

INTERVIEW: MATHILDE CAYLOU

Bonjour Mathilde.

Vous avez étudié à la Haute École des Arts du Rhin de Strasbourg. À travers de nombreuses expositions collectives et personnelles, vos créations ont été présentées aussi bien au sein de plusieurs pays européens (France, Italie, Suisse, Allemagne) qu'à une échelle internationale plus large, comme en Chine ou aux USA. Récemment, vous avez été sélectionnée pour participer à un programme de l'Académie des savoir-faire de la Fondation Hermès qui, tous les deux ans, invite une vingtaine de professionnels à se pencher sur une matière universelle, en l'occurrence le verre pour cette édition.

Dans le cadre de l'exposition *Des herbes folles*, vous proposez une fascinante installation *Là où j'ai attrapé l'air* qui se présente sous la forme de soixante-dix bulles de cristal suspendues dans les airs. Vous présentez également la série photographique *Mottes*, nous dévoilant la terre d'un champ qui, nous le verrons, est intimement liée à la première installation.

Le verre est un élément central et fondamental dans vos créations. Vous dites être fascinée par ce matériau qui ouvre de multiples possibilités plastiques et soulignez les ambivalences qui font de lui un matériau unique. En vous écoutant, nous pourrions croire à la définition d'un véritable organisme vivant... Est-ce une conception qui fait sens pour vous ?

Oui c'est tout à fait ça ; le verre est un matériau amorphe. Lorsqu'il est chaud, il devient visqueux, il s'anime et semble vivant. Lorsqu'il est froid, il redevient solide, dur et cassant



Mathilde Caylou, *Là où j'ai attrapé l'air*, 2011, cristal soufflé, 70 éléments, 370 x 200 cm, vue d'exposition *Des herbes folles*, CEAAC © R.Görgen

comme la pierre et paraît alors minéral. Ses propriétés physiques en font une matière qui réagit à la chaleur, comme l'eau. On pourrait le réchauffer indéfiniment, il opérerait toujours ces changements d'état. Il y a en lui les idées de cycle, de métamorphose, de mutation, de vie et de mort. Le verre au passage du feu se transforme ; et le feu, selon Bachelard, est « l'ultra-vivant ». Il y a donc dans un premier temps la fascination liée à sa mise en forme devant les fours. Il y a aussi la transparence et les jeux de lumière qu'il offre. Peu de matériaux se laissent traverser

du regard. C'est la matière de nos écrans, télescopes et autres appareils optiques ; le verre est lié à la vision, à l'image. Puis il y a les multiples façons de le travailler ; chaud, froid, moulé, soufflé, coulé, taillé, poli, thermoformé, filé, gravé, argenté, émaillé, découpé... Les champs techniques, poétiques, allégoriques et plastiques qu'il ouvre sont gigantesques.

À l'école j'ai eu le pressentiment que le verre allait me tenir en éveil toute ma vie, et cela se vérifie.

Revenons à l'installation *Là où j'ai attrapé l'air*. Les empreintes figées dans le verre qui parcourent la surface translucide des bulles aériennes nous laisse deviner qu'elles ont été moulées sur un support : quel est-il ? Et comment avez-vous procédé pour arriver à ce résultat ?

J'ai commencé par mouler la surface d'un champ. Je cherchais un moyen de travailler sur le paysage sans passer par une représentation comme le dessin, la photographie ou le modelage. Je ne savais pas trop par où commencer, perdue dans l'immensité du paysage. J'ai alors choisi ce qui était le plus proche de moi, ce qui était à mes pieds.

La prise d'empreinte m'est apparue comme le meilleur moyen d'y arriver. Le moule est fidèle à la matrice, c'est un enregistrement de la réalité. Il devient un petit bout d'espace, une extraction, un petit morceau d'endroit.

J'ai ramené le moule en plâtre à l'atelier puis j'ai commencé à souffler des bulles de cristal dessus. Plusieurs moules ont été nécessaires, car à la chaleur extrême ils finissaient par s'éroder. Il y a donc plusieurs endroits présents dans l'installation, des champs autour de Saverne essentiellement. Lorsque le spectateur est sous l'œuvre il peut d'ailleurs voir à certains endroits des morceaux de

plâtre ou de terre, qui par transfert sont restés captifs dans le verre. Les bulles, côte à côte, recréent une surface. Le verre d'ailleurs, vient du sol, il est composé essentiellement de silice. Quand on le souffle on utilise la force de gravité pour lui donner forme. C'est une matière terrienne, très dense, malgré son apparente légèreté et fragilité.

***Là où j'ai attrapé l'air* est le titre de l'installation présente dans l'exposition *Des herbes folles*. Une référence à votre propre souffle qui a permis la formation des bulles de verre dans lesquelles il est à présent capturé. Cela peut également nous rappeler l'œuvre de Marcel Duchamp, *Air de Paris* : une petite ampoule de verre pharmaceutique vidée de son contenu dans laquelle l'artiste avait emprisonné l'air de la capitale. Cette création de l'artiste a-t-elle été une référence dans votre de travail ?**

Oui, cette œuvre a été un marqueur dans ma construction artistique. Cette envie de capturer l'esprit du lieu, sa substance, est à la genèse de mon travail. C'est arrivé en même temps que je découvrais le verre et que je commençais à le souffler. Les liens se sont fait aisément, les choses se sont mises en place d'elles-mêmes. Le verre est un contenant, la mécanique des fluides l'anime. C'est aussi la dynamique dedans/dehors, intérieur/extérieur,

positif/négatif, vide/plein qui m'a beaucoup stimulée. Tous ces voyages sont d'ailleurs présents dans le processus de fabrication du verre, et dans l'utilisation du moulage.

En référence au mot ancien « pneuma », Emanuele Coccia écrit dans *La vie des plantes* : « Souffler, respirer, signifie en effet faire cette expérience : ce qui nous contient, l'air, devient contenu en nous et, à l'inverse, ce qui était contenu en nous devient ce qui nous contient. Souffler signifie être immergé dans un milieu qui nous pénètre avec la même intensité avec laquelle nous le pénétrons. » Je ne saurais mieux le dire.

Si l'on se penche un peu plus près des bulles, une légère opacité blanche apparaît chez certaines. Est-ce dû au processus de stabilisation du cristal en fusion ? Au type de matériaux et outils utilisés durant la fabrication ?

Cette opacité est apparue au fur et à mesure des années. À l'origine les bulles étaient toutes claires et transparentes. Je ne sais pas vraiment d'où ça vient, probablement parce qu'elles sont fermées par des bouchons, qu'elles ont été exposées aux changements de température, c'est de la condensation, de la buée.

Mathilde Caylou, *Là où j'ai attrapé l'air*, 2011, cristal soufflé, 70 éléments, 370 x 200 cm,



On dirait que certaines sont en verre opalin, alors que ce n'est pas le cas. L'œuvre continue à vivre sans moi, elle respire et crée sa propre météo, et ce n'est pas pour me déplaire !

Pour revenir à la série *Mottes*, l'esthétique photographique soignée par laquelle vous êtes passée pour nous présenter ces mottes de terre leur confère un aspect plus délicat et raffiné qu'à l'ordinaire : comme si elles devenaient aussi précieuses que des pépites d'or. Avez-vous souhaité leur accorder une forme de considération moins commune en les exposant ainsi ?

Oui, j'ai souhaité les mettre en valeur en les photographiant extraites du champ, extraites de leur banalité. J'ai choisi une mise en scène blanche et lumineuse, une esthétique presque médicale, une ambiance de laboratoire. Je les ai présentées comme un sujet d'étude. Le sol est notre point d'ancrage terrestre commun, nous devons y être attentif.

Pour lutter contre l'érosion des sols, certains paysans testent et cherchent de nouvelles manières de travailler. Il y a un vrai questionnement sur leur relation au sol, sur l'impact de leurs actions. L'agriculture de conservation des sols empêche la perte de terres arables tout en régénérant les terres dégradées. Le sol n'est plus

seulement considéré comme un support mais comme un milieu vivant, une entité organique. Il y a là une analogie entre le travail de l'agriculteur et celui du sculpteur. Les outils agricoles façonnent et modèlent la terre et donne une apparence particulière à la surface des champs.

Pour la petite histoire, j'ai ensuite cuit ces mottes au four à 1000 degrés, un geste intuitif. La parcelle dans laquelle elles ont été prélevées était riche en argile. Les mottes, issues d'un labour intensif, profond et incisif étaient tassées, dures, et se tenaient comme des petites sculptures. Après leur passage au feu, les mottes s'apparentent à de la pierre volcanique, légère, bullée, noircie. Je les ai suspendues en vortex, ce qui a donné l'installation *Dust Bowl*. Les *dust bowl* sont des tempêtes de poussière, provoquées par l'érosion et la sécheresse. Elles étaient redoutables et fréquentes dans les années 30 dans les plaines centrales des États-Unis.



Rosa Bonheur, peintre des paysages ruraux, représente en 1849 les premiers labourages que l'on effectue au début de l'automne. En 1980, Agnès Dénes viendra planter un champ de blé à Battery Park, au pied des tours jumelles à New York. Vous vous êtes également intéressée aux travaux agricoles à travers les différentes pièces que vous présentez aujourd'hui dans l'exposition. Pourriez-vous revenir sur votre intérêt et votre attirance envers le monde rural ?

Je me souviens de mon émotion lorsque j'ai découvert les images du champ d'Agnès Dénes lorsque j'étais étudiante. Elles rentraient totalement en écho avec ce que je cherchais à formuler. Il y a eu aussi le travail de Didier Marcel, et en particulier ses œuvres présentant des moulages de parcelles labourées.

Au sujet du monde rural, c'est par méconnaissance totale de ce milieu (j'ai grandi à Paris) que j'ai commencé à m'y intéresser. Ma curiosité m'a amenée à le découvrir, je me questionnais beaucoup... Mais au final la campagne et les problématiques liées à l'agriculture sont assez peu présentes dans l'art et la création. De manière plus générale, ce sont des thèmes qui sont peu abordés, même si ces questions commencent à être de plus en plus présentes

dans différents domaines, en politique notamment. C'est lié à notre inquiétude commune de voir notre milieu de vie se transformer rapidement, parallèlement aux changements climatiques.



Prise d'empreintes autour de Jetterswiller, © Mathilde Caylou

J'ai toujours été étonnée que si peu de paysagistes, et artistes en général, s'y intéressent.

L'art se nourrit pourtant du dehors, de ce qui est extérieur à lui. Tim Ingold, anthropologue et professeur, incite d'ailleurs ses étudiants à aller dehors, en plein air, pour penser, car « nous habitons un monde de

terre, de ciel, de vent et de climat ». La France est un pays très rural, la surface des terres cultivées est de 29 millions d'hectares, pour un territoire de 55 millions d'hectares (chiffres de 2010, source Agreste) ;

c'est donc un peu plus de la moitié de notre pays. Plus simplement, je ne voyais pas comment axer mes recherches artistiques sur le paysage sans me préoccuper de l'agriculture.

C'est tout un domaine professionnel qui façonne notre environnement, l'espace dans lequel on vit.

Mais les choses changent, ces problématiques commencent à émerger.

Par exemple, j'aimerais citer la pièce de théâtre *Le Père* mis en scène par Julien Gosselin, jouée au TNS en octobre dernier, que je suis allée voir avec mon compagnon, qui est agriculteur. Nous sommes ressortis tous les deux très émus et bouleversés par cette représentation. La semaine dernière, j'ai suivi la soutenance de thèse de Nina Ferrer-Gleize photographe et chercheuse. Elle a réalisé un travail de titan, tissé des liens entre agriculture, art, histoire, création et vécu personnel. L'agriculture comme écriture. Figures et inscriptions du vécu paysan est le titre de sa thèse. J'ai hâte de pouvoir la consulter.

Malgré quelques espaces verts et présences d'espèces végétales en milieu urbain, le ressenti d'un manque de nature en ville est une donnée qui a toujours poussé les habitants des villes à prendre le large hors des grands centres urbains pour aller se ressourcer à la campagne.

Votre œuvre, d'une certaine façon, ramène un bout de cette nature tant désirée. Faire coexister les espaces, extraire un morceau de paysage pour l'amener dans une autre réalité, est-ce un élément

important dans votre travail ? Tout comme dans votre œuvre *Terres* ou vous avez fait se rencontrer à travers le verre l’empreinte d’un sol français avec celle d’un champ italien ?

La vie en ville et la vie à la campagne sont en effet différentes. Je l’ai vécu puisque j’ai quitté la vie urbaine de Paris il y a longtemps, pour finalement habiter un village de 180 habitants...



Prise d’empreintes autour de Jetterswiller,
© Mathilde Caylou

Mais ce n’est pas tant faire coexister et amener dans une autre réalité qu’au contraire tout lier et tout inscrire dans une même sphère. Tout s’imbrique, tout est interdépendant. Le voyage est aussi important pour moi, dans la construction de ma réflexion. Déplacer son corps et son esprit pour se mettre dans de nouvelles perspectives ; tisser des liens, découvrir, réinterpréter, créer. Lorsque je pars en résidence, c’est ce que je recherche. Je me mets dans un état de porosité au monde et aux gens. L’art après tout, c’est un moyen de communication, donc de rencontres et de dialogues.

Peut-être qu’on peut résumer en disant que j’extraits les choses du monde pour mieux les observer, approfondir ma connaissance, pour finalement les replacer dans un contexte plus global, pour faire du lien, comprendre les interactions, ne plus considérer notre milieu de vie comme simple décor. Dans mon travail, je cherche donc plutôt à concentrer le regard, convoquer une attention particulière ; c’est plus une question d’observation, de point de vue.

La ville et la campagne ne sont pas si antithétiques, les villes ne sont pas posées au milieu de nulle part. Il y a des délimitations bien sûr, mais il suffit de se déplacer un peu, géographiquement et intellectuellement, de changer de

vision pour appréhender l’espace dans sa globalité. C’est pour cette raison aussi que je me méfie du mot nature, c’est un mot qui porte en lui des codes, des cloisonnements, des constructions philosophiques, sociales et historiques, mais c’est aussi un mot-tiroir dont l’utilisation induit parfois des contre-sens.

Ce que je tente d’expliquer, Bruno Latour le dit beaucoup mieux que moi. Son livre *Face à Gaïa* est pour moi un ouvrage de référence. « La difficulté réside dans l’expression même de « rapport au monde » qui suppose deux sortes de domaines, celui de la nature et celui de la culture, domaines à la fois distincts et impossible à séparer complètement. »

Et sa définition de l’Anthropocène, qui inscrit l’homme à l’intérieur son milieu :

« Pour la première fois dans la géohistoire, on [a déclaré] solennellement que la force la plus importante qui façonne la Terre, c’est celle de l’humanité prise en bloc et d’un seul tenant. D’où le nom proposé, celui de l’Anthropocène (cène pour « nouveau », anthropos pour « humain »). [...] Tant qu’on restait dans l’Holocène, la Terre demeurait stable et à l’arrière-plan, indifférente à nos histoires. [...] Si l’Holocène est terminée, c’est la preuve qu’on est entré dans une période nouvelle d’instabilité : la

Terre devient sensible à nos actions et nous, les humains, devenons quelque peu géologie ! » Lorsque je l’ai lu la première fois en 2015 c’était une révélation! J’y reviens souvent, car je n’ai pas encore tout compris...

Vous partez souvent d’éléments non modifiés, réels, qui devraient être reconnaissables par tous (comme ces champs labourés). Pourtant à travers votre travail, vous transmutez la matière jusqu’à ce que les éléments issus du réel ne soient plus reconnaissables. Est-ce une façon pour vous de souligner que nous sommes en quelque sorte déconnectés de l’essentiel ? Que les aspects de la vie moderne nous éloignent de la nature au point où nous n’en reconnaissons plus les aspects les plus empiriques ?

Ces transmutations viennent avant tout du processus de fabrication. Lorsque je crée une pièce en verre je passe souvent par le moulage. Par exemple pour la technique de la pâte de verre avec moule à la cire perdue, il arrive que je fasse plusieurs allers-retours entre le positif et le négatif, le vide et le plein, le contenu et le contenant. Au départ il y a la terre des champs, le moule en plâtre, la réalisation d’un élastomère à partir de ce moule en plâtre, ensuite le coulage de la cire sur l’élastomère, le démoulage de la cire pour la

remouler dans du plâtre réfractaire, la fonte de la cire pour l'extraire et vider le moule réfractaire, puis l'enfournement, le remplissage de la réserve du moule réfractaire avec des morceaux de verre, la cuisson pendant laquelle le verre en fondant va couler et remplir le moule, le refroidissement pendant lequel le verre se durcit, pour enfin défourner, casser le moule, extraire la pièce en verre pour finir avec les finitions à froid aux outils diamantés. En bref, c'est un processus très long et fastidieux au cours duquel la matrice se transforme et devient un motif. Ce motif, à force d'avoir traversé ces étapes, change de réalité.

Il y a aussi le changement d'échelle qui produit cet effet. Le relief de la terre est associé habituellement à de grandes étendues, à l'espace. Là il se retrouve pris dans de petits objets.

Que les éléments ne soient pas reconnaissables n'est pas une volonté de départ, c'est dû à la mise en œuvre. Mais en regardant de près, on en reconnaît des bribes. Vous employez le mot modernité, c'est intéressant ; certaines conférences organisées par la Fondation Hermès mettent en lumière le rôle du verre dans l'avènement de la modernité. Il est beaucoup utilisé par les architectes des années 30 ; les frères Perret, Le Corbusier, Franck Lloyd Wright,

Mies van der Rohe, Walter Gropius et d'autres. L'utilisation de grandes façades vitrées est rendue possible grâce aux structures autoportantes en béton armé. C'est là que l'architecture de verre, l'architecture de la transparence du XXème siècle prend racine. Le verre est d'ailleurs érigé dans les années 30 en symbole du modernisme et de la société capitaliste à venir. Le verre qui permet au regard de voir au-dedans et au-dehors, les murs deviennent transparents, extérieur et intérieur se fondent l'un dans l'autre. C'est à double-tranchant ; le motif de la maison de verre vient même irriguer les idéologies fascistes.

« Le fascisme est une maison de verre dans laquelle tout le monde peut jeter un coup d'œil à sa guise » a dit Mussolini. Ce qui me fait poser cette question ; Souhaitons-nous la transparence à tout prix ?

Je m'éloigne un peu, mais pour revenir à la modernité, on voit que le verre est lié à elle. Le verre plat comme fenêtre, paroi, séparation. Le verre est une surface de diffusion des images (écrans-miroirs). Il permet un rapprochement (voir de plus près) mais aussi une mise à distance (voir au travers de). Encore un fois c'est une question de regard et de point de vue. Je ne pense pas que la vie moderne nous éloigne de la « nature ». La campagne est là, accessible, il suffit juste de choisir

de s'y intéresser.

Pour ma part, je cherche à apporter une interprétation poétique du monde, en utilisant le verre comme médium avec tout ce qu'il convoque.



Prise d'empreintes autour de Jetterswiller, © Mathilde Caylou

Du projet d'installation *Terrils*, qui évoque la transformation des sols due à l'activité de l'industrie minière, aux conséquences de forages géothermiques créant des glissements de terrains sur lesquels reposent des villages alsaciens représentés dans les œuvres *Staufen im Breisgau*, *Kirchheim et Lochwiller*, nous vous sentons très attentive aux traitements que l'on

réserve aux sols de notre planète. Est-ce votre sensibilité au monde agricole qui vous a amenée à vous intéresser aux traitements des sols où bien cette appétence géologique trouve ses origines ailleurs ?

Oui, c'est par l'agriculture que je suis arrivée au sol. Comme je le disais précédemment, le sol est notre point d'ancrage, notre vie dépend de lui.

Il y a la fascination pour les événements extraordinaires, comme un glissement de terrain, une coulée de boue, une catastrophe naturelle. Il y a quelque chose de l'expérience

du sublime. Être tétanisé, saisi, ce sentiment d'attraction mêlé d'effroi face à la puissance des éléments. Les sols sont également des archives. Ceux qui savent les lire y voient les témoignages du passé, l'évolution des climats, la transformation des paysages. Ils rendent perceptibles ce qui est invisible, car relatif à une autre échelle de temps, le temps planétaire.

Les forages, les extractions minières sont des descentes dans le sous-sol. Le sous-sol c'est un autre monde, un autre sujet d'étude, là où il n'y a plus de terre mais de la pierre. Les œuvres que vous citez sont un bref voyage souterrain. C'était l'idée qu'un mouvement mécanique qui part du dessus pour aller au-dessous en creusant et en extrayant de la matière a forcément un impact à la surface du sol, là où nous vivons. Cela modifie le paysage car encore une fois tout est lié. Paysage géologique, mais aussi paysage archéologique.

J'ai participé il y a peu à un colloque organisé par le Musée de Verre de Charleroi, où artistes, archéologues, historiens, verriers et conservateurs étaient présents. J'y ai rencontré une archéologue maritime, Laurence Serra, qui a participé aux fouilles d'un navire romain (l'épave de Ouest Embiez dans le Var), recelant des blocs de verre brut. C'était très

émouvant de voir ces morceaux de verre enfouis dans les sols sous-marins depuis le début du IIIe siècle pour rejoindre la surface. Ces blocs étaient la matière première produite sur la côte syro-palestinienne, exportés vers l'occident pour être ensuite être refondus et soufflés dans les verreries. Ces blocs de verre ressemblent d'ailleurs à ceux que j'utilise à l'atelier aujourd'hui, rien n'a beaucoup changé !

Le verre est travaillé par les hommes depuis environ 5000 ans avant J-C, les premiers objets ont été retrouvés en Iran et Mésopotamie du Nord. Pourtant, on ne retrouve pas de sculptures en verre aux fonctions artistiques avant le milieu du XXème siècle. Dans l'histoire de l'art, la sculpture est plutôt associée à la pierre ou au métal. Cela vient du fait qu'il est très coûteux et complexe de le travailler, et que longtemps il n'est pas sorti des manufactures où les maîtres verriers gardaient jalousement leurs secrets.

En cela, le monde du verre est quelque peu archaïque, les gestes n'ont pas changé. Les artistes ne s'en emparent significativement qu'à partir des années 60, avec le mouvement Studio Glass aux États-Unis qui sort le verre des usines. Comme l'agriculture, le verre est peu exploré dans les métiers de la création (même si c'est en train d'exploser en ce moment, il est de

plus en présent dans les lieux d'art) ; il y a donc plein de possibles.

Mais revenons à la question de mon intérêt pour le traitement des sols. Ce n'est qu'une tentative d'appréhender et comprendre mon environnement d'une manière la plus complète possible, en faisant appel à différentes disciplines (l'histoire, la géographie, la géologie, l'archéologie).

Malgré les expérimentations infinies qu'il est possible de faire avec le verre, ressentez-vous parfois le désir de vous rapprocher et d'explorer les qualités plastiques d'une autre matière ?

Parfois j'utilise d'autres matières ; il y eu la terre, le charbon, la glace. Mais c'est très rare. Lorsque je les utilise, c'est pour les confronter ou les associer au verre. Le verre est toujours présent. Ce n'est pas volontaire, ça vient comme ça, c'est tout !

Pour conclure, un mot sur vos projets actuels et futurs ?

Je suis en train de souffler des centaines de gouttes de verre, je passe mes journées à travailler au chalumeau. Elles seront suspendues dans les arbres cet été, lors du festival Horizons Art Nature en Sancy, en Auvergne. C'est un gros challenge pour moi de penser une

pièce in situ, en dehors du confort d'un espace d'exposition. C'est aussi la suite logique de ma démarche. Le verre permet l'installation en extérieur, car il est imputrescible, une autre de ses particularités.

> Entretien proposé par Alexis Lebras et Gérald Wagner dans le cadre de l'exposition *Des herbes folles*, présentée au CEAAC du 15.01.21 au 16.05.21

> Site de l'artiste : www.mathildecaylou.com