

TEXTE //
NEFELI PAPADIMOULI

BIOGRAPHIE GÉNÉRALE NEFELI PAPADIMOULI

Nefeli Papadimouli (née en 1988 à Athènes, Grèce) vit entre Paris et Athènes. Elle est diplômée en Licence de l'École d'architecture de l'Université Polytechnique Nationale d'Athènes, suivi d'un Master à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, et du Le Fresnoy - Studio National. Papadimouli a reçu le *Artworks Fellowship* de la Stavros Niarchos Foundation (2018); le *Prix Dauphine pour l'Art contemporain* (2019). Elle a été nommée à *Révélation Emeriges* et a gagné le *Prix Matsutani* (2022), le *Prix Pierre Cardin* de l'Académie des Beaux Arts pour la sculpture (2023).

Ses expositions personnelles récentes incluent *Skinscapes* (THE PILL, Istanbul, Turquie, 2024); *The World in My Mouth* (Galerie Dohyang Lee, Paris, France, 2023); *Étoiles partielles* (Le Crédac, Ivry sur Seine, France, 2023); *Relational Cartographies* (Ter Posterie, Rosealare, Belgique, 2022) and *Build the World of the You - ACTE* (Le Concept, École d'Art du Calais, Calais, France, 2022).

Elle a participé dans des expositions collectives comme *How To Hold Your Breath - 9th Asian Art Biennial* (Taiwan, 2024); *Crossing The Water - 17th Lyon Biennale* (France, 2024); *La Nuit venue, on y verra plus claire* (Centre Culturel Jean Cocteau, Les Lilas, France, 2024); *Etre Forêts* (Fondation MABA, Nogent-sur-Marne, France, 2024); *Entre là* (Casa Conti - Fondation Ange Leccia, Oletta, Corse, France, 2023); *Douze preuves d'amour* (Révélation Emerige, Paris, France, 2022); *Transmeare* (FRAC Picardie, Amiens, France, 2022); *Playground Festival* (M Museum Leuven, Belgique, 2021); *Archipel - quatre residences, mille experiences* (FRAC Grand Large, Dunkerque, France, 2021); *Still Here Tomorrow* (Stavros Niarchos Foundation Cultural Center, Athènes, Grèce, 2019); *Imaginary homes, 6th Biennale of Contemporary Art* (MOMUS Museum, Thessalonique, Grèce, 2015); *CAUTION! SLIPPERY GROUND* (Istanbul Modern, Istanbul, Turquie, 2015).

TRAVAIL GÉNÉRAL NEFELI PAPADIMOULI

Nefeli Papadimouli (Athènes, 1988) est une artiste et architecte vivant à Athènes et à Paris. Elle travaille à travers des médias allant de l'action participative dans l'espace public, à la sculpture et à l'image en mouvement, avec l'installation et la performance au centre de sa pratique actuelle. Puisant dans la tradition de l'avant-garde, son travail brouille les frontières entre les catégories de la pratique artistique et apparaît comme une fusion de médias « intermédiaires ».

Croyant en la capacité de l'art à redimensionner notre domaine de perception et de sensibilité, l'artiste conçoit ses œuvres comme des exercices poétiques qui révèlent et redéfinissent nos constructions culturelles et appellent à un engagement dans la conscience sociale d'une manière profonde et subliminale.

Ses œuvres interrogent l'interdépendance dans le contexte des structures sociales et naturelles et traduisent une certaine politique de connexion. Par ses recherches, l'artiste tente de questionner les notions qui habitent nos systèmes sociaux – *comme l'activité - la passivité, la différence - la répétition, l'union - l'opposition, l'individu – collectif, humain – non-humain* – et d'explorer où ces dichotomies se décomposent.

Ses projets, conçus comme des espaces de rencontre radicalement inclusifs, visent à rassembler des artistes invités et des spectateurs pour participer à des actions tout en engageant leur consentement à « faire » partie de l'œuvre d'art comme condition de son existence. Ce processus reflète la volonté d'engager les corps et les gestes impulsifs en stimulant les comportements et les négociations collectives alors que les œuvres deviennent des catalyseurs de l'émergence de liens sociaux. En générant des actions favorisant la tendresse et l'empathie par la communication non verbale, Papadimouli tente de déployer les tensions formées dans l'espace entre / entre les relations et notre perception de l'altérité.

Son processus souligne l'importance du corps – *premier lieu dans lequel nous existons* – en initiant souvent une implication directe du public avec l'œuvre d'art (*le statut de l'œuvre est une façon d'agir*). Les sculptures sont présentées comme des « *générateurs d'action* » questionnant perpétuellement leur finalité par la transformation constante de leur forme physique ou/et du contexte qui les entoure, ainsi que la transition de leur caractère symbolique, alors qu'ils éveillent les pulsions personnelles et révèlent les codes comportementaux du public.

Dernièrement, ses recherches portent sur la diversité des écosystèmes possibles qui résultent de l'étude des corps matériels spatialisés et spatialisants et de leur relation avec leur environnement. Ses travaux récents explorent les méthodes d'organisation et les techniques de visualisation des corrélations inter-personnelles et inter-subjectives, y compris les corps plus que humains. Cette approche proto-architecturale, inspirée de la phénoménologie, des proxémies et des théories féministes et politiques contemporaines, tente de révéler que les configurations spatiales de la distance sont l'élément essentiel de l'équilibre.

LA NUIT VENUE, ON Y VERRA PLUS CLAIR, TEXTE DE MARIE GAYET

pour Artais Contemporain, 01 Mars 2024

La Nuit venue, on y verra plus clair

Sur le principe d'un scénario découpé en « intérieur, extérieur, jour et nuit », l'exposition au Centre culturel Jean Cocteau, commissariée par Anna Milone et Luca Avanzini, trace les contours de ce moment particulier qu'est la nuit et où les œuvres des trois artistes invités jouent le trouble des repères et les espaces intermédiaires.

Dans la fontaine devant la façade, à la place du jet d'eau, la sculpture/assemblage Poulet fleuri de Prosper Legault, faite à partir d'enseignes de boutiques et de néons de la ville récupérés, est comme un poème dadaïste : fleurs, chicken spot, croix de pharmacie... Au-dessus, le mot Glaneur ! Avec un côté presque hallucinatoire, ces jeux d'associations et de matières transforment les rebuts en rébus visuels. Quatre autres sculptures ont été installées entre le métro et le centre d'art par l'artiste musicien, parolier et qui se dit aussi « distilleur ». Le parcours du retour prend un air de jeu de piste à repérer les haïkus électriques aux couleurs acidulées dans l'espace urbain.

« En grec, on ne fait pas de rêve, on les voit », peut-on lire en exergue du film Dream Coat de Nefeli Papadimouli, réalisé avec Vincent Ceraudo et André Serre Milan. On reconnaît dans les costumes portés par les protagonistes les manteaux présentés dans deux autres salles de l'exposition. Ce sont des vêtements-paysages, des habits-sculptures, extrêmement élaborés. Suspendus les uns à côté des autres, aux prénoms des femmes qui les ont portés, ils sont les enveloppes de corps continuant de faire communauté par-delà l'absence.

Pour l'artiste, « la ville est un espace sensible qui habite autant qu'il est habité des sensibilités de ses habitant.es jusqu'à devenir le décor de leurs rêves ». Se pourrait-il alors que les rêves soient communs ? Partagés ? Déjà Jean Cocteau dans Le Testament d'Orphée l'expérimentait, en mettant lui aussi sur les yeux d'autres « yeux » capables de lui faire traverser le temps et de voir les rêves des autres. La collection des masques oculaires, déposés sur les yeux des dormeurs et dormeuses dans le film, et visibles dans l'exposition sur des écrans noirs tels des bijoux précieux, semblent être dotés du même pouvoir « voyant ».

En plus de la réactivation des Dream Coat lors d'une performance, pensée comme une œuvre totale et collaborative, la proposition présente également un grand livre où des nuages en négatif forment d'étranges paréidolies, un rideau en gélatine comparable au subterfuge du procédé cinématographique de « la nuit américaine » et des dessins de schémas à la mécanique poétique. Sur des voilages, ce sont des retranscriptions de rêves, les siens, ceux des autres. Les phrases de la voix off du film ont été recueillies auprès d'habitant.es lilasien.nes.

La nuit, les voix s'écoutent d'une manière différente. C'est ce que laissent entendre les entretiens réalisés avec des personnes qui travaillent la nuit aux Lilas, par Camille Plocki, metteuse en scène, la troisième artiste invitée. Diffusés à l'extérieur près de la fontaine, ces fragments d'intimité sonore témoignent du caractère à part de la nuit. Est-ce que l'on y voit plus clair, comme le suggère le titre, phrase extraite d'Alice au pays des merveilles ? Notons que la jeune héroïne fait une brève apparition dans l'exposition au détour d'une lithographie de Topor. La question reste en suspens...

Marie Gayet

THE WORLD IN MY MOUTH, TEXTE DE VIOLETTE MORISSEAU

pour l'exposition *The World in My Mouth*, Galerie Dohyang Lee, Paris, France, 2023

Issue d'un doux travail d'observation, l'exposition *The World in My Mouth* se déploie en deux axes intrinsèquement liés : la vision d'Orion, ton enfant, et la tienne. Au rez-de-chaussée, tu explores les changements qu'ont fait naître chez toi la maternité, inexorable expérience de fusion. Tu nous parles de la capacité d'ouvrir un pan de soi-même à son enfant, et par extension, à d'autres formes de vies. Au sous-sol, tu nous conduis à un renversement intime au sein duquel Orion nous initie au monde à travers ses yeux, les sons qu'il nous transmet et les gestes qu'il nous apprend.

Les sculptures "cocons" sur lesquelles ouvre l'exposition, suspendues ou accrochées aux murs, semblent comme des excroissances des parois. Elles ont le double effet de pouvoir porter et protéger un corps, - humain, minéral, végétal -, contre soi-même. Un contact peau à peau qui suscite une symbiose : le corps du ou de la porteur-se se couvre instinctivement d'écailles, se pare d'exosquelettes cuivrés et ondoyants. Dans une forme de transfert, par le contact des peaux, un peu de l'un-e passe dans le corps de l'autre.

En descendant les escaliers, les babillages d'Orion commencent à se faire entendre. À son âge, il a la capacité d'identifier et mémoriser une infinité de sons, issus de toutes les bouches, toutes les cultures. Si cette prouesse s'estompe avec le temps et par un apprentissage situé, ces vocalises sont celles d'un chant universel, contenant potentiellement toutes les langues du monde.

Chez les nourrissons, l'intégration des connaissances est indissociable des moments de sommeil : c'est dans la première phase de l'endormissement, souvent agitée, que sont traitées et mémorisées les nouvelles informations recueillies durant les périodes d'éveil. Se produit alors un phénomène universel : sur le visage du nourrisson se succèdent les différentes émotions innées, à savoir la joie, la surprise, la peur, le dégoût, la tristesse et la colère. Son corps se meut en mouvements brusques et saccadés, selon un enchaînement de crispations et de détentes des membres. C'est cette sorte de danse spasmodique que tu as observée chez Orion, et que tu as demandé au chorégraphe Théo Pendle d'interpréter. Allongé sur le dos, un horizon insoupçonné de mouvements s'ouvre au danseur : du micro-geste à la convulsion, c'est la danse d'un corps qui mémorise le monde.

Dans la salle adjacente, espace moelleux où les corps peuvent se mouvoir sans se blesser, tu as suspendu différentes sculptures, remarquables tant par leurs formes archétypales que par leurs qualités haptiques. Des œuvres à regarder allongé-e sur le dos, qu'il nous faut appréhender en touchant, des sculptures à mordre. Tu reviens ici sur tes obsessions de toujours : les objets transitionnels, définis par Winnicott comme d'essentiels supports des projections émotionnelles de l'enfant. Ces objets l'aident à prendre conscience de son individualité et à concevoir les autres et son environnement comme le monde extérieur et non comme une partie de soi-même.

Tu as décidé, toi dont la pratique teste constamment l'élasticité des distances entre les individus afin de les repositionner dans le monde, de nous mettre à la place d'un nouveau-né. Un univers molletonné, doux et savant, où les choses se comprennent avec la bouche. Orion nous montre tendrement la voie vers une ingestion du monde pour son assimilation.

Violette Morisseau

NEFELI PAPADIMOULI - LE CRÉDAC, IVRY, TEXTE DE GUILLAUME BENOIT
pour Slash, 5 Mai 2023

Ses drapés de tissus et autres matières cousues prêts à porter hantent les espaces que Nefeli Papadimouli investit en reliant l'histoire au mouvement pour inventer une architecture du geste qui ne perd jamais sa dimension plastique. Dans leur déplacement lors de performances, les structures agissent comme des augmentations et réductions massives et de notre propre perception, figurant dans l'espace et avec une rapidité analogue, les « zooms » et « dézooms » de focales mécaniques ou numériques, repensant alors les limites de notre propre rapport au corps de l'autre. Si l'avant-garde et le modernisme éclatent de prime abord dans ses structures lâches pensées pour contenir (plus qu'accueillir) les corps, les références évoquent également une continuité géographique qui emprunte à de multiples cultures à travers le monde pour évoquer des chimères humanoïdes singulières.

Invitée par le Crédac d'Ivry, elle y invente une installation monumentale marquée par l'histoire industrielle et sociale de la ville autant que par ses velléités modernistes si riches. Ses Etoiles partielles tendent un miroir presque organique à l'architecture des bâtiments iconiques de la ville pensés par Renée Gailhoustet et Jean Renaudie, s'inspirant pour leur réalisation de leurs plans et motifs pour fabriquer les éléments vestimentaires d'une parade à venir.

Mais si elles sont bien en attente de corps, en « grève » ponctuelle selon l'artiste, les combinaisons et tentures, installées sur des mannequins minimalistes revêtent dans l'espace une qualité plastique poignante. Entre abandon et liberté laissée à ces formes flottantes, le tableau multiplie les motifs, les lignes fragiles et les zones aveugles qui en font une composition fantastique où l'être humain n'est qu'une option. La fonctionnalité, en trompe-l'oeil, apparaît secondaire tant l'ensemble se tient par la seule force de la gravité. C'est alors au corps de s'adapter à ces costumes qui l'handicaperont plus qu'ils ne le vêtiront, résisteront à ses articulations naturelles pour l'enfermer dans un mouvement contraint.

Un choix riche de symbole qui fait vivre la dualité essentielle d'une installation dont l'essence précède l'existence ou, à tout le moins, qui étend sa plénitude et parvient à affirmer son indépendance face à un corps qui ne peut épuiser ses limites. Lequel, s'il le souhaite vraiment, peut alors renverser le paradigme et se « plier » au vêtement pour porter le poids tangible du décor et déplacer à son tour les perspectives.

Guillaume Benoit

NEFELI PAPADIMOULI — LA FABRIQUE DES LIENS, TEXTE DU CREDAC

pour l'exposition *Étoiles Partielles*, Credac, Ivry sur Seine, France, 2023

Nefeli Papadimouli (1988) réalise des sculptures-architectures qui sont aussi destinées à être activées et habitées lors de performances. Dans la continuité de ses travaux récents, l'exposition *Étoiles partielles* au Crédac est une construction textile à activer rendant hommage aux architectures utopiques des années 1970 de la ville d'Ivry-sur-Seine, conçues par les architectes Renée Gailhoustet (1929-2023) et Jean Renaudie (1925-1981) : le Liégat, la cité Spinoza, le centre Jeanne Hachette, la Tour Lénine, etc. Ces ensembles oscillent entre un état de plan et un état de coupe. Non-activée — « en grève », selon les termes de l'artiste — la sculpture au Crédac est dans l'attente des corps des dix performeurs qui viendront l'habiter à l'occasion de la Nuit Blanche 2023. Le samedi 3 juin à 19h, une parade joyeuse au départ de la place Voltaire à Ivry arpentera les architectures du centre-ville, mettant en exergue ses espaces communs morcelés, ses accumulations d'espaces ajourés et accessibles à flanc de colline, qui ont ouvert de nouvelles manières d'habiter collectivement les villes. Elle grandit en Grèce, pays fortement marqué par la crise économique et par la crise sociale qui ont transformé la vie quotidienne. L'artiste a observé cette crise d'un système qui a induit la nécessité d'inventer de nouveaux modèles pour survivre, dans une véritable solidarité. Une partie de la population grecque a alors essayé d'écrire et de construire d'autres modèles de vie dans lesquels les animaux, la végétation et les êtres humains pourraient cohabiter harmonieusement. En Grèce, contrairement au cinéma contemporain et à la longue tradition du théâtre, les arts visuels sont assez peu développés. Nefeli Papadimouli s'identifie beaucoup plus au spectacle vivant et au cinéma, ainsi qu'à des formes d'art plus populaires et narratives comme certaines danses locales. Néanmoins, l'espace et l'architecture l'attirent. Elle suit alors des études d'architecture à Athènes qu'elle poursuit à l'École nationale supérieure d'architecture de Paris la Villette lors d'un échange Erasmus. Elle obtient son diplôme à l'Université Polytechnique d'Athènes (Metsovio) en 2013. Nefeli Papadimouli est ensuite diplômée à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris en 2016.

Ces multiples formations et influences artistiques grecques et françaises contribuent à développer sa capacité d'adaptation à des contextes et territoires variés où elle est invitée à exposer.

Nefeli Papadimouli commence à travailler le textile en 2019 lors d'une résidence au Frac Grand Large à Dunkerque, car le Nord de la France a une longue tradition de fabrication textile, comme la dentelle. Le tissu lui permet également de travailler de manière nomade avec des œuvres qu'elle pouvait plier et transporter facilement. Fidèle à sa nature et sa volonté de rencontrer une culture et un territoire, elle intègre alors cette discipline dans sa pratique artistique. Le rapport entre art et artisanat est imbriqué dans les travaux de Nefeli Papadimouli, avec la création de pièces-prothèses qui dépassent le seul champ du tissage ou de la broderie. À la fois sculpture, pièce à porter et accessoire pour une performance, l'œuvre de l'artiste brouille les frontières en étant à la fois au centre du processus créatif, et un élément des performances filmées par l'artiste.

Le travail de Nefeli Papadimouli a été bouleversé par sa découverte de l'artiste Lygia Clark (1920-1988). Cette dernière questionne le statut de l'œuvre en créant un rapport direct avec le public. Elle a permis de former des œuvres instables qui continuent d'avoir une vie grâce à la manipulation du spectateur. Dans le même esprit, Nefeli Papadimouli souhaite que ses œuvres ne soient jamais terminées pour continuer à être habitées. Ses sculptures- vêtements prennent en effet un sens nouveau lorsqu'elles sont portées, à travers des danses et chorégraphies très simples qui traitent sur le mode de la poésie des liens entre les individus. Les nœuds sont littéralement des moyens de se lier, de se connecter. Que se passe-t-il dans l'espace entre deux corps, entre deux individus ? Si l'artiste conçoit et fabrique presque tout seule, son objectif est de créer une expérience collective au final. Elle souhaite ainsi former des couples, des trios, des communautés grâce au lien entre les costumes et aux morceaux de tissus qui s'agrègent et deviennent des excroissances, des narrations, des poches à secrets qui peuvent s'amplifier en créant d'autres nœuds, mais aussi se défaire facilement.

“ Ce qui m'intrigue, c'est le type de rapport que l'on peut avoir entre nous. Comment peut-on transformer cette société et construire des microcosmes d'égalité et de solidarité ? Comment créer des micro-utopies de convivialité et des élans pour élaborer ce type de moment ? Ces œuvres sont vecteurs pour l'émergence de nouvelles communautés très simples, très tendres, comme celles qui viennent de ma jeunesse en Grèce.”

Bien que ses premières études aient influencé ses sculptures, les premières sources d'inspiration de Nefeli Papadimouli sont des lectures théoriques, qu'elles soient politiques, sociales ou anthropologiques. Ses auteurs-phares sont l'anthropologue Philippe Descola (1947) qui développe la question de différents rapports entre nature et culture, le sociologue, anthropologue et philosophe des sciences Bruno Latour (1947-2022), ou encore l'ethnographe Marcel Mauss (1872-1950), dont les ouvrages sont des questionnements sur les systèmes de fabrication et d'organisation. Ce dernier est un auteur fondateur pour Nefeli Papadimouli, qui y voit des " cartographies d'une société ".

Outre ses lectures théoriques, la formation d'architecte de Nefeli Papadimouli détermine son regard sur nos modes de vie et nos manières d'habiter. Ses vêtements-architectures et ses pans horizontaux ou verticaux prêts à être déroulés et portés rappellent également les recherches des artistes des avant-gardes du XXe siècle qui décroisonnaient les arts, à l'image du ballet d'Oskar Schlemmer, ou du manteau de l'actrice Gloria Swanson réalisé par Sonia Delaunay, des œuvres constructivistes de Sophie Taeuber-Arp, de l'expérience vivante et sociale permise par les installations de Lygia Clark, ou des créations géométriques de Karina Bisch.

COMPASS, TEXTE DE CAMILLE FLORANCE

pour l'exposition TRANSMEARE au FRAC Picardie, Amiens, France, 2022

L'éventail de Néféli Papadimouli orchestre l'espace comme une danse infinitésimale et silencieuse qui mesure sa distance d'avec le corps. L'éventail est un compas. Il continue le geste de la main s'avançant vers le monde et sa matière, il l'ouvre. En poursuivant cette main, et le corps, et l'œil, *Compass* mesure sensiblement notre perception de l'espace et les liens que nous tissons à (travers) lui. Dans les plis des espacements et des vides, il interroge ce qui subjectivement construit un lieu. Sculpture performative, nous le déplaçons et le manipulons dans l'espace, incorporons cette distanciation fondamentale de l'espace-temps, remettons en question nos visions d'échelles comme l'écart de l'infime avec l'immense. Léger et fin, l'éventail embrasse cette étoffe du monde qui nous emmitoufle : il nous relie à sa chair universelle.

Camille Florance

MAIS POUR ME PARCOURIR ENLEVE TES SOULIERS, TEXTE DE VIOLETTE MORISSEAU

pour l'exposition *Mais pour me parcourir enlève tes souliers*, Palais des Beaux-Arts, Paris, France, 2022

Nefeli Papadimouli

L'artiste Nefeli Papadimouli, également architecte de formation, a fait de la notion d'espace l'un des points névralgiques de sa pratique artistique et l'interroge dans sa relation aux corps. Elle crée des « œuvres-étalons », qui, à partir de nos échelles corporelles, permettent de mesurer le réel. L'artiste s'intéresse notamment à nos espaces urbains et quotidiens, et interroge la marge de liberté qu'ils laissent aux individus. Dans ce contexte, Nefeli Papadimouli travaille l'espace entre les choses et les êtres : ses œuvres fonctionnent souvent comme des objets transitionnels, révélateurs d'expériences profondes et non verbalisées, partagées par une même communauté. Par le biais de sculptures que les spectateurxices se doivent d'actualiser et de manipuler, l'artiste nous engage à questionner nos sentiments d'appartenance et de responsabilité vis-à-vis d'un système communautaire, en nous offrant la possibilité de le rejoindre ou de s'en abstraire.

Skinscapes

Suspendue au mur, une grande surface architecturée en tissu blanc, comme en apesanteur. Si l'on hésite à la considérer comme une grande peinture, percevant ici et là un éclat de couleurs qui semblent dormir, on y devine l'absence des corps qui doivent s'y loger. En effet, de nombreux reliefs molletonnés et anfractuosités sont agencés sur la toile de manière à attirer nos échelles corporelles : des manches sont déployées pour accueillir des bras, des ouvertures se dessinent pour que s'y glisse un cou et des entrebâillements semblent attendre que des jambes s'y immiscent. Lorsqu'elle est au mur, l'œuvre est en état de grève, dans l'attente de son actualisation : elle a été pensée pour que trois corps l'épousent. Ainsi incarnée, la pièce se transforme en un élément architectural, une paroi mouvante et respirante, qui transforme perpétuellement nos perceptions spatiales. Dans un acte de résilience, le corps devient porteur de sa propre architecture.

Violette Morisseau

TEXTE DE FARAH MAAKEL

pour Jeune Création 72, Romainville, France, 2022

Nefeli Papadimouli est une artiste et architecte pluridisciplinaire utilisant des techniques textiles - autrefois associées aux femmes - et différents médiums tels que la performance et l'installation. Au moment de l'activation de ses œuvres, le corps humain se pare des objets créés et exposés qu'il utilise comme moyen de communication, participant à la négociation d'un rapport humain égalitaire. Ces œuvres-costumes deviennent des espaces protégés, des refuges où l'on peut se transformer, se re-définir soi-même. Ils façonnent l'environnement de la performance, induisant des cadres et contextes de mondes fait de lignes et d'oppositions qui s'entrecroisent. La pièce se lie et se délie en une poésie spatiale, un paysage total, organique, à la chorégraphie aléatoire et évolutive. Cette transformation cyclique de l'espace d'exposition s'opère selon des facteurs extérieurs, personnifiés par les spectateurs, qui deviennent co-scénaristes de la performance. Ainsi, une nouvelle histoire s'écrit à chaque activation, créant une mythologie.

Farah Maakel

NEFELI PAPADIMOULI, TEXTE DE LICIA DEMURO

pour le catalogue d'acquisitions du Frac Grand Large, Dunkerque, France, 2022

L'art de Nefeli Papadimouli fait s'hybrider la sculpture, le textile et la performance au sein d'un univers délicat et épuré où la douceur peut exercer toute sa puissance. Mais au-delà des supports utilisés, ses œuvres puisent avant tout leur source d'inspiration dans le corps en mouvement qui, confronté à l'espace, aux êtres vivants et aux objets du réel, se doit de résonner (et de raisonner) avec les différentes rencontres qui se présentent à lui.

En effet, sa pratique s'attache à explorer la contrainte relationnelle en tant que déclencheur poétique de nouvelles identités collectives. La matière est alors façonnée pour amener les corps à se mouvoir selon une impulsion régie par l'intuition et l'attention à l'autre. Du fait de son rôle intime vis-à-vis du corps, le textile occupe désormais une place à part entière dans l'œuvre de l'artiste. En s'inscrivant dans une continuité esthétique proche de l'artiste Franz Ehrard Walther, Nefeli Papadimouli fait se transformer le costume et l'accessoire vestimentaire en des dispositifs sculpturaux à activer collectivement. Chacune de ses œuvres dessine ainsi, à chaque nouvelle activation - ou plutôt "actualisation" selon les termes de l'artiste -, les contours d'une communauté inédite.

Dans le diptyque vidéo *Être forêts*, présenté en miroir, le façonnage du tissu est rythmé par les formes organiques du lacet ou de la lanière, accessoires capables de relier dix corps en quête de liens avec le vivant. La multiplication de ces bandes, fonctionnant comme autant de possibles connections, semblent vouloir invoquer ces "êtres tentaculaires" acclamés par Donna Haraway, ceux qui "fabriquent des attachements et des détachements : ils coupent et nouent, ils tissent des chemins et des conséquences, mais pas des déterminismes ; ils sont à la fois ouverts et noués."

Chaque costume devient le point périphérique d'une vaste "toile" centrale à l'allure de dentelle, constituée de patrons de poches géantes dont les coins sont entrelacés les uns avec les autres. Entre dilatations et contractions, les mouvements rituels des corps enveloppés et interdépendants, pénétrant à l'unisson les éléments de la forêt, dessinent un paysage relationnel qui fait basculer l'humain du côté des lichens.

Dans cette recherche de création de liens, le vide s'avère comme un lieu potentiel de rencontre. Faisant de ce dernier un matériau à part entière, son œuvre *Espacentres* donne à manipuler un ensemble de figures colorées et irrégulières dont les formes résultent des espaces vides dessinés par et entre les corps lorsqu'il entrent en contact. Chaque élément, par sa nature interactive, devient une invitation à s'approprier librement ce vide qui, extrait de son invisibilité, affirme tout son pouvoir d'accueil de la vie. Cette même vertue est mise à l'honneur dans son œuvre *Panier* où le contenant traditionnel s'affirme comme lieu d'hospitalité par excellence, à l'intérieur duquel se trouvent rassemblés des éléments disparates, amenés à s'adapter au sein d'un espace donné. Ici, la monumentalité devient moteur de coopération humaine, condition sine qua non d'activation de l'œuvre qui demande à être portée à plusieurs. La place de l'individu peut ainsi être repensée selon le concept quechua de mingua, au sein duquel "le travail collectif dignifie ceux qui en prennent part".

Par la création de mouvements et de postures subtilement construits, l'artiste développe une véritable grammaire de "gestes spéculatifs", tel que les conceptualise la philosophe Isabelle Stengers, qui les définit comme des gestes "pariant sur la possibilité de conférer à ce qui nous réunit le pouvoir de nous faire penser ensemble".

Licia Demuro

1. Anne Dufourmentelle, *La puissance de la douceur*, 2013, éd. Payot et rivages, 2022.
2. *SYMPOIÈSE, SF, EMBROUILLES MULTISPÉCIFIQUES*, in Didier Debaise, Isabelle Stengers. « Gestes Spéculatifs. »
3. « Nous sommes maintenant toutes et tous des lichens ». Cri de ralliement de Scott Gilbert. Voir S.F. Gilbert, J. Sapp et A. I. Tauber, « A Symbiotic View of Life: We Have Never Been Individuals », in *Quarterly Review of Biology*, vol. 87, 2012, p. 325-41.
4. La Minga désigne un « travail collectif en vue d'un objectif commun » tel que la construction de bâtiments pour la communauté, la réparation d'un chemin ou la récolte dans des terres communautaires ou une ferme familiale.
5. Carolina Cano, José Angel Calderón, *La Minga, un mouvement qui marche*, , *Multitudes* 2010/1 (n° 40), pages 204 à 210.
6. Isabelle Stengers, *L'insistance du possible*, in Didier Debaise, Isabelle Stengers. « Gestes Spéculatifs. »

LA CRISE, L'HABIT ET LE PANIER : NEFELI PAPADIMOULI OU L'ART DE LA RÉPARATION , TEXTE DE JULIE PELLEGRIN

pour le catalogue de l'exposition *Archipel* au FRAC Grand Large, Dunkerque, France, 2022

Lorsque nous nous rencontrons pour la première fois dans ton atelier de la Cité des Arts à Paris, tu viens d'achever ta résidence à Calais et à Boulogne, tes affaires sont prisonnières chez une amie en quarantaine, et l'espace dans lequel nous parlons est rigoureusement vide. Tu évoques ton arrivée en France alors que la société grecque est touchée de plein fouet par la crise. Cette crise économique, mais aussi sociale et existentielle, a constitué une blessure (en grec trauma) fondatrice pour la plupart des artistes grecs de ta génération. En empêchant tout espace de projection, elle a durablement défini votre vision du monde et votre travail. En 2013, ton premier geste artistique *Tabula Rasa* essayait de « fabriquer du vide ». Tu avais amené dans tes valises plusieurs livres clefs pour l'évolution de la civilisation occidentale (*Le Contrat social* de Rousseau, *Le Capital* de Marx, *Les Lois* de Platon et quelques autres) pour tenter de suivre le fil qui avait conduit à la crise de 2008. A mesure que tu les lisais, tu rayais les lignes au marqueur. En caviardant ces grands récits, tu faisais de la place – déjà – pour d'autres chemins narratifs.

Ce motif du vide deviendra récurrent. Ton installation de diplôme, *Horizons de pensées (Équilibres)*, se compose de x planches de bois suspendues comme autant de mobiles supportant des objets quotidiens à leurs extrémités. Elles tentent de maintenir entre eux un équilibre précaire. Si le verre à moitié plein contrebalance le verre à moitié vide, les pièces (de monnaies nationales tombées dans l'oubli) roulent au sol pendant que le sac en plastique s'envole. Malgré la distance qui les sépare, ce n'est pas l'opposition des termes qui t'intéresse ici mais les rapports qu'ils entretiennent, sans cesse renégociés autour d'une tension centrale.

Parallèlement aux espaces que tu fais danser, tu pratiques et regardes de la danse. Et en regardant, tu dessines. Intuitivement tu dessines l'espace entre les danseur.ses, celui créé par deux corps en contact. Convertis objets sculptés et peints de couleurs vives, ces motifs se font matrices pour de nouvelles rencontres. Sans consigne autre que maintenir à plusieurs la forme en mouvement et en équilibre, tu invites les personnes qui le souhaitent à redanser avec ces « empreintes d'étreintes »¹, à improviser librement de nouvelles relations – seraient-elles bancales ou imparfaites. L'espace négatif se redéfinit comme objet relationnel, l'espace qui nous sépare comme espace qui nous relie. Tu n'auras dès lors de cesse de travailler des propositions à habiter qui engagent le(s) corps, cherchant toujours plus d'élasticité dans ces « espaces entre ».

Deux formes emblématiques font leur apparition : le costume et le panier. L'exposition de Calais conjugue ainsi chapeaux, manteaux, ceinture et paniers de chanvres – tous géants – susceptibles d'accueillir des groupes de gens. Le vêtement ou l'accessoire ne servent pas ici à identifier – une personne, un statut – mais à explorer des négociations collectives. Objets-contraintes, ils sont accompagnés de protocoles d'activation qui impulsent des gestes, des processus, des rapprochements inédits. *Couvre-chef sans chef*, immense chapeau de x kilo et 4 mètres d'envergure demande à être porté par onze personnes. Il se met en branle lentement, se soulève et s'affaisse, se forme et se déforme. Il dépersonnalise, il n'est plus qu'un flux, un mouvement à l'échelle de l'espace qu'il fait vaciller. Mais contrairement à de nombreux exemples d'œuvre-vêtements qui ont jalonné l'histoire de l'art², tu cherches moins à produire une sculpture qui repose sur les performeurs qu'un espace pour les accueillir : dynamique, dialectique, modulable, constamment en devenir. Un espace radicalement inclusif qui relie les humains, les objets, les espaces, les notions.

La répartition sociale des genres voudrait que les activités comme la couture et la vannerie renvoient celles qui les pratiquent aux espaces domestiques et personnels. Mais lorsque tu tisses, tu ligatures ou tu entrelaces, tu renoues en fait avec une autre histoire. Celle que raconte l'anthropologue féministe Elizabeth Fisher lorsqu'elle postule que le premier équipement culturel de l'humanité aurait été un contenant plutôt qu'une arme³ – à travers quoi les femmes auraient été les principales pourvoyeuses d'outils, organisant la subsistance et les activités de groupe. Cette genèse de la civilisation faite de soin et de récolte trouve un lointain écho dans tes œuvres qui favorisent la flexibilité, l'interdépendance et le soutien mutuel. Si ce sont des villageois qui devaient se retrouver dans les paniers de Calais, ces derniers peuvent tout accueillir, à l'instar de la fiction telle que la conçoit Ursula Le Guin : un grand « sac-médecine contenant des choses prises ensemble dans une relation singulière et puissante ». Des fragments du réel qui forment un ensemble pas nécessairement harmonieux, ou conflictuel (même si la tension peut être un élément nécessaire) mais qui ne s'organise pas dans le but d'une résolution mais de la poursuite d'un processus, d'une histoire sans fin. Le réel que tu t'attaches à raconter repose également sur une cohabitation d'êtres a priori séparés qui tissent et retissent leurs propres nœuds narratifs, plutôt que sur l'épopée d'un héros solitaire.

Alors qu'en 2013 tu t'employais à fabriquer de la page blanche, en 2020 tu as passé ton printemps à remplir des cases de papier millimétré de formes répétitives. Ces formes géométriques te sont ensuite apparues comme des mesures d'espace susceptibles de répondre à ta volonté de rendre plus modulable l'espace qui nous relie. Les modules se sont fait patrons de couture pour confectionner des poches destinées à se nouer entre elles, et à se relier à des éléments de costumes à revêtir⁴. Les poches-étalons deviennent ainsi un outil pour ajuster la distance qui nous sépare. Munies de lanières, elles s'assemblent ou se désassemblent à l'envi, entre elles ou avec les éléments de costumes, permettant de créer une multitude de costumes séparés, ou un unique et immense habit. Les poches dessinent alors une gigantesque dentelle qui se propage sur 100m² et qui matérialise ta conception de cette pièce comme un virus mais aussi comme une grille de lecture du monde, une grille reproductible à l'infini pour essayer de « tout mettre à l'intérieur ». Où il s'agit une fois encore de remplir les mailles de ton panier avec tout le réel.

Le contexte sanitaire t'oblige à penser une performance sans public et en plein air : ce sera un film, tourné dans une forêt avec plusieurs participantes. La contrainte initiale t'ouvre la possibilité de jouer avec l'environnement naturel : se relier physiquement aux arbres ou aux rochers pour lesquels tu fabriques aussi des vêtements, expérimenter un devenir animal des humains portant des costumes « bestiaux » ou des masques en becs d'oiseaux. Faire une utilisation des poches qui rappelle les récipients d'Elizabeth Fisher, en les remplissant d'objets de première nécessité mais aussi de cailloux, de terre, de plantes ou encore d'eau, qui vont imprimer leurs formes et leurs teintes au tissu vierge... Ces poches doivent susciter des déplacements si elles sont légères, indiquer des positions, arrêter un mouvement si elles sont lourdes, engager des transactions. Elles sont aussi un vecteur poétique pour intégrer des gestes de soin – ou de tendresse – entre les activateur.trices et envers les objets.

Ici, notre relation à l'art est prise dans un réseau de relations informelles avec des sujets et des objets qui ne nous sont pas apparentés. Tu te demandes comment « caresser » dans un monde où on ne peut plus toucher : faut-il « frotter son langage contre l'autre » comme le suggère Roland Barthes⁵ ? Construire des objets-sentiments et les donner aux autres, à l'instar de ces premières monnaies faites de cailloux longuement polis à la main ? Si tes objets déclenchent des actions, ils suscitent également des réponses affectives – les sentiments dont tu les charges peuvent être durs, lisses, pesants, légers, etc. Tu aimes à parler de tendresse et d'empathie mais ces formes qui permettent la rencontre ne sont pas sans rappeler le soin des objets relationnels de Lygia Clark (que tu découvriras après-coup). Ce qui inscrit ton travail dans cette perspective du care n'est pas seulement le temps et l'attention que tu consacres à tes objets mais aussi ceux auxquels ils nous invitent, ainsi que les rapports d'interdépendance et d'écoute qu'ils mettent en évidence. C'est dans l'espace de cette rencontre que se définissent les choses, que l'œuvre devient un terrain pour se jouer des récits d'identités. Les costumes extravagants qui déforment les corps constituent une deuxième peau qui vient perturber l'image qu'on a de soi-même. Ils m'apparaissent aussi comme la possibilité d'un travestissement collectif, à la fois ludique et politique, où l'habit offre de défaire collectivement les identités assignées. Se créent ainsi de nouvelles figures, excentriques, innommables et sans visage, qui produisent une (id)entité mouvante et plurielle. Avec l'œuvre du FRAC tu proposes, littéralement, de dissoudre les frontières entre les corps. Dans cette coexistence hybride, la relation humain/non-humain est repensée, et les objets, en s'animant, se dotent d'une forme de subjectivité. Si cette relation non-hiérarchique te renvoie à Graham Hardmann dont la Flatness Ontology englobe tous les objets possibles et imaginables, elle m'évoque aussi Donna Haraway qui privilégie une politique de la connexion en reconsidérant les relations de différences entre les êtres humains et avec les autres organismes. Dans *Ecce Homo*, elle évoque une pratique critique de la « différence » où le « Je » et le « Nous » ne sont jamais identiques à eux-mêmes, et peuvent ainsi espérer entrer en connexion⁶. Tes monstres, comme ceux d'Haraway, matérialiseraient ainsi des subjectivités et des formes de vie possibles qui feraient fi oppositions et des catégories.

Ce faisant, tu déploies des stratégies concrètes de réparation. Mais une réparation au sens où l'entend Emilie Notéris : qui s'oppose à la séparation et à la paranoïa mais qui pour autant n'abandonne pas la combativité. Dans *La Fiction réparatrice*, l'autrice convoque la métaphore du kintsugi, cet art japonais qui consiste à recoller des céramiques cassées avec des jointures en or. En soulignant la cicatrice, cette technique met en valeur l'histoire de l'objet. Tes œuvres ne viennent pas masquer l'accident ou le conflit. Au contraire, elles le valorisent à travers les erreurs de l'improvisation, le recours à des amateurs qui « cassent » ce qui est planifié, les équilibres instables, les relations bancales, l'imprécision assumée du geste⁷, les coutures visibles. Tu nous proposes d'habiter l'espace du déchirement. Parce que, comme tu le dis si justement, « C'est là que la vie révolte⁸ ».

Julie Pellegrin

1. Pour reprendre la jolie formule de Diamètre dans un texte qui t'est consacré.
2. d'Oscar Schlemmer à Franz Erhard Walther pour ne citer qu'eux.
3. Elizabeth Fisher, *Women's Creation: Sexual Evolution and the Shaping of Society*, 1979, New York, Anchor Press. Citée par Ursula Le Guin elle-même rappelée à la mémoire d'Emilie Notéris par Jagna Ciuchta. Qu'elles soient toutes remerciées ici.
4. A la croisée d'influences médiévales, du Bauhaus et de la commedia dell'arte, ces hauts extravagants s'ornent de franges et de collerettes superposées, de manches longues et évasées, ou de cols montants comme des heaumes ou des cagoules.
5. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Editions du Seuil, 1977
6. *Manifeste Cyborg et autres essais*, Paris, Exils, 2007, p. 223
7. Comme en témoigne l'œuvre réalisée à Boulogne, un dessin dans l'espace en fil de verre coloré. Si l'ensemble est élégant et délicat, les détails révèlent quantité d'imperfections dues au tracé à la main et à l'aveugle.
8. J'ai été frappée par cette phrase que tu m'as dite à 2 reprises où la transformation (volontaire ou pas ?) que tu opères du verbe transitif à une forme intransitive me renvoie à sa signification initiale au sens propre avec le mouvement d'une révolution.

TEXTE DE AURÉLIE FAURE

pour Revelations Emerige 2022, 2022

Nefeli Papadimouli fait des aller-retours entre la France et la Grèce, l'architecture et les beaux-arts, en passant par la danse, le théâtre, l'anthropologie et la psychanalyse, avant de pouvoir se consacrer entièrement à sa pratique. Nourrie de ses expériences et engagée dans la construction de nouveaux récits, l'artiste élabore des œuvres mouvantes, instables et insaisissables, composées et déployées selon des protocoles et des méthodes de travail « en fuite ».

À partir d'une série de composition d'équilibres fragiles intitulés *Horizons de pensée*, Nefeli Papadimouli comprend que la solution se trouve au moment de la rencontre, dans les « espaces entre ». Les objets lui apparaissent alors comme des « générateurs d'actions », un moyen de construire des ensembles, une manière de lire la réalité, dont la fonction devient poétique : ré-unir. Sa réflexion s'ouvre sur l'idée de « faire commune » et la dirige vers la production de peintures- sculptures invitées à venir se glisser entre deux personnes. La tendresse de cette lente et subtile danse de contact se confronte à la rigidité physique et spatiale de ces *Objects to connect*, et provoque chez Nefeli Papadimouli le désir de concevoir des systèmes modulables et élastiques. L'artiste souhaite créer des communautés émancipatrices, anonymes, mobiles et extensibles, libre de se faire et de se défaire, de se lier et de se délier, dans des espaces aléatoires.

Animée par l'idée du quelconque et du dissimulé, Nefeli Papadimouli décide d'utiliser le textile et de réaliser des costumes. Elle s'inspire du concept de poche tel que développé par Marcel Mauss et Alfred Jarry, et des œuvres utopiques du groupe d'architectes italien-nes d'avant-garde Super Studio, qui fondent et articulent ses réflexions menées et défendues à travers un projet éloquent : *Être forêts*.

Être forêts est une aventure libératrice qui permet à l'artiste de développer et de décliner, en filigrane, ses recherches sur notre société. Elle utilise la poche comme outil de médiation par lequel l'œuvre peut s'étendre et se transformer en un objet fluide d'affranchissement et d'épanouissement. Discrètement, la poche protège et rassemble un minimum de soi, elle offre l'endroit où perdre et retrouver secrètement l'essentiel : elle est une adresse désintéressée à prendre ou à donner.

Être forêts se rend visible par l'activation de protocoles rédigés sous forme de contrats. L'artiste détourne les systèmes de production et de diffusion, et tend à en créer de nouveaux via des relations d'interdépendances entre la sculpture et la performance générées et rendues possible par la mise en place d'appels à participation, de workshops, de tutoriels et de « script-spatio ». Ces protocoles évitent une pratique consommatrice de l'œuvre et prolongent son expérience par des instants de communions.

Nefeli Papadimouli travaille à partir de problématiques architecturales et sociales liées aux politiques du corps, et poursuit ses recherches avec la volonté et la nécessité d'intégrer d'autres formes du vivant et de complexifier les significations de ses propositions tout en les rendant plus accessibles, plus évidentes, par l'usage de la narration et de la vidéo, autour de sujets tels que l'étude de communauté autonomes, de paysages naturels protégés, de cérémonies de la vie quotidienne contemporaine, et de « corps nouveaux ».

Aurélie Faure

ENTRETIEN AVEC VIOLETTE MORISSEAU

pour la performance *Milieu Mouvant*, pal project, Paris, France, 2021

Violette Morisseau : Ayant passé ton diplôme d'architecture en 2013 à Athènes, tu es architecte avant d'être artiste. Cette maîtrise spatiale se ressent fortement dans tes œuvres, qui dialoguent souvent avec des architectures préexistantes, ou en créent de nouvelles, éphémères, que le spectateur est invité à pratiquer, habiter. Comment définirais-tu ton travail sculptural ?

Nefeli Papadimouli : Etudier l'architecture m'a appris l'indispensable nécessité de faire attention à l'échelle. L'échelle n'est pas un concept abstrait. Au contraire : être à la bonne échelle, c'est la capacité de construire un rapport, un lien, un dialogue avec les éléments présents. Dès lors, mon travail se crée toujours dans une relation intime avec un espace donné. Un lieu d'exposition, un espace public, n'est jamais vide de sens et n'est jamais une abstraction non plus. Il est singulier, précis, vécu, habité, déjà peuplé. Je pense que mon rôle, - ou plus largement celui d'un.e artiste -, plus que d'occuper l'espace ou de l'incarner, est de venir révéler des facettes d'une réalité qui existe déjà, mais qui sont parfois peu accessibles ou perceptibles. Dans mon processus de travail, c'est d'abord mon corps qui mesure et se mesure au lieu et qui l'habite, voire qui se fait habiter par lui. Je transforme ensuite cette expérience personnelle, que je digère, en une expérience à partager. Dans mon travail sculptural, je réalise ainsi des « Objet-notions », des « objets-rapports », des « objets-espaces habitables » qui cherchent à créer une relation directe entre les individus et les espaces dans lesquels ils évoluent, mais aussi entre les personnes entre elles. Ainsi, les sujets qui m'habitent sont les suivants : l'espace dont a besoin chacun pour exister, l'espace d'une communauté, d'un couple... Ce sont des questions très liées au corps, à la société et à l'architecture.

VM : Dans un entretien réalisé avec la commissaire d'exposition et chercheuse Julie Pellegrin, tu as dit que tu cherchais dans tes œuvres à considérer « ce qui nous sépare comme c'est qui nous relie ». C'est particulièrement sensible dans les derniers travaux que tu as réalisés : dans la série des *Espacentres* et dans les œuvres *Nouons-nous* et *Milieu Mouvant*. Peux-tu expliciter ce besoin de mettre en jeu nos rapports au commun dans tes œuvres ? Notre manière de nous lier et de nous délier entre nous ?

NF : La première pièce que j'ai réalisée autour de ces sujets s'appelle *Horizons de pensées (Equilibres)* et date de 2016. Sur des planches de bois suspendues par une corde au plafond, je disposais des objets du quotidien les uns en face des autres, dans un équilibre fragile. L'emplacement des objets correspondait au déploiement maximal de mes bras sur ces planches, au bout de mes mains. Les objets, immédiatement identifiables et reconnaissables par tous. Lorsque'ils étaient considérés individuellement, prenaient une autre identité, une autre signification dès lors qu'ils se confrontaient d'un bout à l'autre d'une même planche. Leur sens se conjuguait : de mot ou concept ils formaient ensemble une phrase. Ainsi, un ciseau en face d'une carte du monde politique renvoyait immédiatement à l'idée de la frontière. C'est ainsi que j'ai compris que c'est dans l'« espace entre », - entre les choses, les objets, les humains -, que l'identité se « produit ». C'est un espace de tension, un espace de recherche d'équilibre, et finalement c'est l'espace où se joue l'identité et l'identification.

J'ai donc travaillé sur ce sujet pendant plusieurs années, d'abord à partir d'objets puis avec l'envie grandissante de travailler directement avec les humains. En pratiquant la danse, j'ai commencé à observer l'« espace négatif » qui peut exister entre deux personnes, c'est à dire l'espace qui existe entre deux corps lorsque ceux-ci se touchent. Cet espace négatif nous relie et nous sépare tout à la fois. J'ai donc réalisé la série des *espacentres*, des modules en bois qui épousent la forme d'espaces négatifs, à la manière d'empreintes d'étreintes s'étant jouées entre deux ou trois êtres. Les spectateurs étaient invités à les manipuler, afin de rejouer ces étreintes, de fait renouvelées, selon les différents corps et leurs rencontres. C'étaient en général des moments de grandes tendresses.

VM : Dès lors, tes œuvres devenaient des instruments pour mesurer le réel, les rapports inter-individuels ?

NF : Tout à fait. Dans un esprit structuraliste et poétique, ces œuvres sont des instruments pour expérimenter les liens qui nous unissent entre nous, et ceux qui nous unissent au groupe, à savoir à la communauté et à la société en général. Par contre, les *Equilibres* comme dans les *espacentres*, ces espaces mesurés restaient très définis, et ouvraient à des interprétations finalement très précises. J'ai eu envie de travailler un espace plus élastique, et cherchais à pouvoir manipuler les distances sociales entre les êtres. C'est de cette envie qu'est née l'œuvre *Nouons-nous*, qui a été actualisée au milieu de la forêt de Fontainebleau. C'était une sorte de dentelle immense, de 100 mètres carrés, composée de tissus noués, à laquelle chaque participant.e pouvait venir se rattacher. Cela correspondait à une interprétation de la perpétuelle transformation du « paysage relationnel », dans l'idée de donner une grille de lecture de toutes les relations possibles, qui se font et se défont.

VM : Pourrais-tu revenir sur la genèse de *Milieu Mouvant* ?

NF : *Milieu Mouvant* découle de ces mêmes problématiques. Le projet a été pensé il y a un an, dans un moment où il était nécessaire de redéfinir notre espace personnel, notamment avec les nouvelles contraintes de mise à distance, en œuvre dans nos espaces publics. *Milieu Mouvant* fait à la fois référence à un milieu urbain, mais aussi à cet « espace entre », que j'ai défini tout à l'heure. Manipulée, la forme de l'éventail est une ligne à déployer, un espace en creux expansible, un espace mouvant. Cet éventail part de cette volonté de manipuler l'espace dont on a besoin pour exister. Le milieu, devient ici à la fois un centre et une périphérie.

VM : Il me semble que *Milieu Mouvant* ouvre une nouvelle dimension dans ton travail, car tes éventails, actualisés, peuvent véritablement fonctionner comme des refuges pour le corps, comme des architectures éphémères, fragiles mais rassurantes, permettant au corps de se recueillir, seul ou à deux. Qu'en penses-tu ?

NF : La notion de refuge existait déjà dans une pièce que j'ai réalisé en 2019, un panier tressé immense, de deux mètres de haut. Lors de la fabrication, j'étais à l'intérieur, et je construisais cette sorte d'immense architecture qui me protégeait petit à petit, comme si j'étais en train de construire un abri. A l'origine, je voulais proposer aux spectateurs l'actualisation de l'œuvre. Cela n'a pas été possible à cause de contraintes sanitaires, mais le spectateur devait pouvoir s'y réfugier, y trouver un espace de repos, de lecture, de discussion, etc. C'est à cette même époque que j'ai conceptualisé les éventails. La véritable nouveauté avec les éventails est que leur manipulation est beaucoup plus ouverte que toutes les autres œuvres que j'ai pu réaliser, qui affichaient des indices des manipulations à engendrer, ou qui étaient plus proches d'objets du quotidiens, ou encore qui arboraient des références précises à des objets de design. Les éventails peuvent devenir armures, tipi, murs, tapis, robes, chapeaux, scènes, couteaux... La manière d'interpréter ce type de formes est plus libre. Elle dépend de la matière de chaque éventail, et de ce dont le corps de la personne qui actualise l'œuvre a besoin à ce moment-là.

VM : Est-ce que c'est aussi pour cela que tu travailles avec tellement de matériaux différents ? Notamment dans les éventails, pour *Milieu Mouvant*. Certaines sculptures sont beaucoup plus facilement actualisables, de par leur poids et leur maniabilité, que d'autres qui sont très lourdes, pesantes et qui induisent un tout autre rapport au corps et à l'espace. Ces différences introduisent aussi différents rapports à la communauté, car les éventails les plus légers peuvent être actualisés à une seule personne, alors que ceux qui sont plus lourds nécessitent un effort conjugué, une action collective.

NF : Oui c'est vraiment une invitation à la réaction pour le corps. Selon le matériau, le corps se sent libre ou empêché. Le matériau réalise à lui seul une première interprétation de la pièce. En règle générale, je suis amenée à utiliser de nombreux matériaux, et de nombreuses techniques : la sculpture sur bois, les installations avec de la résine, la vidéo, le design textile, qui prend de plus en plus d'importance dans mes dernières pièces ... Il semble que chacune d'entre elles nécessite beaucoup de temps et de tendresse. En tant que sculptrice j'ai un lien très fort avec la matière. Et que je considère que ce lien peut devenir véritablement vecteurs de différentes expériences sensorielles. Je n'hésite pas à passer d'une matière à une autre, pour pouvoir exprimer des caractéristiques tactiles différentes.

VM : Un rapport toujours au corps, au toucher, à la peau ?

NF : Oui, Le toucher est très important pour moi. C'est pour ça que cette notion de tendresse revient toujours. Je la relie avec celle du temps. La tendresse représente pour moi du temps dédié à un objet, à quelqu'un, un rapport, une relation... Je considère que c'est la chose la plus précieuse qu'on a à offrir. C'est pour cela que plusieurs de mes pièces, - les plus artisanales-, nécessitent de nombreuses heures de travail, de longues heures passées dans l'atelier. Ce n'est pas toujours le cas, mais de plus en plus.

VM : Il me semble aussi que les techniques que tu emploies, et c'est peut-être à prendre en compte dans cette notion de tendresse que tu attaches à tes œuvres, sont souvent des techniques dans lesquelles tu t'auto-formes, que tu expérimentes. Je pense notamment à certains de tes premiers travaux, plus directement politique. Dans l'un des deux, tu t'acharnais à trouver une bonne mixture pour effacer les couleurs présentes sur le drapeau européen, et arrivais à l'agréable constatation que ces couleurs ne s'effaçaient pas, comme indivisibles. Je pense aussi à ton œuvre *Je suis peuple*, où tu as constitué une colonne avec une myriade de matériaux différents, testant la manière dont ils réagissaient les uns aux autres. Je pense aussi à ta pratique de sculpture sur bois, et plus récemment celle du design textile, où tu t'es véritablement auto-formée à la couture, jusqu'à parvenir aujourd'hui à réaliser des « costumes » extrêmement élaborés, très construits, qui sont autant de sculptures que des costumes, comme des sculptures à porter. Je pense que dans ces expérimentations, il y a beaucoup de tendresse également, mais je me trompe peut-être.

NF : Je ne sais pas s'il y a de la tendresse, mais il y a de la performance. Dans le travail d'atelier, le corps change de position, court, se plie, se déploie, s'allonge... Dans ma pratique, ce côté performatif a commencé à devenir le sujet lui-même de mes pièces. Bien que mon intérêt à apprendre à employer différentes techniques, d'en inventer certaines, est commun à de nombreux sculpteurs et sculptrices, je cherche à expérimenter avec mon corps. A performer avec mon corps différentes manières de créer. De cette manière, chaque œuvre constitue une performance technique en soi. Faire de la couture (réaliser des patrons, avec des tissus légers, qui nécessitent un travail très minutieux et qui doivent pouvoir se plier en vue d'être portés) m'est très différent du travail engagé dans *Contenant / Contenu* (2014), par exemple. C'était un véritable travail de laboratoire, munie de gants et de masque, pour décolorer le drapeau européen, qui nécessitait une grande distance avec les matériaux utilisés, très nocifs... Pour *Je suis peuple*, j'ai dû porter tous les matériaux possible, - des kilos de plâtre, ciments, asphalte, goudron de la cire, des pigments, etc. -, pour voir si la conjugaison de chacun pourrait construire un peuple. Si la singularité de chaque matériau, comme celle de chaque personne, pouvait construire une seule forme. Ce qui explique un titre si politique pour une pièce si formelle. Mais si épuisante !

VM : J'ai toujours été frappée par ta capacité à te lancer dans des projets monumentaux: je pense notamment à l'œuvre *Parallèlement* (2017), qui créait de nouvelles parois dans une pièce de l'un des bâtiments des Grands Voisins, ancien hôpital Saint-Vincent de Paul à Paris. Ces nouveaux murs, qui masquaient l'architecture existante, étaient soutenus par des performeurs qui racontaient leurs histoires personnelles. Ces parois, dans un équilibre fragile, tremblaient, murmuraient, et nous faisaient sentir à l'étroit dans une architecture mouvante. Je pense également à *Interval's Voice* (2018), un gong immense qui occupait une pièce d'une exposition à Athènes, trop grand pour passer les portes et pour en sortir, refusant la délocalisation. Ces œuvres, si elles sont très architecturées, replacent le corps au centre de notre expérience spatiale: le spectateur est confronté physiquement à l'œuvre, qui le renvoie à son enveloppe corporelle et à sa manière de se comporter dans l'espace. Quelle est ta manière d'occuper, de peupler et d'incarner l'espace ?

NF : Les deux œuvres auxquelles tu te réfères ont été réalisées juste après mon diplôme à l'ENSBA Paris, pendant une période où je n'avais plus d'atelier pour expérimenter de nouvelles œuvres. Je me suis alors intéressée aux lieux mêmes, qui sont devenus les matières propres pour mes œuvres.

Parallèlement est un projet In Situ conçu pour l'exposition *La pensée du tremblement* commissariée par le collectif Diamètre présentée dans la galerie Y grec, située dans les Grands Voisins. A mes yeux, cet ancien hôpital Saint-Vincent-de-Paul, était un lieu de vie (Fernand Deligny), ou une hétérotopie (Michel Foucault) ; dans lequel des personnes diverses, des singularités, des exilés politiques ou économiques, des associations, des commerces alternatifs, des espaces d'exposition se trouvaient dans un état de coexistence et de cohabitation. Je le voyais comme un refuge où il y avait la place pour que l'Autre puisse exister. Une vision un peu naïvement romantique probablement. Car tout d'abord c'était un espace clos : à la fois une ouverture vers l'altérité et une clôture vers les rythmes, les normes, modes du monde néo-libéral de l'extérieur. L'exposition de 2017 se déroulait juste avant la transformation d'une partie de ces bâtiments d'accueil en bureaux et des appartements luxueux, inaccessibles aux habitants des Grands Voisins d'alors. Les humains qui faisaient vivre cette réalité parallèle du lieu devraient désormais le quitter. Cette coexistence tremblait avant sa rupture. Mon envie était de révéler l'histoire invisible de ces communautés parallèles. *Parallèlement* est une performance perceptible mais invisible. Avec cette nouvelle architecture, deux communautés se trouvaient face à face, ensemble mais opposées, sans pouvoir se voir, mais seulement se percevoir. Ces murs étaient à la fois frontière et passage, armure et abri. Une peau ou un intervalle.

Puis, *Interval's Voice* était conçu pour l'exposition *(Artists) Against Ego* commissariée par Palette Terre au sein d'Enterprise Projects, artist-run-space à Athènes. Pendant quinze jours, avec les artistes invités, nous avons transformé l'espace en un territoire de partage de réflexions, de pensée et de dialogue. Enterprise Project est un ancien grand garage des voitures sans parois ou divisions, une architecture de béton nu, non traité. A cause de l'acoustique particulière de ce gigantesque lieu, nos voix, nos pensées, nos manières de se positionner au sein du langage se répercutaient sur les murs, et revenaient à nos oreilles comme des mots qui ne nous appartenaient plus, des retours lointains. L'écho, dans ce lieu, était étrange, inquiétant. *Interval's voice (The Gong)* se voulait alors être toutes ces voix et tous ces mots, mais aussi la voix du lieu lui-même, mettant en question nos échos, nos egos.

VM : Tes œuvres parlent donc de coexistence, d'échos entre nous et l'Autre, qu'elles nous révèlent grâce par un espace retravaillé, qui n'est jamais neutre, et jamais abstrait. Plus qu'un travail de « révélation », tes œuvres sont la possibilité d'un passage. En effet, tu ouvres souvent dans tes œuvres un passage entre nos espaces intimes, - un espace à l'échelle de nos corps -, à un espace public, commun, et nécessairement plus politique. Ce passage, c'est aussi celui du monde de l'art, clos et restreint à celui de sa réception démocratique. Je m'intéresse ici à ce passage physique : comment s'effectue-t-il ? Quels sont les outils, ou les médiums qui te permettent d'ouvrir un passage ? et enfin, qu'est-ce que cela implique pour le spectateur ?

NF : C'est vrai que j'essaie souvent dans mes œuvres de créer une relation, un passage entre l'ultime intérieure de nos émotions et de nos états d'être, avec le monde extérieur et public. Je pense que l'origine de cet effort provient de cette volonté de créer des nouveaux liens, des ponts, entre un individu et un autre : de penser ce qui sépare comme ce qui nous relie. Je ressens la nécessité de m'ancrer dans le réel, le quotidien, le public, ou le commun. J'ai l'impression que les œuvres-mêmes se transforment en des lieux de résistances quand elles dialoguent avec certains aspects de la réalité, des lieux accessibles à tous et à chacun, en proposant d'autres manières d'habiter le monde.

Pour réaliser ces envies, mes stratégies sont assez diverses et finalement simples. Dans *Horizons des pensées (Equilibres)* 2016, par exemple, je le fais par l'utilisation d'objets du quotidien en tant que tels. Extraits du réel et présentés comme des fragments, ils nous renvoient à nos expériences quotidiennes, nos habitudes et finalement à l'espace et temps de vie de chacun. En dialoguant entre eux, ces objets utilitaires deviennent des symboles politiques, des notions poétiques.

Plus concrètement, cette notion de passage se retrouve dans *L'image du vent* (2017). Exposée au musée du Louvre, dans la salle de la Victoire de Samothrace, pour la semaine des Nuits des Musées, cette œuvre initie un voyage imaginaire, un déplacement. Avant l'exposition j'ai réalisé un voyage sur l'île de Samothrace, j'ai visité son site archéologique et j'ai pu admiré l'endroit où la Victoire était placé, le lieu de son premier envol. L'œuvre consiste alors à la projection en live streaming du ciel de Samothrace, - à l'emplacement même de la sculpture absente depuis le site archéologique -, sur le mur qui se trouve derrière la statue conservée au Louvre. Il s'agissait de lier poétiquement les deux demeures de la Victoire de Samothrace et de créer les conditions d'un nouvel envol.

J'ai développé une autre stratégie de passage en 2019, lors de l'exposition *Possiblement Nous*, à la galerie du Crous à Paris. Pour la soirée de finissage, et à partir des *Espacentres* qui étaient exposés dans l'espace d'exposition, nous avons réalisé la performance *Imaginons des pas de danse* sur cette nouvelle scène du réel. Celle-ci s'est déroulée dans l'espace public : dans les rues alentour à la galerie et sur les quais de Seine. Les *Espacentres* ont quitté la galerie, laissant l'espace presque vide et engageant les participant.es et les visiteur.es de la galerie à suivre ces objets, dans une sorte de procession. Au sein de l'espace public, cette œuvre, pensée pour initier des gestes profondément intimes, revendiquait l'importance de créer des instants vecteurs de « devenir collectifs ». Les sculptures ainsi activées amenaient les spectateurs à arpenter la ville, et lui apportait une nouvelle grille de lecture. L'espace public devenait momentanément un paysage de tendresse.

Dans mes œuvres les plus récentes, j'emploie une nouvelle stratégie de passage. Dans *Nouons-nous*, (2021), j'utilise des captations vidéo. L'impossibilité de se réunir et d'organiser des événements collectifs dans les lieux d'exposition m'a poussée à concevoir et réaliser une performance sans public, et en plein air, dans un milieu naturel. Les nouvelles contraintes imposées par la crise sanitaire m'ont forcé à réinventer mon processus de travail afin de pouvoir continuer à travailler avec et sur la notion de communauté. Finalement, la technique vidéo a été une véritable révélation, m'offrant des solutions qui ouvrir plus encore la notion de participation et collaboration. Ainsi, avec l'activation filmée de *Nouons-nous*, j'ai pu faire participer non seulement les activateur.rices de l'œuvre, mais également son environnement : la forêt de Fontainebleau, ses arbres, ses rochers devenaient acteur.rices de ce paysage relationnel.

VM : Il me semble que c'est la même stratégie alors que tu as utilisé pour *Millieu Mouvant*, afin d'introduire et connecter l'espace public, appartenant à tous, et celui plus « privilégié » de l'exposition. La vidéo de l'œuvre activée en illustre son protocole, et permet de lier les espaces publics et institutionnels. Je voulais alors te demander, comment envisages-tu l'actualisation de tes œuvres, ou plutôt comment lies-tu conceptuellement leur performativité à leur existence d'objets ?

NF : J'ai un problème avec le mot « performance », je l'ai récemment substitué par la notion d' « actualisation » pour parler de mes pièces. En réalité, pour moi, tout est performance : notre manière de se comporter dans l'espace et dans la vie, dans l'atelier, lorsque l'on est seul ou avec les autres ... Je pense qu'il doit y avoir un ajustement de cette notion par rapport à notre époque. Je n'étais pas convaincue non plus par la notion d' « activation », - bien que je le trouvais déjà plus concrète -, car elle ne comprenait que la notion de corps et laissait de côté celles du temps et de l'espace. Selon moi, la notion d'actualisation permet de compléter et de regrouper tout cela : l'idée d'une performance corporelle et d'une rencontre avec l'objet, dans un espace précis, et pour une durée déterminée. Il me semble aborde la question de l'évènement d'une manière plus juste.

En ayant dit cela, pourquoi j'aime faire des objets à actualiser ... Parce que je suis très intéressée par l'humain et la question du devenir. Je m'intéresse à la manière dont on se comporte face à une œuvre. Mes œuvres sont des propositions pour qu'on puisse exprimer notre corporalité. C'est l'idée du *bodying* en anglais : l'expression corporelle de notre existence. Mes œuvres sont à la fois ouvertes et fermées, elles construisent des chemins assez précis d'actions.

VM : Effectivement, tu proposes un système, un concept qui est actualisable, dans un contexte précis. Cependant, la relation du sujet à l'œuvre est toujours renouvelée, selon la sensibilité de l'activateur.ice. Tu parles d'ailleurs souvent du fait que la maladresse est très importante dans la réception de ton travail : il n'y a jamais une seule bonne manière d'interagir avec tes objets. L'interaction est alors parfois erronée. Et dans cette marge d'erreur, qui est bienvenue, peut s'exprimer une fragilité. Il me semble que cette fragilité a du sens, car elle est inhérente à toute communauté, au sein même des rapports établis entre les êtres.

NF : Cela me fait penser à la notion du corps sans organes, telle qu'elle est expliquée par Deleuze et Guattari. Avec un « corps sans organe », on est dans l'abstraction totale, dans le rien, tout est possible. Mais dès lors qu'une forme est produite, il transparait nécessairement des indices de son utilisation. Si la forme est légère, le corps va se comporter d'une certaine manière et d'une autre si elle est très lourde, ou très fragile. Je parle d'erreurs, c'est vrai, mais en réalité il n'y en a pas. Il y a un scénario au départ dans mes pièces, si tu veux, et à chaque fois que l'activateur.ice en sort, il.elle s'abstrait de tout contrôle. C'est pour moi les moments les plus beaux, lorsque la vie se révolte par rapport au scénario ou au protocole que j'avais construit dans ma tête. C'est pour ça qu'il est intéressant de travailler avec des enfants ou des amateurs, car tu lisses les formes complètement ouvertes à des interprétations et des sensibilités multiples. Donc c'est toujours une découverte. Pour le spectateur qui participe, qui devient acteur, mais aussi pour moi, qui regarde.

VM : Depuis *Nouons-nous*, tu réalises un travail très important de design textile, et chaque participant.e est vêtu.e porte un vêtement très particulier, très architecturé, que tu aimes à appeler des « masques corporels ». Ils définissent à la fois une individualité et un lien d'appartenance à une même communauté. Je voulais que tu me parles de ton rapport au design textile, à ces masques corporels, quelles significations et quels rôles tu leur donnes dans ton travail ? Comment tu les lies à tes sculptures ?

NF : Dans *Nouons-nous*, le travail textile correspondait aux sculptures elles-mêmes, une matrice en tissus composées d'éléments géométriques noués entre eux, à laquelle chaque participant.e pouvait venir se rattacher. Les participant.es devaient alors répondre à un protocole précis, et mes « masques corporels » leur permettaient de sortir de leur propre individualité. A chaque fois que l'on porte un masque, on devient quelqu'un d'autre. Le masque est un lieu commun qui permet une identité fluide. Dans le cas de *Nouons-nous*, j'ai eu l'impression qu'en portant ces « masques corporels », les participant.es devenaient une autre version d'eux-mêmes. Cela leur imposait d'adopter de nouveaux comportements, d'autant plus que certains costumes leur donnaient une nouvelle corporalité : en les rendant complètement aveugles, ou bien assez gonflés... Cela transformait tout à fait les corps. Dans le cas de *Milieu Mouvant* le travail textile correspond à des variations autour d'un même costume : le tissu n'est jamais le même et les couleurs correspondent à un dégradé de couleurs naturelles qui rappellent les couleurs des architectures de la ville de Paris. En effet, *Milieu Mouvant* est très lié à l'espace public, un espace qui nous manque, qu'il nous faut arpenter. Ils montrent la singularité de chaque corps et nous lient ensemble. Ici, les masques corporels permettent une prise de conscience de l'appartenance à une même communauté. Ils fonctionnent dès lors comme une sorte de langage d'identification. C'est un attribut externe signalétique. Comme les flics !

MILIEU MOUVANT DE NEFELI PAPADIMOULI. TEXTE DE VIOLETTE MORISSEAU

pour la performance *Milieu Mouvant*, pal project, Paris, France, 2021

Milieu mouvant

Artiste et architecte, Nefeli Papadimouli questionne l'espace, dimension cruciale de sa pratique artistique, dans sa relation au corps. Elle crée des « œuvres-étalons », qui, à partir de nos échelles corporelles, permettent de mesurer le réel. Plus précisément, c'est l'espacement entre les choses et les êtres que l'artiste travaille : cet « espace négatif redéfini comme objet relationnel, l'espace qui nous sépare comme espace qui nous relie »¹. L'exposition *Milieu Mouvant*, qui présente des œuvres originales de Nefeli Papadimouli, porte une réflexion sur nos espaces partagés, urbains et publics, et la manière dont nous réglons les distances entre les individus.

« espacentre »

Six éventails sont déployés dans la galerie Pal Project, traités de manière sculpturale : à taille humaine, ils sont réalisés en papier, en tissu, en bois et en métal. Six costumes, faits d'un camaïeu de tissus écrus évoquant les couleurs de la ville, sont associés à chacun des éventails : une possible communauté éphémère se dessine en creux derrière les sculptures. Un film, projeté dans l'espace de l'exposition, montre ces œuvres activées par des performeur.ses, dans un milieu urbain. Manipulés, repliés, déployés, ces éventails géants modifient l'espace et sa perception. Selon leur disposition et leur appui, au sol ou contre les murs de la galerie, les éventails créent des frontières, des ouvertures, des interstices, voire des habitats fragiles. Ainsi, à la manière de tipis, ils offrent parfois aux corps la possibilité d'un refuge, où les spectateursxices peuvent se recueillir, seuls ou à plusieurs.

« déplacement perpétuel du contour »

Par leur matérialité, - certains d'entre eux sont lourds, très architecturés, tandis que d'autres sont plus aériens et mobiles - et par les actions qu'ils supposent, (plier-déplier, envelopper-développer, fléchir-résister, inclure-exclure), les éventails deviennent les révélateurs d'expériences profondes et non verbalisées, partagées par une même communauté. Nefeli Papadimouli a ainsi travaillé les « espaces informels », définis par l'anthropologue Edward T. Hall comme « les distances que nous observons dans nos contacts avec autrui »² : intimes, personnelles, sociales, publiques, ces distances échappent généralement au champ de la conscience. Dans un monde où tout contact est devenu potentiellement dangereux, ces séparations sociales n'ont jamais été aussi visibles et encadrées. Les éventails de Nefeli Papadimouli les révèlent et permettent de prendre conscience de nos espacements, de la distance à autrui comme un élément de l'équilibre social. Redéfini par les spectateurs.ices qui l'ajustent entre elles et eux, l'espace qui nous sépare devient malléable.

« middle can move »

La matière est faite de plis, replis, creux, anfractuosités ; il convient de s'y glisser, s'y lover ou s'y insinuer. Ces plis engagent tout à la fois nos petites perceptions et une vision macroscopique du réel. Repliés, ils semblent comprimer l'air qui les entoure; dans leur dépli, se joue une variation continue de la matière autant qu'un développement continu de la forme, un déploiement du sensible qui peut aller jusqu'à « projeter le monde sur la surface d'une pliure »³. Avec l'éventail et son « pli qui va vers l'infini », Nefeli Papadimouli nous donne la possibilité d'agrandir nos espaces, et de les partager. Même comprimés, pliés et enveloppés, les éventails sont des puissances d'étirement et d'élargissement du monde.

Violette Morisseau

1. Julie Pellegrin, *La crise, l'habit et le panier : Nefeli Papadimouli ou l'art de la réparation*, cat. exp. Archipel, Résidences de recherche et de création dans les Hauts-de-France, 2021

2. Edward T. Hall, *La dimension cachée*, Paris, Seuil, 2014

3. Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Editions de Minuit, 1988

NEFELI PAPADIMOULI, CE QUI (NOUS) FAIT ENSEMBLE,
TEXTE DE MARIE GAYET

pour Artais Contemporain, 12 Novembre 2021

Un passage, formé par deux cimaises de tissu blanc agitées par des mouvements intempestifs provoqués par des performeurs invisibles, peu rassurant pour le visiteur qui le traverse, un immense chapeau qui ne peut être porté qu'à plusieurs, une installation de fils de verre qui nécessite de la parcourir avec précaution, des formes/objets épousant les lignes du corps et dans la rencontre avec l'autre requièrent une attention particulière, une grande « dentelle » nouée à partir d'une multitude de morceaux de tissus et déplacée par le mouvement commun des performeurs. Ce premier inventaire de quelques œuvres de Nefeli Papadimouli donne l'esprit de son travail et combien la dimension participative et la notion du « être-commun » le traversent.

Après des études d'architecture à Athènes, sa ville natale, elle vient à Paris pour entrer à l'École des Beaux-Arts, dans les ateliers de Eric Poitevin puis de Michel François dont elle sort diplômée en 2016. Nefeli Papadimouli fait partie de cette génération de jeunes artistes grecs qui ont été affectés par la crise sociale dans leur pays. Nombreux ont commencé à agir, réfléchir ensemble, faisant entendre un « nous » plus qu'un « je », n'imaginant pas toujours un « vous », car avant tout il s'agissait de créer, en énergie connectée. Pour elle qui cite volontiers Claire Bishop, Giorgio Agamben, Jean-Luc Nancy ou encore Judith Butler, des notions comme prise de conscience, doute, relations humaines, collectif, partage et empathie ne sont pas des mots en l'air mais bien des moyens d'envisager des possibilités de coexistence entre l'art, les individus, les objets, le monde végétal, le monde animal...

Au croisement de plusieurs disciplines, sculpture, peinture, installation, performances et vidéos, sa pratique est en perpétuelle évolution et expérimentation, n'hésitant pas à prendre des risques, jamais aussi satisfaite que lorsqu'elle s'est déplacée, a fait « quelque chose que je n'avais jamais fait avant ».

Son premier film Être forêts est en ce moment présenté dans le programme Archipel au FRAC Grand Large. On y voit des personnages dans une forêt, habillés d'étranges costumes, vaquant à différentes actions, la principale étant de s'harmoniser dans le mouvement de la dentelle formée en extension de leurs corps. Les costumes, tous cousus par elle, sont présentés sur des portants dans une salle adjacente, et on comprend, après avoir vu la vidéo, pourquoi les morceaux de tissus au sol étaient tachés, montraient les marques d'une utilisation antérieure. Ce sont ceux qui ont été portés par les performeurs dans la forêt. Cette double présentation, installation et film, est l'œuvre à part entière.

Au fil du temps, la couture est devenue plus présente. Ses créations textiles, entre l'accessoire aux proportions démesurées, le costume hyper stylisé ou le vêtement « habitable » se font de plus en plus originales. Pour une artiste architecte, concevoir des habits en les pensant comme des habitats ou des abris, c'est créer des sortes d'architectures mobiles, des espaces-corps en déplacement.

Si elle parle de « espace-entre », il y aussi de l'espace « autre », tel qu'a pu le définir Michel Foucault dans son concept de l'hétérotopie, voire aussi de l'espace « antre », là où peut s'opérer un changement.

La manière de positionner le corps avec la forme est importante, induit une construction de récits, singuliers ou collectifs. Les grands sacs de toile de jute tissés dans lesquels un corps peut se glisser invitent à la mue, une nouvelle éclosion. « Je fabrique des objets pour initier des comportements, proposer des manières pour agir ensemble », mais c'est vers ce point d'équilibre si fragile à ajuster que son travail nous renvoie, tandis que l'on se demande comment, et si, on se transforme au travers de la personne en face. A la suivre, on serait tenté de dire oui.

Nefeli Papadimouli s'inspire de ce qu'elle vit, de ce en quoi elle croit, quitte à changer ce qui était initialement prévu, comme, lorsque pour un projet autour des manifestations, elle transforme des banderoles en vêtements ou en coussins, lorsqu'elle s'aperçoit que les tissus ont été fabriqués en Chine, pays où justement tout mouvement social est réprimé. Intègre jusqu'au bout. La dentelle, elle la découvre tandis qu'elle est à Calais, ville où elle passe le premier confinement, arrivée en résidence peu de temps avant, et l'intègre dans ses créations.

galerie dohyanglee

Si elle donne à d'autres la possibilité de s'exprimer en performant des œuvres réalisées à cet usage, sa performance à elle est à l'atelier (en ce moment à la Cité internationale des arts), seule, où elle passe beaucoup de temps, attentive au détail, à l'étoffe qui sera cachée, à « ce que l'on ne voit pas » ; un temps du travail corollaire au temps du regard qui sera porté sur l'œuvre.

Sa prochaine exposition Milieu mouvant à la Pal Project met en mouvement des grands éventails, que l'on imagine déjà soulever l'air et les couleurs, dans cet espace intermédiaire où sa pensée danse, et la nôtre avec.

Marie Gayet

ESPACENTRES. TEXTE DE DIAMÈTRE

pour l'exposition *Possiblement Nous*, Diamètre, 2019

"If all time is eternally present
All time is unredeemable.
What might have been is an abstraction
Remaining a perpetual possibility
Only in a world of speculation."

T.S. Eliot, *Four Quartets*, 1, *Burnt Norton*

Le projet de Nefeli Papadimouli se présente comme une installation immersive et performative invitant les visiteurs à réinventer et à rejouer de multiples relations. L'oeuvre apporte des solutions en acte(s) pour un futur collectif. Un futur qui se construit par l'amour et la tendresse.

Différents modules en bois contreplaqué peints, de tailles, de formes et de couleurs différentes sont disposés dans l'espace. Sans socles, ces sculptures introduisent un rapport libre et fluide dans l'espace pour celles et ceux qui les regardent. Elles nous invitent à l'activation. En tant que traces des espaces ayant existé entre corps, elles peuvent se manier et être pratiquées librement, dans tous les sens et selon différents modes. A deux, trois, quatre, ou plus, les êtres se rencontrent grâce à ces sculptures qui épousent l'espace entre leurs corps, les réunissant dans un équilibre fragile, mais toujours tendre. Dans un instant charnel, presque amoureux, les êtres se repositionnent. En l'oeuvre de Nefeli Papadimouli, se mélangent plusieurs temporalités : ce qui a été (les sculptures sont des traces de l'espace qui a régné entre deux corps), ce qui est (elles nous permettent de nous saisir de l'instant avec l'Autre) et ce qui peut advenir (elles sont les promesses des rencontres, des performances, des recompositions et des reconstructions à venir). Cette manière de danser nous permet ainsi de penser un rapport aux Autres qui soit toujours renouvelé.

Les sculptures, ou les "espacentres" comme l'artiste aime à les appeler, sont peintes à l'huile dans diverses couleurs lumineuses, ce matériau laissant voir un certain nombre de vibrations et de textures qui résonnent avec la sensualité du projet.

(Notes sur la maquette – L'installation qui devient maquette / représentation de cette espace des possibles). Au centre, une plateforme en bois sur roulettes, agora modulable et recomposable à l'infini, matérialise le saisissement des « futurs » par les visiteurs. La plateforme devient ainsi métaphore d'une démocratie participative et relationnelle, un théâtre politique - aux contours mobiles et inédits. Les spectateurs sont les acteurs de cette nouvelle scène du réel qu'ils peuvent recomposer. La présence d'un rideau léger et souple se déposant sur le dispositif met en scène les corps, tout en rappelant qu'il s'agit d'un jeu social et politique. Tout dans cet espace appelle à l'action et à la performance. L'oeuvre est ainsi pleinement ouverte : fréquentée à l'endroit, à l'envers, dans l'interstice fine et jamais semblable du rapport à l'Autre, sa seule règle réside en la pensée de la possibilité d'une relation.

Une édition comportant les esquisses et les moyens de création de l'oeuvre accompagnera également l'installation. Elle dévoilera des images préparatoires, et notamment des études peintes à la main des modules inter-corporels et de leurs proportions.

La gravitation multiple des corps, des structures, du bois et des formes permet la recherche d'un équilibre de l'espace « entre », de l'espace « contre ». La double formation de Nefeli Papadimouli en architecture et en art lui donne un intérêt particulier pour la question de la présence des corps dans l'espace. Un "structuralisme poétique" se dégage de l'installation, entre architecture relationnelle et tendresse. Si l'oeuvre est pensée ici pour s'adapter à l'espace d'exposition de l'université Dauphine, son architecture libre contient en elle un infini de possibles : elle peut s'adapter, s'agrandir et s'immiscer dans tous les espaces, déjouant ainsi les attentes formelles de la pièce, au profit de l'instauration d'une dynamique sensuelle de partage.

L'installation traduit une « politique libidinale » (Ynestra King, "Si je ne peux pas danser, je ne veux pas prendre part à votre révolution", RECLAIM, p. 106-107), où la volonté de vivre ensemble s'exprime par un désir commun de « faire corps ». « Imaginons des pas de danse dans cette nouvelle scène du réel », dont le titre est emprunté au philosophe Antonio Negri, propose ainsi une imagination en acte. Nous devons tenter de dessiner une géographie sensible des relations possibles.

galerie dohyanglee

Le projet nous invite donc à habiter collectivement le présent. Dessinant un instant sans règles ni ordre préétablis, l'installation nous permet de nous libérer et de nous émanciper en créant un rapport à l'Autre. L'œuvre prend vie dans les étreintes possibles des corps, et ces étreintes, en tant qu'imagination en acte, permettent de dessiner les bases d'un futur collectif. Les corps se cherchent pour établir entre eux un nouvel équilibre : dans l'ici et maintenant se creuse le désir de construire et de recomposer la société future ensemble.

Diamètre

CARTOGRAPHIER LA TENDRESSE. TEXTE DE DIAMÈTRE

pour l'exposition *Possiblement Nous*, Diamètre, 2019

Au sein de l'exposition *Possiblement nous*, Nefeli Papadimouli nous invite à réimaginer notre rapport à l'Autre, étirant la sphère individuelle vers l'expérience collective. Pensées comme des objets "générateurs d'actions" (série des *Objects to connect*), les œuvres de l'exposition nous emmènent d'un rapport intime et d'un lien sensible à l'objet vers une expérience de sortie de soi, devenant des corps qui nous accueillent et nous relient.

Les *Espacentres*, empreintes des étreintes ayant existé entre deux êtres, nous invitent à nous réunir dans un équilibre fragile, mais tendre. Performés dans la rue, ils investissent l'espace public tout en structurant poétiquement le réel, dans une tendresse virale. Dans un instant charnel, presque amoureux, les êtres se repositionnent.

Dispersés au sein de l'exposition, les *Espacentres* envahissent l'espace de la galerie, suscitant des contrastes et appelant à la préhension. Deux structures en métal les accueillent dans leur horizontalité. Sensuelles et immuables, ces *Bibliothèques d'étreintes* s'adaptent au corps, et permettent une confrontation physique et silencieuse à la sculpture. L'espace de l'exposition fonctionne comme un territoire à parcourir dont nous sommes invités à nous saisir, rappelant la carte du tendre et sa géographie allégorique. Les différents positionnements induits par les œuvres deviennent une expression en acte du chemin vers l'Autre, ouvrant le champ à l'exploration d'un réel multiple. Les *Ocean charts*, cartes vierges inspirées par celles données aux navigateurs, transmettent l'idée d'un espace vide à investir et d'un monde nouveau à créer.

Sculpture ondulée et respirante, (*Couvre-chef sans chef (Un chapeau à porter à onze)*) un chapeau de quatre mètres de diamètre repose sous la verrière, s'offrant comme la promesse joyeuse d'une ombre douce et apaisante. Porté par onze performeurs, il donne la possibilité de créer une communauté dont les mouvements, solidarisés, deviennent une danse. En faisant corps avec la sculpture, ces onze êtres font foule, jusqu'à se fondre en une forme organique, puissante et vibrante.

L'exposition engendre une constellation de gestes significativement simples. Un bracelet qui ne peut se porter qu'à deux mains (*Confident (Bracelet à porter à deux)*), reflet du ruban de Moebius, matérialise cette recherche ouverte et toujours recommencée du contact et du lien. Le geste induit par cet *Object to connect* résonne avec les mains apparaissant sur des images subliminales flottantes (*Nœuds*). Ces apparitions voilées et légères qui se devinent en transparence symbolisent cette rencontre avec autrui, généreuse et douce, promesse d'un futur en commun.

Nefeli Papadimouli interroge intuitivement nos désirs, et la manière dont un corps collectif et social peut germer en nous, par les corps et pour les corps. Son travail donne accès à un langage au-delà du verbal, gestuel et transitif, qui dit la nécessité de former une communauté, politique et artistique.

Diamètre

L'ART DU TOUT. TEXTE DE CAMILLE DROUET

pour l'exposition *Possiblement Nous*, Diamètre, 2019

Un ensemble, des corps recouverts de tissus colorés, un tout répondant inconsciemment à l'appel de la marche. Ce groupe ne semble pas mené, ou dirigé malgré tout, il va et vient dans la pièce, s'entrechoque parfois, saute de manière arythmique ou tente même de suivre une continuité, ligne droite invisible.

Parfois, l'ensemble se perd, se désoriente lui-même. Il faiblit puis retrouve soudainement son équilibre, forcé à avancer. Toujours avancer et tracer un mouvement collectif par une relative vision : pendant qu'une moitié décidera de se désolidariser, le restant devra alors savoir allier, se mouvoir et évoluer avec cette nouvelle donnée. Ce ballet incessant se fera à l'aveugle, rendant alors tout participant à ce chapeau géant, corps parmi les corps.

L'identité du groupe, prenant le pas indéniablement sur toute individualité, forme le parti pris principal du « Couvre-chef sans chef », installation performative proposée pour la première fois à la galerie du CROUS par l'artiste Néfélia Papadimouli. Cette thématique constitue indéniablement le fil rouge de l'ensemble de ses productions plastiques de l'exposition « Possiblement nous ».

Pour autant, il n'est pas à comprendre comme symbole de dualité, d'emprisonnement. Le groupe ou le duo sont bien à entendre ici dans le travail de cette artiste diplômée des Beaux-Arts de Paris comme entité nécessaire afin d'avancer ensemble. Il mutualise les forces, travail sur une synergie commune, faite aussi d'éléments déliés en fonction des personnes qui décident de revêtir ce couvre-chef mystérieux.

Pour reprendre un terme architectural, corps de métier que l'artiste adopte aussi en parallèle, le groupe constitue la clef de voûte d'un ensemble fragile. Si ce dernier se disloque alors l'œuvre n'est plus. Il doit pour autant savoir travailler, et donc avancer, avec l'ensemble des défauts de chacun.

Le corps est à l'œuvre mais donne aussi naissance à l'œuvre dans le travail de Néféli Papadimouli. « Couvre-chef sans chef » arrive ainsi comme la synthèse d'un travail commencé quelque mois plus tôt avec les « Espacecentres » et sa performance « At the still point of the turning world », présentée notamment au salon de Montrouge au printemps dernier.

C'est en effet par le contact physique avec la matière que les dispositifs imaginés par l'artiste prennent vie. Elle tente alors d'imprimer dans chaque support les traces, ces témoignages de passage ou encore des contacts imaginés. Reprendre en mains ces sculptures présuppose alors indéniablement de revivre un corps mais aussi de faire connaître à la matière une autre histoire à l'aide d'un nouveau partenaire.

Si ces travaux invitent à la douceur et au dialogue, ils portent aussi une valeur politique que suscite l'imaginaire du groupe et de sa force commune.

En devenant un tout, en trouvant un équilibre et une direction collective, alors la clef de voûte du « Couvre-chef sans chef » se transforme en armure aveugle, objet puissant porté par tout autant de sensibilités imperceptibles.

Camille Drouet

NEFELI PAPADIMOULI, TEXTE DE MARJORIE RANIERI

pour Résidence d'artistes. Ateliers Ravi, 2019

Nefeli Papadimouli est une artiste grecque qui a grandi au sein d'un pays traversé par diverses crises politique, sociale et économique. Sensible à ces questions et, plus largement aux tensions qui font et défont l'actualité européenne, la jeune femme mène une réflexion à la croisée de la recherche, de l'expérimentation et de la création. Bois, métal, résine, céramique ou encore tissu,... tous ces matériaux composites sont prétextes à explorer les concepts d'identité, d'altérité, de vivre ensemble, de partage et de mutation.

Nefeli Papadimouli est diplômée de l'Ecole nationale supérieure des Beaux-arts de Paris mais également architecte. Cette formation hybride se traduit par une attention particulière accordée à l'espace, aux vides et aux pleins ainsi qu'à la façon dont les corps les habitent et les éprouvent. Sa pratique artistique est de plus traversée par un questionnement sur le consumérisme ambiant qui se traduit notamment par un souci d'économie des moyens. Pour l'artiste, créer ne signifie pas produire de la matérialité envers et contre tout. C'est plutôt le fond qui prend le pas sur la forme. L'artiste s'empare ainsi d'objets du quotidien ou en crée, non pas pour donner à voir leurs qualités matérielles ou les usages conventionnels qui en découlent mais, pour la possibilité des relations ou des situations qu'ils font naître entre les individus.

En d'autres termes, les objets sont appréhendés en tant que connecteurs ou activateurs de vivre ensemble. Ils présentent souvent une dimension critique comme c'est par exemple le cas avec la série d'impressions numériques sur tissu intitulée

L'artiste a produit des housses de couette, des sacs et divers vêtements estampillés d'images de mouvements révolutionnaires afin que ceux-ci soient portés, manipulés, utilisés et usés. Un geste cynique qui soutient l'idée d'une révolution consommée.

Toujours dans cette visée critique, elle a aussi exposé un lit paré de ces housses et de ces coussins lors d'une manifestation artistique. Ce cadre confortable habités par des représentations de mouvements sociaux et révolutionnaires invitait à la détente et au lâcher prise. Une injonction paradoxale troublante qui désamorce le potentiel engagé de ces représentations historiques fortes pour les reléguer au rang de simple ersatz.

Les « Espacentres », quand le vide devient plein.

Plus poétiques et plus proche d'un art relationnel, la jeune femme œuvre également à la création de ce qu'elle a nommé des Espacentres. Ces différentes formes en bois colorées sont obtenues en photographiant les espaces vides entre le corps de deux modèles. Ceux-ci sont ensuite découpés et peints pour devenir des formes pleines. S'ils fonctionnent comme des témoignages de rapprochements passés entre des corps, ces gabarits sont aussi des objets de reliance voués à être réactivés par le public ou lors de performance. Ils sont donc expressément destinés à être manipulés pour créer des interactions, rapprocher les corps, les inciter à s'approprier et à se découvrir. En bref, les Espacentres sont des facilitateurs d'intimité. Ils sont des connecteurs entre des corps et entre ces mêmes corps et l'espace dans lequel ils évoluent. Ils donnent lieu à des configurations aléatoires et éphémères qui résultent uniquement de la façon dont ils sont utilisés.

Lors de sa résidence aux ateliers RAVI, Nefeli a poursuivi sa création des Espacentres pour approfondir sa réflexion autour d'un art « praticable » et dans l'immédiateté, c'est-à-dire un art qui n'a de sens que dans le temps présent et à travers sa manipulation et son appropriation par autrui. L'artiste grecque a également envisager de créer des « sculptures peau » et « des sculptures corps » dont on peut s'emparer pour les manier, les tester et même les endosser en vue de se réinventer seul ou collectivement.

Marjorie Ranieri

NEFELI PAPADIMOULI, TEXTE DE LICIA DEMURO

pour l'exposition *La pensée du Tremblement*, Galerie Ygrec, Les Grands Voisins, Paris, France, 2019

Nefeli Papadimouli est une artiste-chercheuse dans la mesure où elle ne crée pas au sens classique du terme. Elle compose ses oeuvres à partir d'éléments matériels préexistants, issus de la société, qu'elle dispose ou assemble, voire qu'elle fusionne, pour que des nouvelles appréhensions du réel puissent émerger. Issue de la jeune génération d'artistes grecs ayant grandi avec la crise économique et sociale, elle s'empare de certains objets et matières comme autant d'indices, révélateurs des fabrications sociétales dans lesquelles nous existons.

Son installation *Horizons de pensées (Équilibres)* assume l'allure d'une partition, avec ses planches suspendues à l'horizontal dont les extrémités soutiennent, à l'image d'une balançoire, des objets issus du quotidien, saisis dans un état de matérialité qui leur est propre, comme des verres à moitié remplis ou des cigarettes à moitié consommées. La physicité de ces éléments prélevés dans le réel, se faisant face au sein d'un équilibre précaire, interroge la notion de système en tant que construction culturelle, ses imbrications et ses valeurs, donnant à voir la multiplicité des rapports qui le régissent.

Au sein de ses recherches, Nefeli Papadimouli cultive une attention toute particulière pour l'espace - due à son métier d'architecte - et pour le corps, ce dernier étant le " premier lieu dans lequel nous existons ", souligne l'artiste. C'est en 2017 à l'occasion de l'exposition *La pensée du tremblement* à la galerie Ygrec, qu'elle a réalisé l'installation performée *Parallèlement*, constituée de deux fausses cimaises blanches créant un passage obligé pour le public.

Caché.e.s derrière elles, les performeur.se.s soutenaient la structure en la faisant légèrement trembler et en murmurant des extraits d'ouvrages savants. Deux communautés se faisaient face sans se voir mais se percevant l'une l'autre. Rejouant les réactions humaines face à l'inconnu, l'exclusion ou la domination, elles se découvraient mutuellement tout en prenant conscience d'elles-mêmes.

L'artiste expérimente et met en confrontation les concepts qui habitent la société - tels que la différence et la ressemblance, l'union et l'opposition... -, comme autant d'exercices poétiques permettant de redéfinir la construction culturelle qui bâtit nos perceptions et nos valeurs.

Licia Demuro

NEFELI PAPADIMOULI - HACKING THE SYSTEM ,
TEXTE DE VASSILIKA EISAGWGI
pour TVXS.Grèce, 2018

L'œuvre charismatique de Nefeli Papadimouli pourrait être le meilleur exemple de la nouvelle production artistique de méta-modernisme en Grèce. Il s'agit d'une artiste qui expérimente constamment avec de nombreux moyens, produisant une œuvre authentique et primaire, avec de l'éthique, de la passion, un but et une vision. Avec un regard honnête, critique et profond sur notre histoire politique récente, elle utilise la « renégociation du traumatisme » en exploitant les qualités curatives de l'art pour se conduire (en utilisant la sagesse spirituelle des auras d'artistes plus anciens) dans une œuvre prolifique et incontestablement pleine d'espoir. Et tout cela avec l'audace de produire un nouveau Discours (Logos) et une nouvelle Œuvre (Ergo) (...) Le conceptualisme de N.P. consiste à une réflexion sur le Sens et non pas une fanfare (...) Elle a conscience de l'histoire et de sa responsabilité en tant qu'artiste envers la société. Il y a une souciance dans ses œuvres politiques et une révélation directe de la douleur sociale. En même temps, son néo-romantisme la conduit à une écriture et inscription poétique. Dans une vision instantanée ou constante laquelle elle cultive consciemment. L'Architecture, dont elle a étudié à Athènes, lui a appris l'économie de moyens et la forme efficace dans ses installations. Ses études aux Beaux-Arts de Paris lui ont transposé son système de valeur fertile dans l'art.

Des concepts tels que l'altérité, l'identité, le soulèvement, l'éphémère, « l'espace entre » et « l'espace potentiel » sont au centre de sa problématique artistique (...)

Vassilika Eisagwgi

NEFELI PAPADIMOULI, TEXTE DE MAKIS MALAFEKAS

pour l'exposition *Minimum Utopia*, Palais des Beaux-Arts, Paris, France, 2016

Un équilibre fragile, inquiétant, calamiteux. Un équilibre sur lequel reposent un tas d'objets, et autant de notions : une micrographie du monde en suspension. Posés sur de simples planches en bois, ces éléments hétéroclites se valent, mais pas pour longtemps. Car, ce qui donne l'impression d'une stagnation sémantique est, en fait, un champ de perpétuelle mutation. Les légumes se dessèchent, le poisson moisit, la chandelle allumée rétrécit, celle qui est restée éteinte, en revanche, non. Les volumes changent, les masses glissent, les équilibres se renégocient. Jusqu'au moment de la chute : un sac en plastique tombé, des pièces de monnaie éparpillées sur le sol de l'atelier donnent forme à une mosaïque éphémère. Il s'agit de monnaies nationales (pas un seul centime d'euro), des pièces tombées dans l'oubli. Nefeli Papadimouli vient d'un coin du continent où la question de la crise financière domine l'actualité et les esprits depuis fort longtemps. Au même titre que la question de la lutte sociale, de l'engagement et du soulèvement. Sur une planche, l'équilibre entre deux cigarettes ressemble à un duel à armes inégales : « Marlboro » contre « Populaire ». Plus loin, quatre énormes coussins posés par terre sont tissés dans une toile représentant des rassemblements historiques : Guerre civile grecque, Paris en mai 68, Athènes 2011. Au fond de la salle, une vidéo surélevée montre la chute d'un dé qui n'atterrit jamais. La fin de l'histoire n'a pas encore été écrite.

Makis Malafekas