018
Cloître du Musée des Augustins, Toulouse
Cahors Juin Jardins, résidence de production Atelier TA

PINNACULUM

Musée des Augustins, Toulouse, 2018

Le projet *Pinnaculum* s'enracine dans l'histoire complexe de l'architecture du couvent devenu le Musée des Augustins, avec ses multiples mutations (changement de fonction, transformations du bâti par démolitions, restaurations...), et prend place au moment où un chantier de rénovation s'y amorçait. L'aspect stable et imposant du bâtiment s'appréhende dès lors dans sa dimension temporelle et transitoire, qui interroge aussi sur son devenir, ouvrant l'imaginaire à d'autres évolutions possibles.

Évoquant ses pinacles, des volumes enfoncés dans la terre semblent pousser du jardin d'inspiration médiévale, parmi les végétaux en germination. Tel un bâti souterrain, émergeant partiellement en surface, ils suggèrent une suite encore enfouie et invitent ainsi à une sorte d'archéologie inversée : projection d'un futur impossible, et basculement incertain entre percée du bâti et fouille imaginaire. En écho avec les cyprès du jardin qui tendent à s'élever aussi haut que les pinacles, ces sculptures sont constituées du dessin d'un entrelacs de racines coupées de « faux cyprès » (Cyprès de Lawson). Les tracés vibrants en dématérialisent l'image telle un *disegno* intérieur, dessein mental, autant qu'ils en transcrivent les flux qui animent des processus de croissance ou de métamorphose, tant végétales qu'architecturales.

En ramenant les pinacles de leur hauteur céleste au sol de terre, le projet ravive aussi leur terreau originel : l'analogie entre le style gothique et les forêts a animé les plumes littéraires de Goethe, Chateaubriand notamment, et révèle l'architecture comme une cristallisation de forces de la nature. Aussi, plus largement, dit-on planter des graines et planter des fondations, planter sa tente, s'implanter sur un territoire... Entre la dynamique du processus de bâtir et les principes biologiques de germination et de croissance, des coïncidences se ramifient, de formes, de langage, d'histoire et d'imaginaire collectif.

Cette installation nomade et réagénable rend aussi le dessin à sa dimension processuelle. En 2019, elle vient se réimplanter dans le cloître de la Cathédrale Saint-Etienne de Cahors pour l'événement rappelant sa naissance il y a 900 ans tandis qu'une partie du bâtiment est actuellement en travaux. Le jardin donne autant sur les dentelles de pierres du gothique flamboyant tel un dessin creusé en relief, que sur des parties Renaissance qui ont remplacé le cloître roman démoli, et sur la trame graphique des échafaudages et filets venant se substituer à la vue des murs de pierre. Les modules, disséminés telles des graines dans le jardin foisonnant de Toulouse, sont cette année rassemblés sur les parterres rigoureusement dessinés du cloître de Cahors pour former des architectures plurielles, composites ; à l'image de ce qui a lieu à l'échelle globale du projet, entre ces espaces distants reliés par des modules déplacés dans le temps, et qui se rejoue autrement dans le parcours *CHANTIERS* articulant plusieurs expositions en des lieux différents. Cette installation nomade, qui s'enracine, se déracine, ré-enracine, active une approche dynamique de l'architecture et invite par retour à creuser l'écart avec la référence végétale : les racines figurées sont ici coupées, extraites de terre, pour entrer dans le champ du visible, devenant dès lors construction, projection architecturée.



« Les hommes ont pris dans les forêts la première idée de l'architecture. » François-René de Chateaubriand

« Avec la multitude de ses excroissances, les tours et les tourelles, les arcs-boutants, les gables, les pinacles, elle est, de l'extérieur, pareille à la forêt. A l'intérieur, on y retrouve les fières voûtes d'une allée d'arbres gigantesques. Sa nature est végétale, mais c'est aussi une végétation de cristaux, une floraison de polyèdres qui se répètent à l'infini, toujours plus grands, toujours plus hauts et qui s'émiettent, taillés toujours d'une même façon. » Jurgis Baltrusaitis (à propos des analyses de l'architecture gothique par Friedrich Schlegel, qu'il mettra ensuite en controverse)

ci-contre : *Pinnaculum 3*, 2019
1,9 x 10 x 1 m, Cloître de la Cathédrale Saint-Etienne, Cahors
page de droite, bas : *Pinnaculum 4*, 2021
Chapelle de la Visitation, Thonon-les-Bains
page de droite, haut : *Pinnaculum 5*, 2021
1,9 x 22 x 1,6 m, Abbaye Saint-Germain, Hors-Cadre, Auxerre



Philippe Piguet

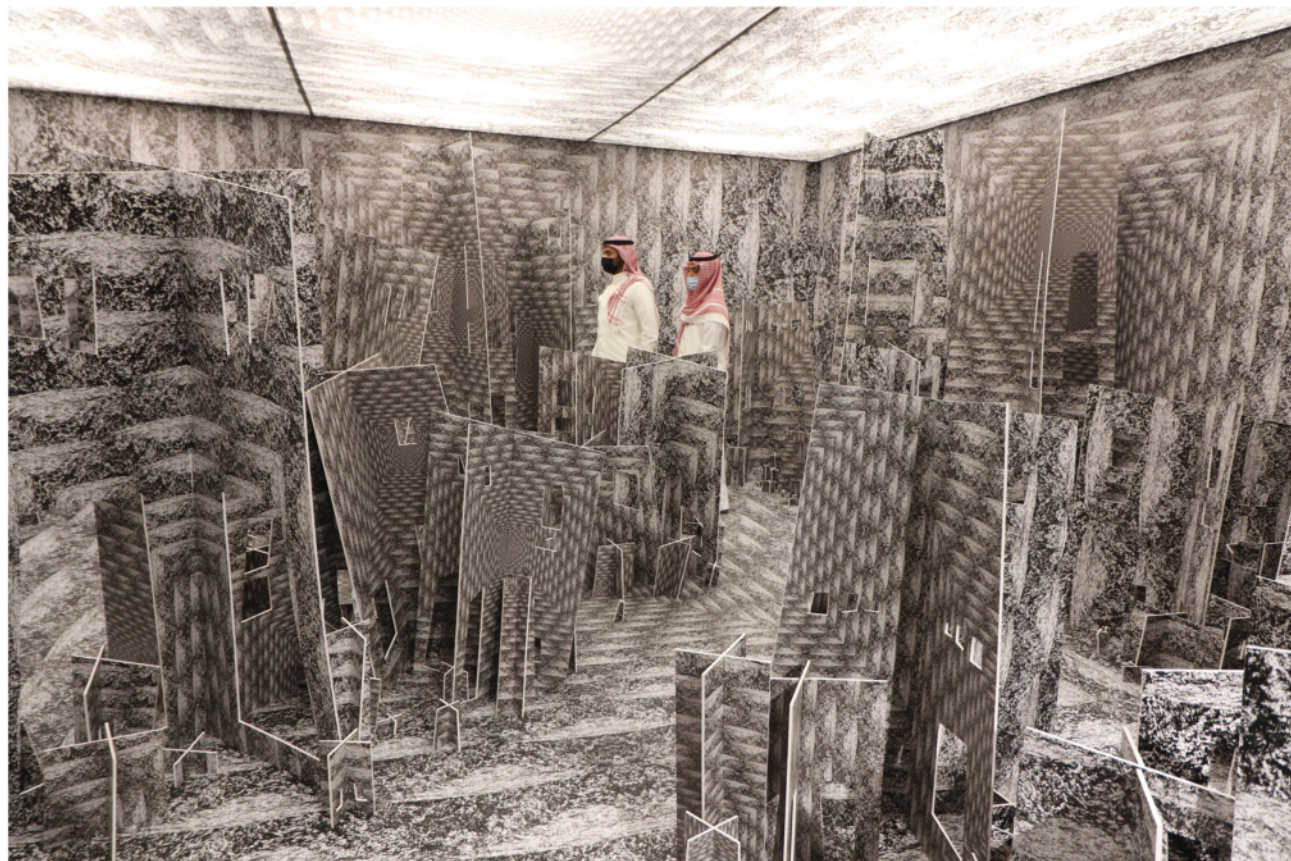
Anaïs Lelièvre, *expériences d'espaces*, Arles, Diffusion pour l'art contemporain, Semaine 25.21, 2021.

« Suggérant un paysage d'archi-écritures, les éléments qui le composent sont également imprimés sur PVC d'un dessin figurant des *Racines de faux cyprès coupées*. Comme il plaît toujours à l'artiste de décliner son travail, *Pinnaculum* a connu plusieurs formes de présentation. Dans son exposition thononaise, elle en propose un nouveau regroupement qui instruit un autre mode d'appréhension tant de l'espace de monstration que de l'œuvre elle-même. Comme si, en mettant en exergue son potentiel infini de combinaisons, elle voulait souligner la dynamique vitale intrinsèque à l'œuvre. Une dynamique augmentée, d'une part, par le fait que les lignes du dessin se poursuivent d'un module à l'autre, créant comme un flux en surface ; de l'autre, par le relief même de l'ensemble résultant des différentes dimensions de chaque module. »



Sandstone 2

2021
installation de modules en bois
recouverts d'adhésif imprimé
du dessin *Sandstone (Al Ula)*
adhésif imprimé sur sol et escaliers
architecte Leo San Juan
Palais Khuzam, Jeddah
Biennale, Untref



Sandstone 1

2021
installation de modules en PVC forex
imprimé du dessin *Sandstone (Al Ula)*
adhésif imprimé sur sol et murs,
textile imprimé au plafond
Jax, Riyadh
Biennale, Untref

Sandstone (Al Ula)

2021
dessin, encre sur papier
21 x 29,7 cm



SANDSTONE

Site archéologique Al Ula, Arabie-Saoudite, 2021





Aiguilles 1
2020
installation de 12 modules en dibond
recouverts de reproductions numériques
du dessin *Roche de chantier (Sormiou)*
2,5 x 1,4 x 1,4 m l'ensemble
Commande 1 immeuble 1 œuvre
Groupe Eiffage, Les Pins d'Isabela, Marseille
Constructeur Sud Side

Roche de chantier (Sormiou)
2020
dessin, encre sur papier
21 x 29,7 cm

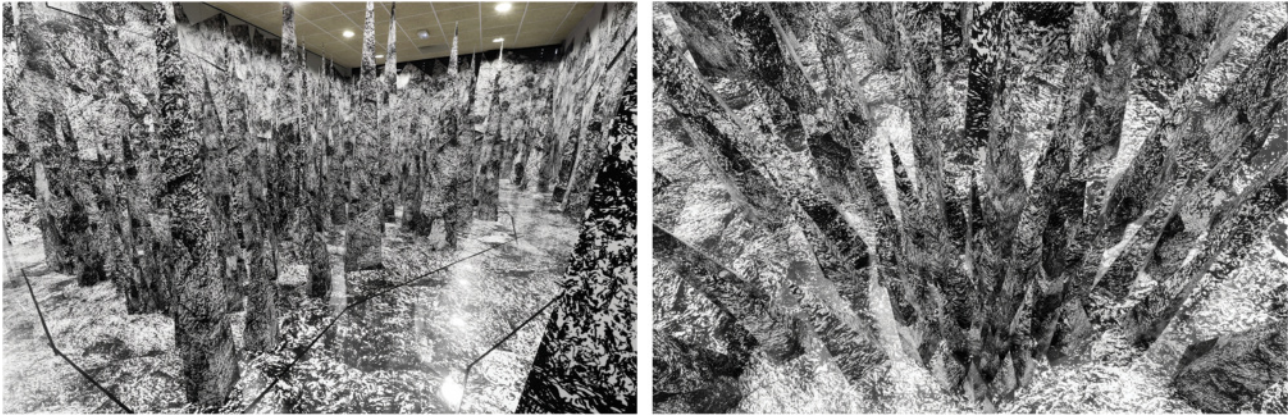


AIGUILLES

1immeuble1œuvre, Marseille, 2020

Des modules géométriques, inspirés de l'aiguille de Sormiou (pointe surmontant la calanque) et des aiguilles de pin (arbres du jardin ayant donné leur nom à la résidence), portent le dessin d'un fragment de roche découvert sur le chantier de construction de l'immeuble Les Pins d'Isabela lors de sa visite en juin 2020. *Aiguilles* évoque un état intermédiaire ou incertain entre la pierre naturelle et l'architecture bâtie : comment une matière brute, informe, peut-elle devenir une forme qui se structure et s'érige ? Déjà, cette roche trouvée manifeste une texture brisée en plusieurs plans et une dynamique ascensionnelle. Et la matière de cette sculpture, métallique, minérale, interroge sur l'origine géologique des matériaux de construction et confronte à des analogies entre des phénomènes de grande hauteur, pousse végétale, plissement ou éclat rocheux, intention architecturale.





PUNCTUM

Résidence au Lycée agricole Bourges-Le Subdray, 2020-2021

Le métal, constructeur de très hautes charpentes, d'armes tranchantes, de machines performantes, autant que soumis à sa désagrégation en rouille, que l'on peut néanmoins poncer et lisser pour réparer, récupérer, réutiliser. Le premier jour de la résidence, l'approche de l'exploitation agricole fut marquée par la vue de machines rouillées jonchant au dehors, d'une présence énigmatique dans la logique de leurs rouages, et leur statut de vestiges du contexte immédiat ainsi que de choses en attente. La puissance des machines agricoles qui se fragilisent. La rouille qui creuse la forme, l'effrite, la décompose. Entre pointe et trouée, avancée et retrait. Dans ces pics, la synthèse d'expériences multiples du lieu : la pointe comme outil de dessin, outil agricole (creuser, retourner...), amement élémentaire, pousse végétale, poussée gothique, manifestation architecturale. Schématiser la forme et son principe. Du papier au lieu de métal. Aspect d'armature métallique. Mais un toucher instable, vacillant. Lorsque l'on m'a conduite, à travers champs, de la gare de Bourges jusqu'au lycée agricole au Subdray, les paroles étaient toutes entières orientées vers l'histoire et l'actualité de l'activité militaire, production et tests d'armes, aviation et secousses : il ne fallait pas se trouver dans certains champs à certaines heures. Aussi, ai-je entendu dans une émission sur l'entreprise d'armement locale : « C'est sur le site du Subdray, dans une forêt près de Bourges, qu'on peut voir les produits finis ». Dans cette forêt où j'allais, je n'ai rien vu. La menace diffuse et pointue de l'invisible.



page de gauche : *Punctum 1*

2021
installation de modules en papier imprimé
du dessin *Rouille de machine* (Bourges-Le Subdray)
dimensions variées (h. max. 2,7 m)
espace de 50 m²
Lycée agricole Bourges-Le Subdray
résidence DRAC Centre-Val-de-Loire

page de droite : *Punctum 2* et *Caryopse 4* (PVC)

2021
installation de modules en métal hylite imprimé
du dessin *Rouille de machine* (Bourges-Le Subdray)
dimensions variées (h. max. 2,4 m)
sol et murs en PVC forex imprimé du dessin
Vue microscopique de grain de blé
production Ville de Chevilly-Larue,
Maison des Arts Rosa Bonheur
et Hors-Cadre, Auxerre

Rouille de machine (Bourges-Le Subdray)

2020
dessin, encre sur papier
21 x 29,7 cm
résidence DRAC Centre-Val-de-Loire





RÉTINE

Château de Rentilly, 2021

Dans la forêt de Rentilly, la désorientation des chemins multiples, la perte dans les taches de lumières, le brouillage loin-près de l'alignement des arbres. Le paysage vacille et réveille notre optique à son propre vacillement. Par petites touches, fluctuantes, le dessin d'une vue microscopique de rétine est numériquement multiplié et agrandi jusqu'à devenir un environnement immersif. Faisant jeu de cette réversibilité, ce dessin-matrice des bâtonnets et cônes rétinien (capteurs de lumière) génère une spatialité étrange, qui semble emprunter dans le même temps ses principes de reproduction, de croissance et de verticalité à celle de pousses végétales, jusqu'à faire figure de troncs, en profusion. Entrer et se perdre à l'intérieur de notre optique comme à l'intérieur d'une forêt ; et dans cet espace hybride, perdre tous repères visuels et conceptuels.

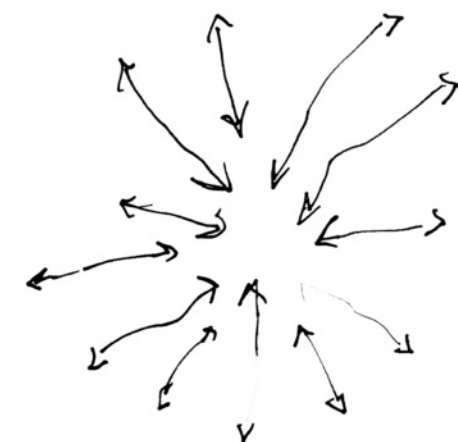
Cette installation est conçue pour le Parc culturel de Rentilly – Michel Chartier, en écho à un double contexte : une exposition axée sur le néo-impressionnisme, intégrant son ancrage local ; et l'histoire de Gustave-Adolphe Thuret qui habita le château de Rentilly, y amorça ses activités scientifiques en herborisant au domaine jusqu'à devenir un spécialiste de la reproduction des algues dont ses dessins d'observations au microscope furent remarqués.

Vue microscopique de rétine

2021
dessin, encre sur papier
21 x 29,7 cm

Rétine

2021
installation de modules en PVC forex imprimé
du dessin *Vue microscopique de rétine*
dimensions variées
8,4 x 6,4 x 2,9 m
Château de Rentilly, Bussy-Saint-Martin
Production Parc culturel de Rentilly - Michel Chartier, Marne et Gondoire





En chantier (Atlantis)
2019
installation de reproductions numériques sur papier d'une carte topographique des environs de Versailles dite des Chasses impériales, 1764-1807 (page désignant Massy)
volumes (cartons de déménagement de l'école)
avec les 200 élèves de la nouvelle école Rosa Parks, Massy
résidence-mission CLEA, Massy et Palaiseau
DRAC Île de FRANCE, DAAC, DSDEN, DAC Massy, DAC Palaiseau

CRÉATION PARTICIPATIVE

A sa première étape de conception, ce projet de résidence CLEA proposait d'aborder la limite, la délimitation et la mise en relations, les tensions entre parties et tout, diversité et unité, en écho aux questions de territoire entre Massy et Palaiseau (identités communes/singulières, distinctes/articulées). Ceci en procédant par des opérations de reproduction, découpage et assemblage, jusqu'à produire des extensions et transformations qui traduisent des flux, des dynamiques, des évolutions... Depuis, la visite d'un chantier de construction à Massy, au cœur du quartier Atlantis en complète restructuration, avec l'apparition de l'école Rosa Parks (un déménagement en cours d'année et une vue sur les chantiers depuis les fenêtres des salles de classe) a amené à préciser le projet par l'axe du "chantier", d'"être en chantier". Le chantier met l'accent sur des processus d'agencement et de mutation, et sur la construction d'une force collective, faisant ainsi écho aux enjeux de la résidence. Cette formulation du "chantier" permet d'aborder des éléments du contexte : les chantiers du territoire (le quartier Atlantis à Massy, des transformations à Palaiseau, la structuration de Paris-Saclay...) ; la vie comme "chantier" (les parcours en apprentissage, construction ou reconstruction des publics participants). Et elle permet de présenter l'action : une résidence "en chantier" dont les modalités sont à construire sur une durée en interaction avec les partenaires ; un "chantier" de création (le processus de création – en particulier du dessin –, comme projet autant qu'aventure et errance, avec ses incertitudes et découvertes). Le chantier sera à la fois sujet et modalité de travail : un projet et de l'inconnu ; des singularités et une perspective collective (chaque action dans une structure participera d'un projet élargi à d'autres structures) ; une restitution dont la forme persiste processus, par agencement réagençable. Au sein de chaque structure, les assemblages produits par chaque participant s'assemblent provisoirement en un assemblage collectif, qui viendra s'assembler aux assemblages des autres structures dans une installation finale, *in progress* sur quelques jours.



En chantiers
2019
installation évolutive de reproductions numériques sur papier d'une carte topographique des environs de Versailles dite des Chasses impériales, 1764-1807 (pages désignant Massy et Palaiseau)
volumes en carton, planches en bois
avec des structures scolaires, périscolaires et psychologiques
résidence-mission CLEA, Massy et Palaiseau
DRAC Île de FRANCE, DAAC, DSDEN, DAC Massy, DAC Palaiseau



Workshop organisé par le FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur à la prison EPM de Marseille
Revue du FRAC PACA, *Ce même monde*, n°6, mai-septembre 2021, p. 54-55.

« A la suite de sa participation à l'exposition Des marches, démarches, par la transformation du plateau expérimental du FRAC en un paysage de flux graphiques, Anaïs Lelièvre est invitée à concevoir un workshop à l'EPM, établissement pénitencier pour mineurs. Le partage de son processus de travail pris la forme d'un cheminement collaboratif à partir du motif d'une cartographie.

Dans un sas au cœur de l'EPM, lieu de passage entre plusieurs espaces, une carte déploie de multiples chemins sur les murs, le sol et le plafond. Le motif imprimé sur adhésif est celui d'une ancienne cartographie dessinée à la main (carte de Cassini du XVIIIème siècle), avec un zoom avant sur Marseille et un zoom arrière sur ses environs, invitant à une promenade visuelle, comme si l'on s'approchait ou s'éloignait. Cette cartographie d'un autre temps montre un territoire dont on constate qu'il est aujourd'hui différent, et dont on imagine qu'il devrait encore évoluer. Les participants sont invités à activer cette transformation, en suivant le mouvement sinueux des chemins tracés pour les poursuivre autrement.

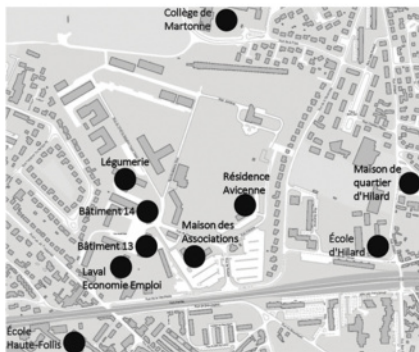
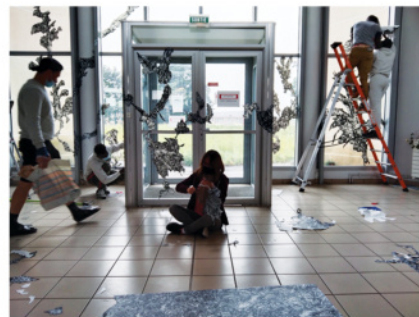
Le groupe de travail partit à l'aventure, en errance, sans connaître la suite, sans trajectoire prédéfinie. Nous avons cheminé, en proposant peu à peu des pistes, des hypothèses, qui n'ont cessé de se modifier et de s'amplifier. Les premiers découpages ont isolé des formes évoquant des figures vivantes, animales, notamment sous-marines. Puis, en collant ces éléments sur le mur, nous avons projeté de rassembler les grands morceaux dans une zone pour disséminer les plus petits autour. Mais un tentacule prolongé est devenu telle une grande route et ce chemin s'est ramifié en plusieurs chemins qui se sont développés dans toutes les dimensions et se sont rejoins. Ce hall, carrefour de circulation, s'ouvre désormais sur une sorte de grande carte, invasive et dans laquelle on peut entrer.

Cette carte arpentable ne figure aucun lieu existant. Elle transcrit son propre processus, ce cheminement collectif, et devient elle-même un lieu. Les "chemins de l'imagination", dit un participant ; mouvement "sans fin" poursuit un autre. Les chemins de la vie aussi, avec des carrefours, des décisions de directions à prendre, des avancées, des tournolements en rond, des aller-retour... et des rencontres au croisement de plusieurs chemins. Un réseau de liens entre tous les participants, la circulation du vivant, un réseau sanguin, une énergie collective, des palpitations. "A la fois désordonné et ordonné", répond un regardeur.

Le regard circule à mesure que le corps se déplace, et découvre des effets visuels brouillant le proche et le lointain : un chemin arrivant à un angle se poursuit sur le mur immédiatement à côté mais aussi sur le mur au fond ou sur le plafond, qui sont pourtant à distance. A mesure que le visiteur déambule, l'illusion apparaît pour disparaître et laisser place à une autre, ailleurs. Au gré de la marche, l'observation semble sans fin, les chemins se combinant puis dissociant de multiples manières. Et l'ensemble pourra encore se poursuivre grâce aux chutes et morceaux restants, permettant de proposer de nouvelles ramifications, et de remplacer chaque fois différemment les parties usées au fil du temps. »

En chemins

2020
installation de reproductions numériques sur papier
de la carte de Cassini (partie désignant Marseille)
avec des mineurs de l'Établissement pénitentiaire, Marseille
workshop organisé par le FRAC PACA, Marseille



Bourgeon 1
2021
adhésif imprimé du dessin *Bourgeon de marronnier*



Cette résidence-mission CLEA à Laval vise à accompagner la réhabilitation du quartier Ferrié, ancienne enceinte militaire, en un espace à habiter. Le déploiement d'un dessin à l'échelle du quartier exprime ses dynamiques et mutations à l'image de celles d'un arbre : par croissance et ramification. A partir de la référence au grand marronnier malade qui devra être abattu, le projet artistique prolonge sa mémoire dans tout le quartier, et donne à lire le projet urbain à travers le prisme de la métaphore végétale : l'ambition d'un éco-quartier (forte présence de la végétation, matériau bois, etc.) ; l'ouverture d'une zone militaire fortifiée vers un réseau urbain de circulations fluides, invitant à de multiples possibilités de cheminement ; un nouveau lieu de vie à habiter, impliquant la création d'un réseau humain.

La commande intégrait la référence au marronnier. Bien que malade, cet arbre centenaire donne à voir ses bourgeons, prémices de renouveau et de perpétuation. Le dessin figure les embranchements contenus à l'intérieur d'un bourgeon de marronnier : les feuilles repliées dans ce germe préfigurent la forme déployée de l'arbre et permettent la croissance de tiges. On sait également qu'un bourgeon mis sous terre peut devenir racine d'un nouvel arbre.

Bourgeon 1 : pose d'adhésif sur murs, sols, fenêtres, mobiliers, dans une dizaine de sites.

La gestualité du graphisme transcrit la vitalité du bourgeon ; et sa prolifération rhizomatique redouble les flux de transformations traversant l'espace en chantier. Tel un processus biologique, ce dessin matriciel est mis en croissance et en réseau, par sa multiplication numérique, et par son extension sur site grâce à la participation de publics dans un acte collectif. Le dessin-source peut s'amplifier et s'agencer de multiples manières, il s'ouvre à des jeux de répétitions et de variations, à l'image d'une croissance végétale et d'un chantier urbain dont les évolutions ne sont pas pleinement prévisibles. En procédant par découpage et assemblage des adhésifs imprimés du dessin, les opérations de fragmentation et de mise en lien jouent aussi certains principes de la conception urbaine du quartier (mosaïque de fragments et liaisons).

L'activation du dessin met en acte un maillage social et donne à voir les transformations de l'éco-quartier : cette appropriation visuelle et gestuelle permet aux habitants de se "rapprocher" (physiquement et mentalement) de cette zone "blanche" auparavant inaccessible et qui est destinée à devenir un espace de vie et d'habitation. Le dessin du bourgeon lui-même bourgeonne et participe du bourgeonnement du quartier en construction. Et la résidence pose les premières pierres de ce projet artistique qui continuera de bourgeonner sur toute la durée du chantier.

La présence invasive de l'oeuvre apparaît d'abord au passant comme une énigme, qu'il retrouve de multiples fois au fil de sa marche. Des indices sur des panneaux disséminés lui ouvrent peu à peu une perception plus globale.

Bourgeon 2 : Oeuvre nomade conservée par le Service Patrimoine de Laval pour prêts et libres réactivations.

Le dessin imprimé sur bâche peut être pris en main même par de jeunes enfants, pour transformer provisoirement l'espace : assembler, répandre, ramasser, déplacer, marcher dessus comme des chemins, mettre en relief, s'y cacher, s'y abriter, seul ou à plusieurs, interagir avec les autres...



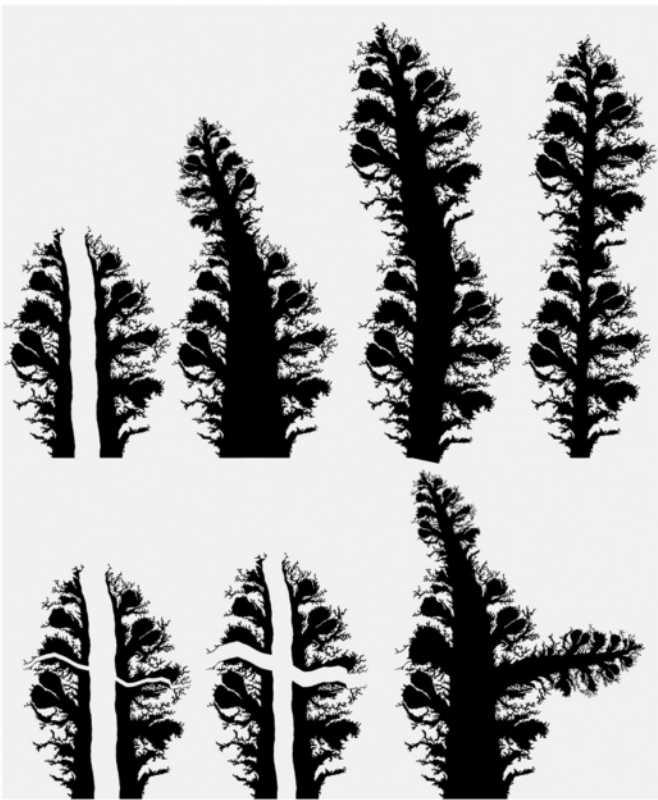
Bourgeon de marronnier
2021
dessin, encre sur papier
21 x 29,7 cm
résidence-mission CLEA, DRAC Pays de la Loire
Ville de Laval, Laval Mayenne Aménagement



Bourgeon 2
2021
bâche imprimée du dessin *Bourgeon de marronnier*
crèche A-lire d'Aille, Relais Assistantes Maternelles



Bourgeon 3
2021
interventions à l'échelle du quartier Ferrié, Laval
et sur la durée de son chantier de réhabilitation
peinture urbaine sur sol piéton



La matrice est une version adaptée du dessin-source et réfère au plan du futur quartier, avec un axe fort de structuration, un réseau d'embranchements multiples, une croissance des formes, ouverte à une modularité. Le pochoir se déclinera par des jeux de formes/sens appliqués à l'espace urbain (plus ou moins densifié, espacé, ordonné, brouillé, agrandi, rétréci, fragmenté, relié, convergent, ramifié, etc.).

Bourgeon 3 : Le dessin-source est détourné pour produire des pochoirs modulables. Au fil des 10 à 15 ans du chantier de restructuration, les nouvelles zones verront leurs voies piétonnes peintes par les habitants pour donner lieu à un dessin ramifié à l'échelle du quartier. Par l'intermédiaire d'un dessin qui se transforme et transforme l'espace urbain, les habitants rejouent un acte de transformation collective qui marque et accompagne celui du chantier et devient prémices d'une habitation et cohabitation en son sein. Le dessin peint sur le cheminement piéton participe d'un trajet d'appropriation et en constitue une trace qui rappelle cet acte symbolique. Lors d'un rendez-vous annuel, tel un rituel constituant à long terme une histoire, une mémoire collective, ce jeu avec les matrices graphiques sera activé avec les habitants, comme une manière d'interpréter les nouveaux espaces configurés et offerts à "habiter", de les mettre en scène sur leur lieu même. Le projet urbain "raconte une histoire" que surligne le dessin et auquel il superpose sa propre dynamique, nourrie des propositions des participants qui font autant la ville. Ces lignes irruptives invitent ainsi les usagers-visiteurs à une lecture plurielle et active. Les marcheurs sont saisis sur leur trajet par la présence de ces flux sous leurs pas qui les en dévient aussi vers d'autres cheminements et rythmes possibles. La peinture, bien que durable (10 ans), s'altèrera néanmoins progressivement, manifestant les différents "âges" des zones peintes, et les différentes densités de passages. Soit l'altération ira jusqu'à la disparition, soit de nouvelles opérations de peinture seront organisées, actualisant l'interprétation au regard des nouvelles données, et constituant un palimpseste urbain, donnant au quartier récemment renouvelé une dimension visiblement historique.



Couverture

Stratum 1

2018
installation de reproductions numériques sur papier du dessin *Schiste argileux (Sion)*
planches et mobilier récupérés sur site
espace de 35 m²
La Ferme-Asile, Sion, Suisse

Schiste argileux (Sion) (détail)

2018
dessin et écriture
crayon et encre sur papier
21 x 29,7 cm

© photographies : Nathalie Amiot, Inès Cherigui, Marine Douet, Charles Duprat,
Espaces 1, Galerie du Dourven, Gilbero Guiza, Robert Hofer, Laure Lamarre-Flores,
Anaïs Lelièvre, Françoise Lutgen, Mairie de Vernières-le-Buisson, Solène Moignard,
Aurélien Mole, Patrick Rimond, Laurence Saint-Martin, Mathieu Savoie, Annik Wetter

ISBN 978-2-9551293-2-6
© ANAÏS LELIÈVRE 2022