



Dépiantage

○ Cette édition abonde en photographies de sculptures. La plupart ont été prises à l'atelier ou lors de manipulations. Les cadrages ciblent certains détails des pièces plus près que ne le ferait un œil, laissant voir leurs marbrures, leurs tuméfactions, leurs replis, leurs dos, parfois même leurs revers.

Ce sont donc majoritairement des fragments qui apparaissent. Exhibés au long du texte, ils permettent un accès lisible aux formes sans adopter un point de vue objectif. Cette tentative de lisibilité passe par le zoom et l'accumulation des images. Le texte de Sara, clairement situé et d'une précision attentive, va également dans ce sens. Il s'agit de montrer les sculptures et les opérations qui les accompagnent comme on retourne, étape par étape, une chair sur une table de dissection. Le résultat tend ainsi à transmettre l'expérience d'une vision myope, auscultant de près la réalité matérielle des pièces. ●

Marie Bette

Que fait Marie Bette?

○ Marie m'a surprise en me proposant d'écrire un texte sur son travail, m'enjoignant de prendre toutes les libertés que je souhaitais. J'ai dit oui tout de suite, car elle m'inspire et nous partageons des préoccupations communes. Je n'ai jamais pratiqué la critique d'art, que je soupçonne souvent de noyer l'œuvre sous un flot d'interprétations, hors-sol et plus ou moins inspirées. Mais je perçois évidemment la nécessité de témoigner d'une démarche artistique à mesure qu'elle gagne en consistance et se ramifie. Rendre compte d'un travail que l'on observe en train de se faire demande dès lors de se confronter à cette complexité tout en gardant l'esprit ouvert.

Modestement, je partage donc ici, à travers le regard de l'anthropologue, de l'artiste et de l'amie, quelques situations et réflexions autour du travail de Marie. Le fait de l'accompagner dans sa démarche me fait prendre conscience qu'au-delà des œuvres (les « pièces », comme nous les appelons sur un mode opératoire), l'art contemporain est fait d'un ensemble de pratiques quotidiennes, exceptionnelles ou parfois inventées par l'artiste, de gestes ainsi que de prises de positions et d'enjeux théoriques, qui ensemble constituent un certain rapport au monde. Dans un appel à contributions pour la publication (*des formes de vie*): *une écologie des pratiques artistiques*, l'artiste et théoricien Franck Leibovici écrit: « face à une œuvre d'art, je me demande souvent quelle forme de vie se trouve derrière. c'est-à-dire, quelle forme de vie son auteur a mis en place pour que la production d'une telle pièce soit rendue possible. Je me demande aussi, inversement, quelle forme de vie découle de l'œuvre qui est devant mes yeux. » Il ajoute: « je comprends qu'une forme de vie fonctionne un peu comme une boîte à outils: il y a divers éléments qui servent les uns avec les autres (un marteau, un clou) sans que l'un soit nécessairement la cause directe de l'autre¹. »

J'aimerais commencer par poser quelques moments biographiques partagés avec Marie. Mon premier souvenir d'elle remonte à 2012, dans la salle 212 de l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy. Pour *Scène*, elle expérimente avec les matériaux, essayant de teinter du plâtre et le recouvrant de cire, moule des formes géométriques qu'elle pare d'une « mue » en scotch. Livrées à nous-mêmes, nous discutons beaucoup de sculpture. Je ne sais pas à l'époque qu'elle fait aussi des vidéos².

¹ Franck Leibovici, (*des formes de vie*): *une écologie des pratiques artistiques*, Aubervilliers et Paris, Les Laboratoires d'Aubervilliers et Questions théoriques, 2012, texte en ligne sur <<http://www.desformesdevie.org/fr/page/formes-vie-par-franck-leibovici>>.

² Entre 2009 et 2014, Marie a réalisé les vidéos *Cinéma* (2009), *Lutte* (2012), *Kora Karola* (2013) et *Tire-velours* (d'après « *A Hole in the Sea* ») (2014).

Sara Martinetti-Lefebvre

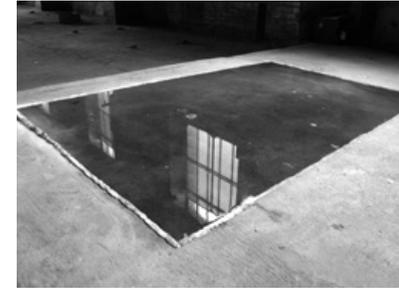
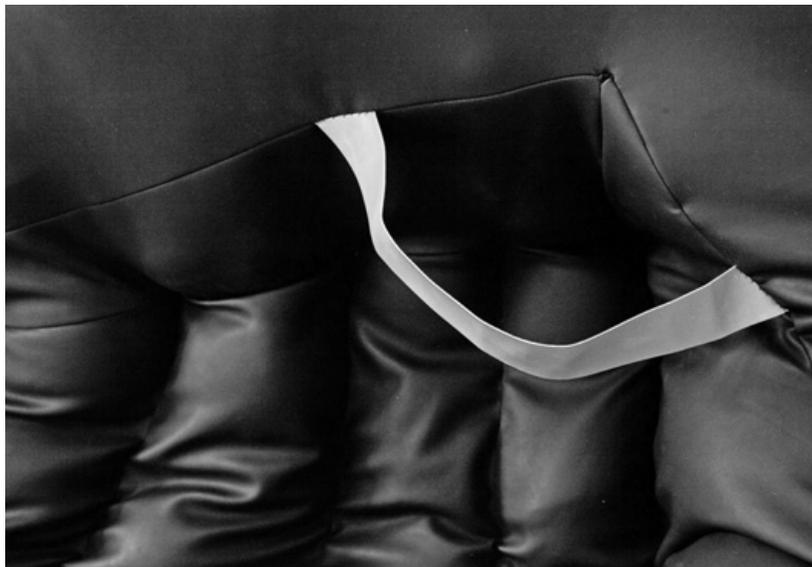
En 2016, nous nous croisons par hasard à Genève alors que Marie reprend ses études à la Haute école d'art et de design (HEAD) et que je donne une conférence sur mes recherches universitaires à la librairie Oraibi + Beckbooks. Nous avons du plaisir à nous retrouver. En 2017, en tant que membre du jury de diplôme de Work.Master à la HEAD, j'assiste aux premières loges au passage de Marie. Je vois notamment un four en colombins d'argile qui sort de terre en dandinant (*Objet attaché #2 – Appelle-moi Samantha*, 2017), une patte en céramique surdimensionnée et étonnamment phosphorescente (*Sea Lion Foot*, 2016), un matelas en néoprène et ballons de baudruche qui donne envie de s'y étendre (*Tous les spécialistes du sujet ont disparu*, 2017), une bosse architecturale enduite de goudron (*Lock-Out ou This Might Be the Bed Used by the Resident of the House*, 2016). Je perçois un certain mystère que je qualifierais par la formule paradoxale d'une densité muette.

Jusque-là ponctuelles, nos rencontres deviennent plus fréquentes à partir de 2019. Nous nous revoyons après son retour de résidence à Marfa au Texas et sa rencontre à New York avec l'artiste Jean-Noël Herlin, personnage singulier auquel je m'intéresse et que je lui avais conseillé de visiter. Nous envisageons la possibilité d'organiser un workshop papier mâché avec mes étudiants, je lui propose de concevoir et de fabriquer avec moi un vermicomposteur, elle devient ma « prof de céramique ». J'apprends à apprécier son humour décalé (comme un curry où le piment ne pointe qu'à la fin), sa constance (toujours prête à assister dans une « mission » qui pourrait être considérée comme ingrate) et sa force. Je rencontre aussi Luca Guizzo, le compagnon. Les temps artistiques et les longues discussions que nous partageons fournissent le matériau de ce texte. ●



En 2016, nous nous croisons par hasard à Genève alors que Marie reprend ses études à la Haute école d'art et de design (HEAD) et que je donne une conférence sur mes recherches universitaires à la librairie Oraibi + Beckbooks. Nous avons du plaisir à nous retrouver. En 2017, en tant que membre du jury de diplôme de Work.Master à la HEAD, j'assiste aux premières loges au passage de Marie. Je vois notamment un four en colombins d'argile qui sort de terre en dandinant (*Objet attaché #2 – Appelle-moi Samantha*, 2017), une patte en céramique surdimensionnée et étonnamment phosphorescente (*Sea Lion Foot*, 2016), un matelas en néoprène et ballons de baudruche qui donne envie de s'y étendre (*Tous les spécialistes du sujet ont disparu*, 2017), une bosse architecturale enduite de goudron (*Lock-Out ou This Might Be the Bed Used by the Resident of the House*, 2016). Je perçois un certain mystère que je qualifierais par la formule paradoxale d'une densité muette.

Jusque-là ponctuelles, nos rencontres deviennent plus fréquentes à partir de 2019. Nous nous revoyons après son retour de résidence à Marfa au Texas et sa rencontre à New York avec l'artiste Jean-Noël Herlin, personnage singulier auquel je m'intéresse et que je lui avais conseillé de visiter. Nous envisageons la possibilité d'organiser un workshop papier mâché avec mes étudiants, je lui propose de concevoir et de fabriquer avec moi un vermicomposteur, elle devient ma « prof de céramique ». J'apprends à apprécier son humour décalé (comme un curry où le piment ne pointe qu'à la fin), sa constance (toujours prête à assister dans une « mission » qui pourrait être considérée comme ingrate) et sa force. Je rencontre aussi Luca Guizzo, le compagnon. Les temps artistiques et les longues discussions que nous partageons fournissent le matériau de ce texte. ●



À ce jour, Marie a produit six versions de ce qu'elle nomme des « objets attachés », qui tous entretiennent un rapport à la chaleur et au feu : cheminée, foyer, brasero et autres fours³. Au tournant des années 2010, ses pièces dialoguent avec l'architecture. Elle filme ainsi une lutte entre deux jeunes hommes dans la Fondation

suisse de la Cité Internationale Universitaire de Paris, un pavillon dessiné par Le Corbusier, et crée *Ouvertures* (2013), une flaque d'eau réfléchissante contenue par un joint en silicone. Avec les « objets attachés », son rapport au lieu se transforme. En 2013, elle réalise *Le Four* dans une carrière de kaolin située à Ploemeur en Bretagne, avec l'intention « minimalo-conceptuelle » de cuire un rectangle situé de paysage⁴. À usage unique, le *Four fantôme* (2018) semble quant à lui prêt à être déplacé par plusieurs paires de bras grâce à ses tasseaux et reproduit partout puisqu'il se compose de matériaux de récupération. Partout ne signifie pas n'importe où : tous les fours de Marie dépendent du lieu de leur implantation.

³ Les étymologistes considèrent que le mot « four » viendrait du latin *furnus*, ce dernier étant rapproché de l'adverbe *formus*, signifiant « chaud ».

⁴ L'expression est de l'artiste. Ce travail est documenté dans Marie Bette, *Compte rendu d'expérience. Livret 1: Le Four, tentative de cuisson ancestrale*, 2013.



Celui réalisé lors de sa résidence à Marfa, se forme dans la terre⁵. Pour *Objet attaché #5 – Sand Kiln*, le terrain est a priori défavorable : la loi texane interdit en effet de faire du feu dans le désert. La terre



est donc le point de départ de l'enquête de Luca et de Marie, qui collaborent sur cette pièce : rencontre avec l'artiste Gregory Tegarden, qui enseigne la céramique à l'université, et avec l'activiste Sandro Canovas, qui construit des maisons en terre crue et paille pour des clients américains fortunés à partir de briques façonnées par des membres d'une communauté mexicaine, visites de carrières, inspection des bords de routes pour récolter des matériaux (la plupart des terrains texans étant privés). Il faut ensuite creuser un trou et travailler les différentes parties du four selon des mélanges aux propriétés spécifiques. Marie m'apprend entre autres qu'enduire le papier d'argile le rend ignifuge.

⁵ Travail réalisé dans le cadre de la résidence « Fieldwork » à Marfa de septembre à décembre 2019. Voir « *Objet attaché #5 – Sand Kiln* », in Pierre-Jean Galdin et al. (dir.), *Fieldwork Marfa Texas USA – Dix ans d'expérimentations artistiques*, Nantes et Genève, Beaux-Arts Nantes Saint-Nazaire et Haute école d'art et de design, 2021, p. 180-183.

Cette pratique de la sculpture chaude repose sur une régulation de l'eau dans la terre et dépend du climat propre au lieu de fabrication. La cuisson de l'argile, qu'elle utilise sous la forme de colombins ou de briques dans différentes pièces, est une manière de faire bien connue. En même temps, ses recherches tendent vers d'autres opérations. Au Texas, soleil et vent deviennent des alliés : « Pour réaliser cette pièce (*Tresse*, 2019), des tubes de tissu gonflés de ballons allongés sont enduits d'un mélange d'argiles puis tressés. Une fois sèche, la forme creuse, solide et légère vacille sous les vents forts du désert. Il suffit de plonger la forme dans l'eau pour la débarrasser de sa coque structurante⁶. » Dans *Tresse* (comme dans d'autres pièces de Marie en papier mâché), la farine intervient pour absorber l'eau et accélérer le séchage.



Marie explore également l'immense champ des possibles de la terre crue, une technique en train d'être redécouverte et approfondie par nombre d'ingénieurs et d'architectes⁷. La régulation de l'eau induit un certain rapport à la temporalité. La terre crue acquiert solidité et permanence – jusqu'à la prochaine pluie ou inondation. Car plus que le feu, c'est l'eau, par son action mécanique, qui s'avère destructrice, comme me l'explique Marie, qui prend en compte ce phénomène physique dans la forme de ses fours. Des gestes d'entretien et de reconstruction partielle sont par ailleurs nécessaires.

Les textures de l'*Objet attaché #5* me font penser aux *dwelings* de l'artiste Charles Simonds⁸. Le foyer pyramidal en sable, dont on ne distingue en surface qu'un bloc rectangulaire percé d'évents, est presque entièrement enfoui et recouvert d'un tissage en carton enduit d'engobe. Cette configuration n'est pas sans évoquer les travaux de l'architecte et théoricien Gottfried Semper, qui au XIX^e siècle a montré que les premiers murs construits par des humains étaient tissés⁹. Cette partie du four pensée par Luca et Marie, par le léger volume des bandes entrecroisées, dépasse l'échelle architecturale et fait paysage en se fondant dans l'horizon du désert. Situé à quelques dizaines de mètres des mobil-homes réservés aux artistes en résidence, le four est une annexe, un foyer décentré pour ces habitations sans âme, vouées à être remplacées à neuf lorsque leurs matériaux auront succombé aux amplitudes thermiques du désert texan. Un trou invite à se glisser dans la poche du four affleurant le sol. Des animaux s'y sont certainement lovés. Le four est activé et des conversations y ont lieu, avec Marie, Luca, l'artiste en résidence Gaëlle Leenhardt et d'autres personnes rencontrées sur place. Des corps s'y réchauffent, mais le temps manque pour cuire des matières ou conduire d'autres expérimentations. La destruction du four durera trois heures, le terrain devant être rendu comme il avait été confié.

«*Adobe is political*» affirme un autocollant sur la voiture de Canovas¹⁰. Ce message ne s'affiche pas de manière aussi explicite dans les pièces de Marie, et pourtant : en s'ancrant dans le paysage, les fours la font se confronter au politique, aux problématiques de droit public et environnemental, et l'obligent à se positionner dans ses choix. Les formes de vie sont aussi une question d'éthique. ●

6 Marie Bette, portfolio, 2020.

7 Voir notamment les recherches et publications de CRAtterre (Centre de recherche et d'application en terre), association créée en 1979 et basée à Grenoble, publiées sur <<https://craterre.hypotheses.org/>>. C'est Sandro Canovas qui le premier a parlé à Marie de leurs activités. Dans le domaine de l'art contemporain, Marie me dit que pendant ses années de formation, elle s'est notamment intéressée au travail de Katinka Bock avec ce matériau. À Marfa, sa visite de la maison-atelier de l'artiste Georgia O'Keeffe à Abiquiú a été marquante. À ce sujet, elle me fait découvrir le livre de Barbara Buhler Lynes and Agapita Judy Lopez, *Georgia O'Keeffe and Her Houses: Ghost Ranch and Abiquiú*, New York, Abrams, 2012.

8 Pour un aperçu de son travail, voir Ann Reynolds, «*Dwelling as World*», in John Beardlsey (dir.), *Landscape Body Dwelling: Charles Simonds at Dumbarton Oaks*, cat. exp., Washington, D.C., Dumbarton Oaks, 2011.

9 Voir Estelle Thibault, «*Gottfried Semper, de la polychromie aux arts textiles*», cycle de cours publics «*L'ornement d'architecture : héritage et innovations, controverses*», Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris, saison 2013-2014, texte en ligne sur <<https://www.youtube.com/watch?v=hUUN0Ly9bPI>>.

10 Luca m'indique notamment un article de Rob D'Amico, «*Breakfast with Sandro Canovas*», *Presidio*, 29 décembre 2019, <<https://www.presidiosheriff.com/2019/12/29/breakfast-with-sandro-canovas/>>.

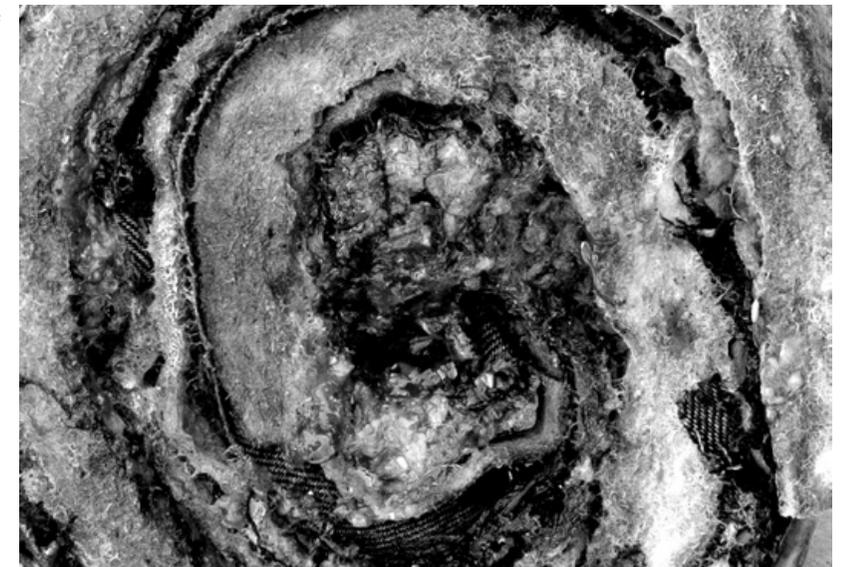
○ Le travail de la matérialité par Marie en dit long sur ce que peut recouvrir la pratique de la sculpture au début du XXI^e siècle. *La première hutte n'existe pas* (2015) est en ce sens une pièce séminale, même si, dans mon appréciation, elle tient davantage de l'essai que de l'œuvre aboutie. Une tôle est recouverte d'une part de graisse graphitée et de l'autre de papier mâché. Au niveau de la pliure, des échanges se produisent : le métal rouille et le papier graisse. Des transformations adviennent entre les matériaux.

Dans les pièces récentes de Marie, je repère des effets obtenus à partir de cire d'abeille, de cire de Babybel, de gomme arabique, d'huile de colza ou de lin et même de caramel. Marie ne les utilise pas en pelliculage pour vernir ou laquer mais pour homogénéiser. En pénétration profonde, l'imperméabilisation par des matières plus ou moins grasses ou cireuses – dans la continuité de ce que j'ai signalé à propos de l'eau – joue un rôle important. Des qualités de brillance et de transparence apparaissent¹¹. Quand elle m'en parle, par exemple à propos d'étriers recouverts de *rawhide* ou de cordes cirées vendues par le magasin Big Bend Saddlery à Alpine au Texas, Marie me semble éprouver une certaine fascination esthétique. Il y a de la magie dans la matière.

Le cartel de *Roll II*¹², récemment sorti de l'atelier, en dit long sur la technique des matériaux de Marie. Paille, liège, papier calque, toile de coton, tissu denim, tissu Gore-Tex, feutre, cuir, chambre à air, vernis à ongle, pigments, cellulose, gomme arabique, colle à papier peint, cire d'abeille, encres, craie : après examen de la pièce, il apparaît que les matières naturelles sont combinées avec des matériaux industriels. La gomme arabique fusionne, de manière irréversible, les éléments composites de cette masse. Avec un air malicieux, Marie m'explique que c'est pour elle une manière de ranger. J'imagine les gestes qu'elle adopte pour produire cette pièce qu'elle qualifie de «*monstre dégueu*» : rouler, laquer, presser, cuire. Toute une cuisine !

11 C'est peut-être un reste de son intérêt pour l'architecture, du point de vue des effets de la lumière dans un espace.

12 Une première version miniature de cette pièce, *Roll*, datée de 2020, a été conçue pour être présentée dans une poche de la doublure d'une grande robe de chambre réalisée en collaboration avec les membres de Pauline Perplexe lors de Paris Internationale 2020.



Les outils de travail de Marie tiennent tous dans une valise en cuir ; un artiste en visite dans son atelier à Pauline Perplexe, un *artist-run space* dont il sera question plus loin, s'est même étonné de ne pas y trouver d'outillage électrique. Dans la vie et dans le travail, Marie a pourtant le souci de s'équiper selon des besoins personnels : sac étanche, vélo de course, sangles passe-partout, poêle en fonte, machine à coudre mécanique, etc. Doit-on y voir une sensibilité (suisse) pour le design industriel ? Il s'avère que Luca, lorsqu'il étudiait à la HEAD, a produit une série de formes profilées tissées de fibre de carbone et recouvertes de résine (*Sans titre*, 2016). En même temps, les deux artistes n'hésitent pas à qualifier de « chausse-pied » la tige métallique qui soutient *Shrew Travelling Boots* (2018). On constate donc un certain dévoiement des formes du design. Et si certaines pièces de Marie invitent le spectateur à les utiliser, c'est toujours à dessein de proposer une expérience décalée et artistique : sur une photo on voit ainsi l'artiste et amie Sarah Holveck se détendre en plein champ sur *9 contenants – Paille* (2013).

Les formes de Marie ne sont pas contrôlées jusque dans leurs moindres effets ; les processus techniques sont organiques et combinés. Je ne sais pas si elle connaît le livre *L'Homme et la Matière*, publié en 1943 par le préhistorien et ethnologue André Leroi-Gourhan, qui « [p]osant en principe que c'est la matière qui conditionne toute technique et non pas les moyens ou les forces », propose un cadre classificatoire des techniques qui part des solides pour aller vers les fluides : « Les solides dont l'état ne varie pas ont reçu le nom de *solides stables* : pierre, os, bois ; ceux qui, par échauffement par exemple, acquièrent une certaine malléabilité sont dits *solides semi-plastiques* ; ceux qui, malléables à l'état de traitement, acquièrent la dureté en séchant ou par la cuisson sont les plastiques : poterie, vernis, colles ; ceux enfin qui, à tout moment de leur état, sont flexibles mais non malléables ont le titre de *solides souples* : peaux, fils, tissus, vanneries. Les fluides ne comportent pas de subdivisions, le type est l'eau et ils englobent toutes les matières qui, en état normal de traitement et de consommation, sont liquides ou gazeuses¹³ ». Bien que ces familles s'appliquent aux œuvres de Marie, force est de constater que si l'on voulait les y classer, la grille exploserait. ●

13 André Leroi-Gourhan, *L'Homme et la Matière*, vol. 1 : *Évolution et Techniques* [1943], Paris, Albin Michel, 1992, p. 19.



O Quand elle est amenée à parler de ses pièces, Marie se lance souvent dans un récit de fabrication qui commence par l'obtention des matériaux. Si elle dit apprécier travailler avec ce qu'elle a sous la main à un moment donné et ce qui est disponible en quantité, ses besoins en matériaux sont parfois hors du commun. Pour les collecter, elle est souvent amenée à se déplacer sur des lieux de production ou de travail.

Pour la réalisation de plusieurs pièces, elle souhaite ainsi se procurer des grandes chambres à air. Équipée de cabas de supermarché, elle se rend en bus dans un garage pour camions situé dans la zone industrielle d'Annemasse. Il s'avère que les chambres à air qu'elle y trouve en abondance sous forme de rebuts sont trop grandes et trop lourdes pour être portées par une personne. Le mécanicien prête alors à Marie de gros ciseaux pour découper un quart de chambre. Dans la réalisation des œuvres, elle répètera ce premier geste de terrain, aiguisant régulièrement ses lames de manière à obtenir de fines lanières. Récemment, elle a ainsi réalisé des *Gants* (2020) dont les franges évoquent des ongles mous qui ne griffent pas, mais qui feraient un fouet efficace.



À partir de l'étrier repéré au Texas, pour obtenir ce qu'elle croit d'abord être du tendon, Marie consulte un éleveur anciennement salarié d'un abattoir industriel, qui lui indique une entreprise située à Venaray-les-Laumes où elle trouvera ce dont elle a besoin : des verges de taurillon. Débute alors un corps à corps avec cette matière qui arrive chez elle sous la forme d'un bloc



de glace: décongélation en baignoire, dissection au scalpel pour l'obtention de fibres entourées de collagène, désinfection, et enfin séchage en tente Quechua. Utilisé pour la colle de peau ou donné aux animaux pour la mastication, cet organe révèle toute sa puissance symbolique à travers son utilisation comme

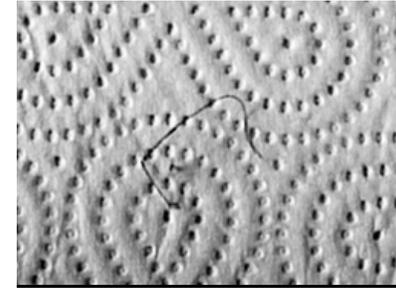
« nerf de bœuf », une matraque dure mais souple¹⁴ ! Comme pour la chambre à air, Marie et Luca cherchent à obtenir de longues bandes et réalisent un « nœud plat, à deux brins, fermé sur lui-même qui se forme en séchant¹⁵ ». *Knit*, produit en 12 exemplaires, tient du prototype. Par le rapport entre sa forme et sa matière, cette pièce me fait penser aux objets d'art populaire aux fonctions prophylactiques ou propitiatoires (les artistes me confirment qu'ils ont consulté des images de tapettes à tapis et de fouets).

Le caoutchouc et les fibres collagènes semblent s'opposer dans leur nature, respectivement végétale et animale, tout en s'attirant en termes de leurs qualités physiques: solidité et élasticité. Ce constat m'amène à me demander si Marie compte un jour combiner chambre à air et verge de taurillon¹⁶. Quoi qu'il en soit, ces récits de fabrication font émerger un rapport au corps qui peut s'analyser en termes genrés. Marie a, dans les deux cas, côtoyé des mondes d'homme, et ne craint pas de s'approprier le pouvoir des matières. Les objets produits conservent une part d'équivoque: les tensions observées restent latentes mais les pièces suggèrent en même temps d'autres circulations du désir. J'en veux pour illustration une autre anecdote: alors que nous flânon à la Réserve des arts de Pantin, Marie trouve un bracelet de force en faux cuir avec de la fourrure et des paillettes. Avant de me l'offrir, elle le rend queer en y ajoutant une pendeloque en verge. Je le porte avec audace et raconte son histoire à qui me fait une remarque. ●

14 Giorgio Agamben, dans son ouvrage *De la très haute pauvreté. Règles et formes de vie* (trad. Joël Gayraud, Paris, Rivages, 2011) cite le passage suivant de la règle de saint Benoît (d'après A. de Vogüé): « Si les frères excommuniés se montrent orgueilleux au point de persévérer dans l'orgueil de leur cœur et de ne pas vouloir faire satisfaction à l'abbé au bout de trois jours, à la neuvième heure, on les gardera et on les battra à coups de verges jusqu'au sang, et si l'abbé le juge bon, on les expulsera du monastère » (p. 47).

15 Entretien avec Marie Bette, juillet 2021.

16 Pendant leurs recherches pour *Knit*, Luca et Marie ont tenté de réaliser un moule en chambre à air pour maintenir en forme puis extraire la verge de taurillon.



○ « Tout ici est tissé de issu »: cette allitération du philosophe Jean-Luc Nancy m'habite depuis longtemps¹⁷. Considérant l'ensemble du travail de Marie, j'ai été surprise de constater que ses pièces récentes prennent souvent forme par des gestes textiles. Luca – qui me montre à l'occasion des carcasses de voi-

tures brûlées redevenues textiles – l'a certainement inspirées dans cette démarche. Les pièces de Marie invitent à se rapprocher d'elles puisqu'elles gagnent ce faisant en détail. Loin d'une orientation formaliste, j'y vois un rapport au travail, à un labeur qui ne relève pas tant de l'ouvrage de dames mais de l'arachnéen dans sa manière de se déployer dans l'espace, *white cube* ou paysage. Marie adopte ainsi certaines manières de faire d'une créature avec laquelle elle entretient des rapports ambivalents: en 2010, elle filme une patte d'araignée animée de spasmes intenses alors qu'elle est détachée du sternum; en 2019, arrivée à Marfa au moment de la saison des amours des tarentules, elle doit vaincre sa phobie des araignées pour faire sa pièce.

En parcourant le portfolio de Marie, je repère de la couture dans *Sous-armure* (2021), du détissage dans *Hair Please* (2018), du tricot dans *Hyper travail, supra travail, infra travail* (2017) et surtout du tressage. Elle m'a d'ailleurs conseillé un bel ouvrage



sur le sujet, entre le *how-to book* et le livre d'artiste, *Basketry: Projects from Baskets to Grass Slippers* de Hisako Sekijima, publié en 1986. Luca et Marie partagent avec moi ce paragraphe qui les a particulièrement marqués :

À travers les âges, l'humain a cherché des moyens d'améliorer les propriétés des matériaux fibreux en tissant de minces tiges d'herbes pour obtenir des cordes plus solides et plus longues ou confectionner des tapis ou des paniers. Indépendamment des techniques utilisées, la souplesse et la résistance des matières premières déterminent leur utilisation, soit comme élément de connexion soit comme élément d'assemblage, tant dans le processus de construction que dans la structure résultante. La manipulation des matériaux par pliage ou par torsion amplifie leur résilience intrinsèque et permet d'atteindre à l'équilibre physique des composants. La somme des forces en équilibre produit et maintient la forme toute entière de l'objet. Dans les objets en volume tels que les paniers, l'interaction entre la forme, les matériaux et la technique leur confère une qualité à la fois textile et sculpturale. Dans chaque panier, elle détermine la texture, le mouvement des lignes, le rythme des fibres reliées entre elles et les tensions entre composants, toutes



des caractéristiques propres au textile. En même temps, cette interaction influe sur la relation entre lignes et surfaces, le contraste des ombres et de la lumière sur les surfaces angulaires, l'implication multidimensionnelle de l'espace et l'équilibre des éléments résilients, toutes des caractéristiques propres à la sculpture ou à l'architecture¹⁸.

Dans sa démarche artistique, Marie s'est en effet appropriée le textile pour conférer une structure à ses pièces, hybridant motif et squelette. Le philosophe Jacques Derrida qualifiait les toiles de Simon Hantaï de « tissupport¹⁹ » ; ce beau néologisme peut s'appliquer aux questions de sculpture qui animent le travail de mon amie : augmenter le format et changer d'échelle. Comme elle modèle parfois mais ne moule quasiment plus, elle a dû trouver des manières de faire tenir les formes. Le textile, un *solide souple*, leur confère une capacité d'adaptation aux contextes d'exposition ou de stockage. Ses pièces vivent ; la sculpture est aussi affaire de mouvement.

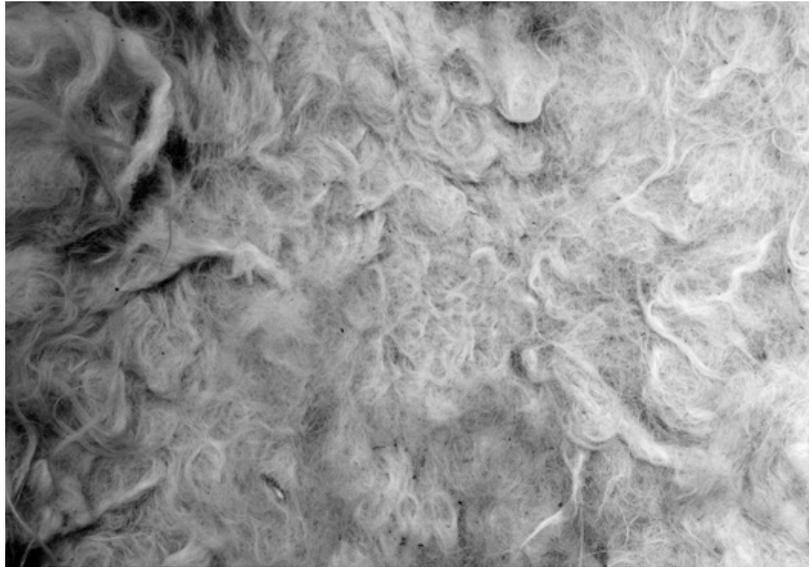


La laine, matière ancestrale dont les propriétés techniques sont aujourd'hui exploitées par l'industrie textile, a récemment fait son apparition dans l'atelier de Marie. À l'été 2021, alors que je suis en résidence aux Ateliers des Arques, Marie m'accompagne chez Danielle Angé, active au sein de l'association La Causse, qui préserve et valorise la race de brebis du même nom. Deux toisons brutes de brebis basco-béarnaises nous sont offertes et Marie m'embarque au lavoir. De mon côté, je cherche à récupérer le suint et mélange la laine à de la plastiline pour former des poids accrochés à une pièce tissée. Marie quant à elle feutre la toison entière, accentuant la densité de la texture autour des points métalliques par lesquels l'objet est accroché au mur. Les séduisantes mèches en longues boucles d'or formées par la laine font face au mur, laissant le spectateur contempler les racines coupées à la tondeuse : l'artiste offre au regard une masse impénétrable. ●

17 L'observation se rapporte au tableau *La Mort de la Vierge* (1606) du Caravage. Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, Paris, Galilée, 1994, p.107.

18 Hisako Sekijima, *Basketry: Projects from Baskets to Grass Slippers*, Tokyo, Kodansha America, 1986, p.10.

19 Jacques Derrida, Simon Hantaï et Jean-Luc Nancy, *La Connaissance des textes. Lecture d'un manuscrit illisible*. Correspondances, Paris, Galilée, 2001, p.147.



O Lors de ses études à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon, Marie fonde avec Hélène Bertin, Sophie Bonnet-Pourpet, Gaëlle Cognée, Sarah Holveck et Marie-Luce Schaller le collectif Plafond. L'enseignement et les murs de l'atelier favorisent parfois l'introspection et le repli sur soi ; l'idée est donc lancée de s'inventer ensemble des contextes d'exposition²⁰. Leurs discussions sur les pratiques, précieuses pour chacune, continuent aujourd'hui de manière individuelle. L'implication de Marie dans les manières de travailler relatives à la condition d'artiste est plus profonde qu'il n'y paraît à première vue. « Marie a une forte énergie du désir qui fait écho chez nous », m'explique Gaëlle, « elle n'a pas de doute sur le fait de faire les choses²¹. » Significativement, mais de manière non explicite et peut-être inconsciente, ces échanges, même s'ils restent inclusifs, se réalisent de manière privilégiée avec des femmes. En font partie notamment Pauline Perplexe et Jeanne d'Arc.

20 Les expositions du groupe Plafond incluent *Plafond* (2010) et *Plafond²* (2012) dans l'ancienne usine de tarares à Botz-en-Mauges, *Paysage pour un pickpocket* (commissaire: Céline Poulin), programme hors les murs du Parc Saint-Léger, Pougues-les-Eaux, 2014, et *Exposition-Sardinade* (commissaire: Sarah Holveck) à Pauline Perplexe, Arcueil, 2017.

21 Entretien avec Gaëlle Cognée en date du 13 novembre 2021.



« Pauline Perplexe nous réunit au quotidien, en troupe. Cela crée des frottements, des interrogations et des déviations sans cesse renouvelées qui influencent presque mécaniquement nos pratiques. Nous ne nous sommes jamais positionnées en tant

que collectif, mais comme des individus curieux de voir les formes que cette porosité «d'entre» nous amorce²²» écrit Sarah, co-directrice de ce lieu situé à Arcueil depuis 2015. Il faut s'imaginer l'implantation des ateliers dans une architecture typique de banlieue, faite de pavillons et de petits entrepôts et traversée par la Bièvre, affluent de la Seine aujourd'hui partiellement recouvert mais qui fut essentiel dans l'histoire industrielle de la capitale. Franchir le périphérique en RER demande un certain courage, mais les visiteurs parisiens ne sont jamais déçus par l'accueil direct et convivial qui caractérise ce lieu singulier. On peut y percevoir comment, au quotidien, l'art se fait à travers des interactions et avec une grande simplicité de moyens.

La figure de Jeanne d'Arc, a amené Gaëlle à initier des collaborations artistiques pour la réalisation d'une vidéo, selon des modalités bien différentes de celles suggérées par les génériques de films traditionnels. Il n'y a pas eu d'invitation formelle au départ : Gaëlle me raconte comment, au détour d'une conversation, elle décrit à Marie le corps puissant d'une adolescente rencontrée pendant les vendanges. Sans vraiment lui en parler, Marie, certainement inspirée par l'image, s'approprie l'histoire et se lance dans la réalisation d'une armure dont la surface s'avère particulièrement intrigante, moins minérale qu'organique : en séchant, le velours contrecollé de papier mâché se rétracte et se contracte. Si Marie a exposé à plusieurs reprises cette pièce²³, la vidéo de Gaëlle est encore en montage à l'heure où j'écris ces lignes. Il faudra donc patienter pour découvrir quelle « forme de vie » produit la rencontre des sculptures avec les corps et les paysages. ●

²² Portfolio de présentation de Pauline Perplexe, 2021.

²³ Elle a été montrée dans *Ingrid* (avec Sarah Holveck) à Pauline Perplexe, Arcueil, du 13 septembre au 5 octobre 2020, et lors des Swiss Art Awards 2021 (dont Marie a été lauréate), Bâle, du 20 au 26 septembre 2021.





2012

Scène
Plâtre teinté dans la masse, cire d'abeille, paraffine, ruban adhésif, cire ménagère.
Mass coloured plaster, bee wax, paraffin wax, scotch tape, household wax.

430 × 220 × 230 cm





28

29



2013

9 contenants – paille
Toile de voile, velcro, paille.
Sail cloth, velcro fastener, straw.

220×40×40 cm par module



2015

La première hutte n'existe pas
Plaque en acier, papier-mâché, gouache, graisse graphitée, eau.
Steel leaf, papier-mâché, gouache paint, graphite grease, water.

70×86×100 cm





Luca Guizzo, 2016

Sans titre
Résine époxy, fibre de verre.
Epoxy resin, fiberglass.

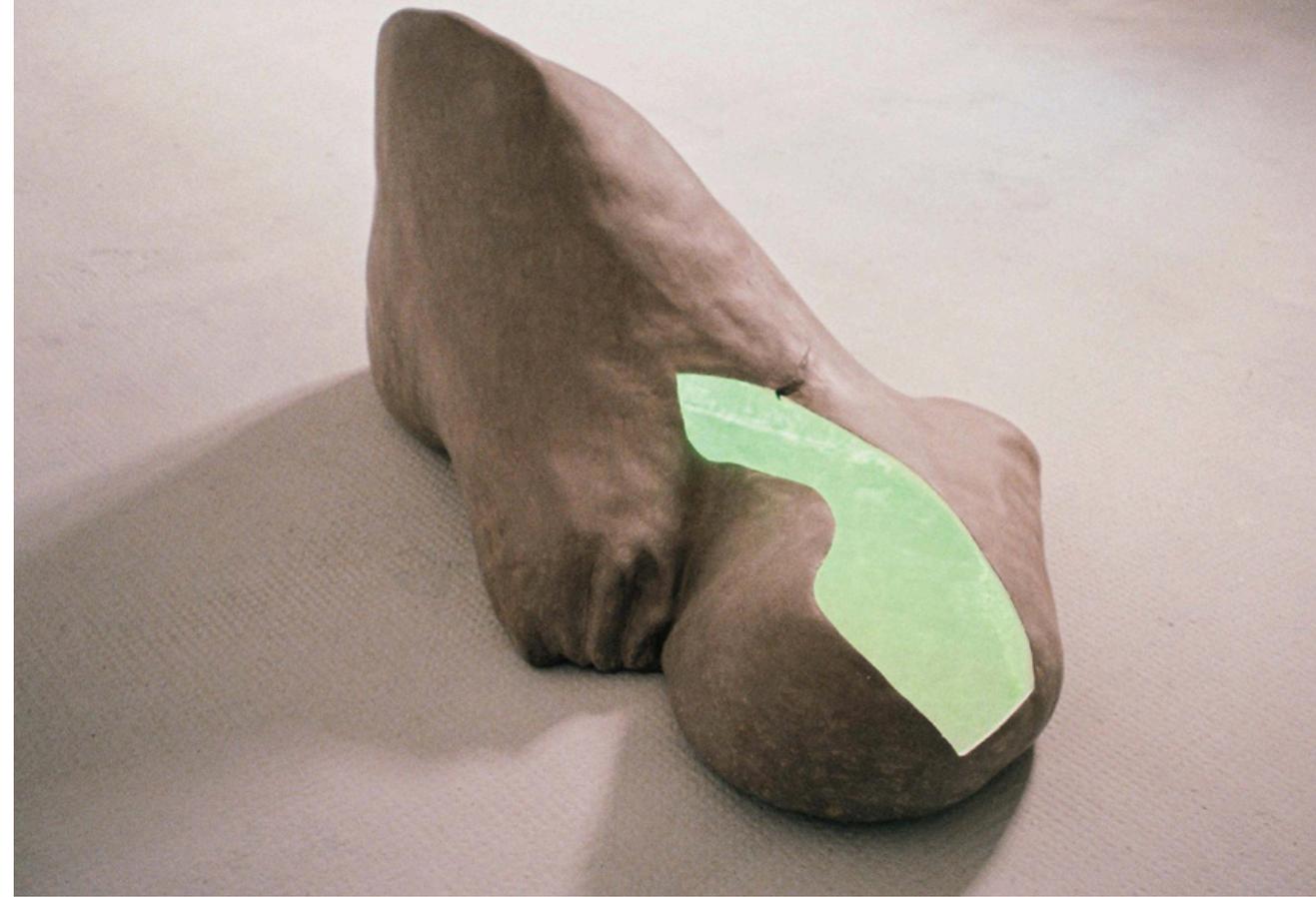
170×100×88 cm



2016

Lampe technique
 Aluminium brossé, aluminium poli miroir.
 Brushed aluminium, mirror-polished aluminium.

104×68×72 cm



2016

Sea Lion Foot
 Argile, peinture acrylique, pigments phosphorescents.
 Ceramic, acrylic paint, phosphorescent pigments.

98×60×72 cm





40 41





2017

Hyper travail, supra travail, infra travail
Verre, chambre à air de camion tricotée.
Glass, truck inner tubes

42×37×20 cm













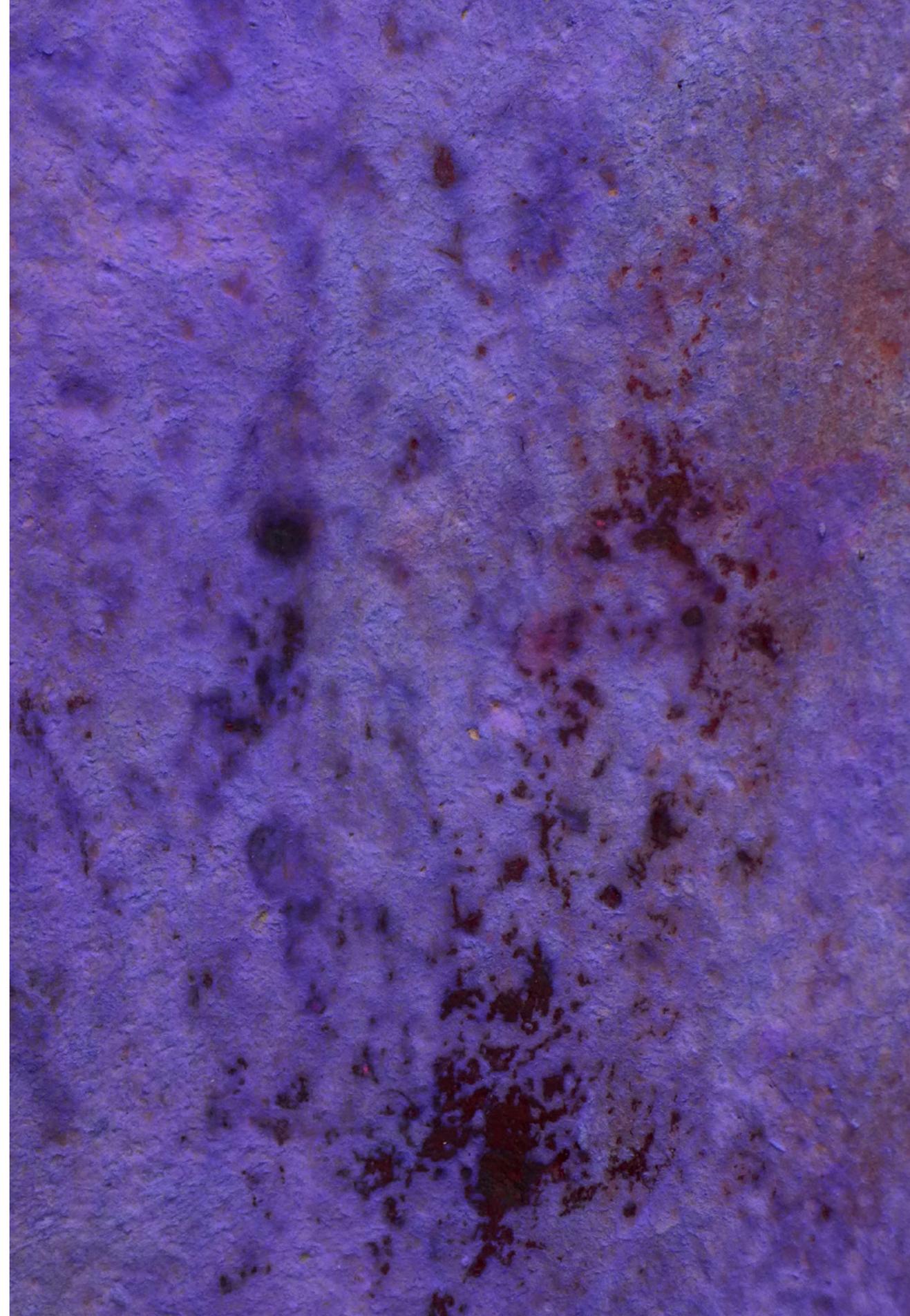






Cupping
Cellulose, gomme arabique, pigments.
Cellulose, gum Arabic, pigments.

80×37×25 cm

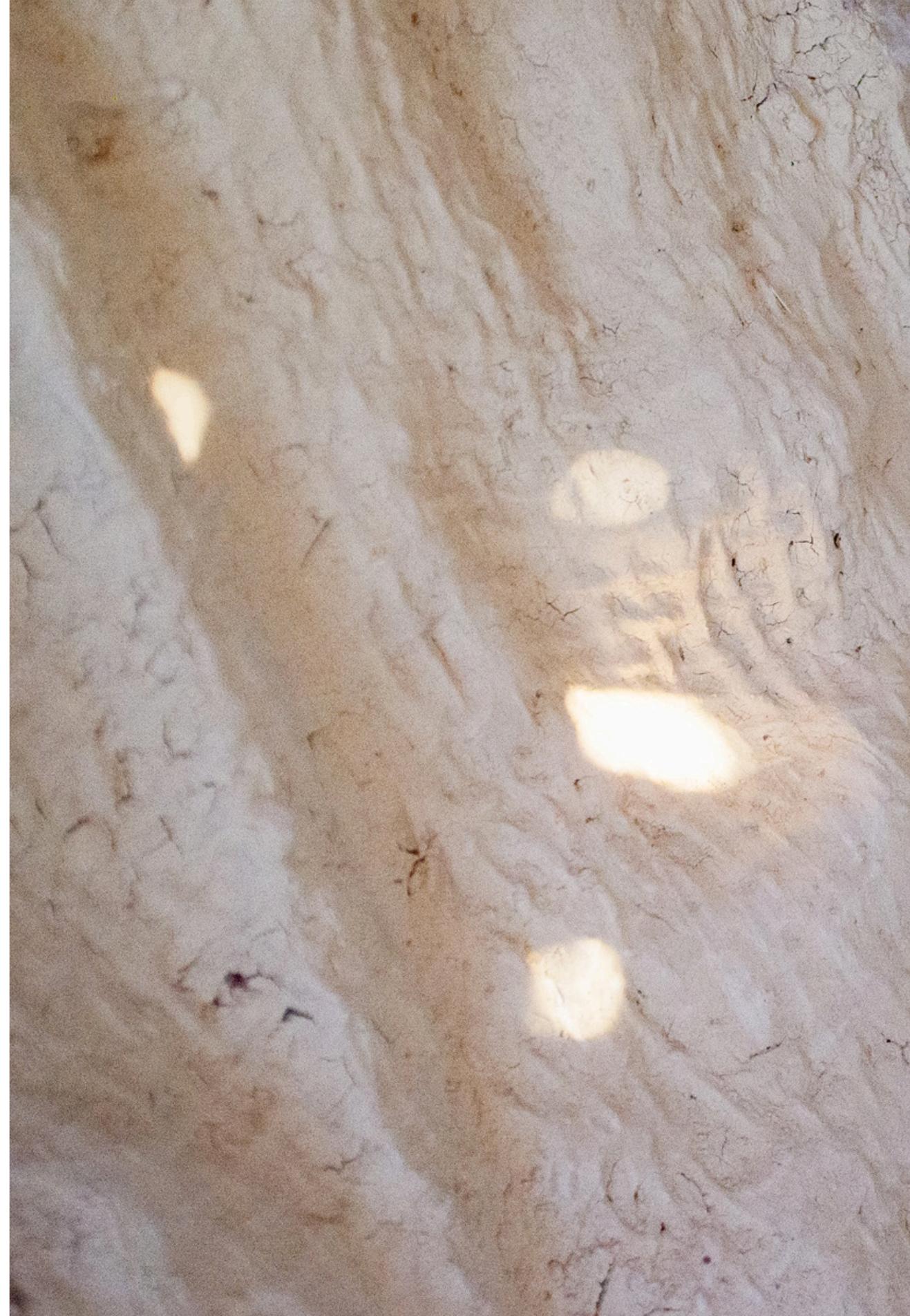




2018 *Batgirls* 17×10×8 cm
 Cellulose, cire d'abeille, gomme arabique, encre offset, huile de lin. Édition de 60 exemplaires.
 Cellulose, bee wax, gum Arabic, offset ink, linseed oil. Edition of 60 copies.



Marie Bette et Luca Guizzo, 2019 *Objet Attaché#5 – Sand Kiln* 550×270×140 cm
 Sable, argile, toile de jute, cartons, herbes hautes, cire d'abeille, huile de colza.
 Sand, clay, jute, cardboard, weed, bee wax, rapeseed oil.





64

65



Marie Bette et Luca Guizzo, 2019

(page suivante) *Tresse*
Plusieurs sortes d'argiles, farine de blé, sable, coton.
Different sorts of clay, wheat flour, sand, cotton fabric.

410 × 120 × 27 cm







2020

Armure
Velours, papier journal, gomme arabique, aluminium.
Velvet, newspaper, gum Arabic, aluminium.

150×109×112 cm



2020

Roll

26×23×17 cm

Liège, papier calque, tissu denim, tissu Gore-Tex, feutre, cuir, vernis à ongle, pigments,
 cellulose, gomme arabique, cire d'abeille, encres, gouache, craie.
 Cork, tracing paper, denim, Gore-Tex, felt, leather, nail polish, pigments,
 cellulose, gum Arabic, beeswax, inks, gouache paint, chalk.



2021

Broigne

45×52×9 cm

Velours, cellulose, gomme arabique, amidon, tendons.
 Velvet, cellulose, gum Arabic, starch, sinew.



2021

Sous-armure
Soie, coton, cire d'abeilles, fil élastique, verges de taurillons.
Silk, cotton, bee wax, elastic laces, young bulls' penises.

48×140×50 cm



76 77



2021

Toison
Toison de brebis basco-béarnaise race à lait, spray de marquage, étain, vis.
Basco-béarnaise sheep's fleece, marking spray, tin, screw.

156×124×8 cm



78 79





80

81



2022

Objet Attaché#6 – crânes oeufs

320 × 130 × 120 cm

Terre, sable à enduire, sable à maçonner, chaux hydraulique, poudre de marbre, galets de la durance,
cire d'abeilles, lauzes, bois de chêne, mica, rebus de briques d'adobe.

Soil, coated sand, masonry sand, lime, marble powder, pebbles, bee wax, lauze stone, oakwood, mica, adobe bricks scrap.



Cuisson d'un pain dans le four en terre de Pauline Perplexe construit avec Antoine Barberon.
A loaf baking in Pauline Perplexe's clay oven built with Antoine Barberon.



○ This publication is full of sculpture images. Most were taken in the studio or whilst the pieces were being handled. The way they are framed expose specific details and brings us closer than would be possible by sight only. They make visible the sculptures marbling, their tumefaction, folds, backs and even what lays underneath them.

It is mostly fragments that are shown. Paraded along the text, they allow the forms to be more easily accessed without adopting an objective point of view. This attempt at readability is by way of zooms and the accumulation of images. In her text, Sara writes from personal impressions and experiences of my work. She focuses on details she thoroughly analyses which contribute to the underlying attempt at making the shapes more exhaustive. This publication tends to offer a revealing myopic vision that scans from up close the material reality of the pieces. ●

Marie Bette

What does Marie Bette do?

○ Marie surprised me when she asked me to write about her work, adding that I could take all the liberties I wanted. I agreed right away because she inspires me and we share common interests. I have never practiced art criticism because I feel it often tends to drown the artwork in a stream of lofty and more or less inspired interpretations. I do however perceive the need to account for an artist's work while it is gaining in consistency and branching out. Offering an assessment of a body of work that one experiences in the making therefore demands one to confront this complexity while keeping an open mind.

Modestly, I therefore offer to share with you here, through the eyes of the anthropologist, artist and friend, a few situations and reflections around Marie's work. Becoming a witness of her approach made me realise that beyond the works as such (or 'pieces', as we call them for functional purposes), contemporary art consists of a set of – exceptional or self-invented – daily practices and gestures, as well as of attitudes and theoretical issues, which together constitute a certain relationship to the world. In a call for papers for a publication titled (*forms of life*): *an ecology of artistic practices*, the artist and theoretician Franck Leibovici writes: 'when looking at an artwork, i often ask myself what form of life is behind it. in other words, i wonder what form of life the author has implemented to make the production of such an artwork possible. i also ask myself the opposite question: what form of life flows out of the work i am looking at?' He adds: 'i do understand that a form of life works a little like a toolbox: there are many different elements that work together (a hammer with a nail) without one necessarily being the direct result of another.'¹

I would like to start by outlining a few biographical moments that I shared with Marie. My earliest memory of her dates back to 2012, in room 212 at the École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy. She was experimenting with materials, trying to dye plaster and covering it with wax, moulding geometric shapes and covering them in a 'skin' of scotch tape. As we were largely left to our own devices, we discussed a lot about sculpture. At the time I didn't know that she also made videos.² ●

¹ See Franck Leibovici, (*des formes de vie*): *une écologie des pratiques artistiques* (Paris: Questions théoriques, 2012), full English text on <http://www.desformesdevie.org/en/page/forms-life-franck-leibovici>.

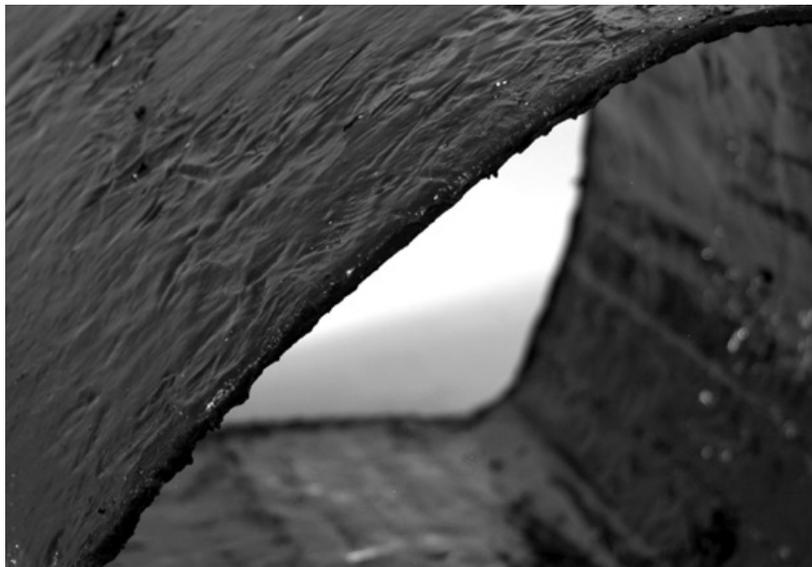
² Between 2009 and 2014 Marie produced the videos *Cinéma* (2009) (image beside), *Lutte* (2012), *Kora Karola* (2013) and *Tire-velours* (after 'A Hole in the Sea') (2014).



In 2016, we bumped into each other by accident in Geneva as Marie was resuming her studies at the Haute école d'art et de design (HEAD) and I was giving a lecture on my university research at the Oraibi + Beckbooks bookshop. We enjoyed meeting again. In 2017, as a member of the examination board of the Work. Master diploma at HEAD, I had a front row seat when Marie submitted her work to

the jury. Among other things, I saw an oven made of clay coils rising from the ground in a swaying motion (*Objet Attaché#2 – Appelle-moi Samantha*, 2017), an oversized and surprisingly phosphorescent ceramic paw (*Sea Lion Foot*, 2016), a mattress made of neoprene and rubber balloons that made one want to lie on it (*Tous les spécialistes du sujet ont disparu*, 2017), an architectural hump coated in tar (*Lock-Out ou This Might Be the Bed Used by the Resident of the House*, 2016). I sensed a kind of mystery that I would describe with the paradoxical image of mute density.

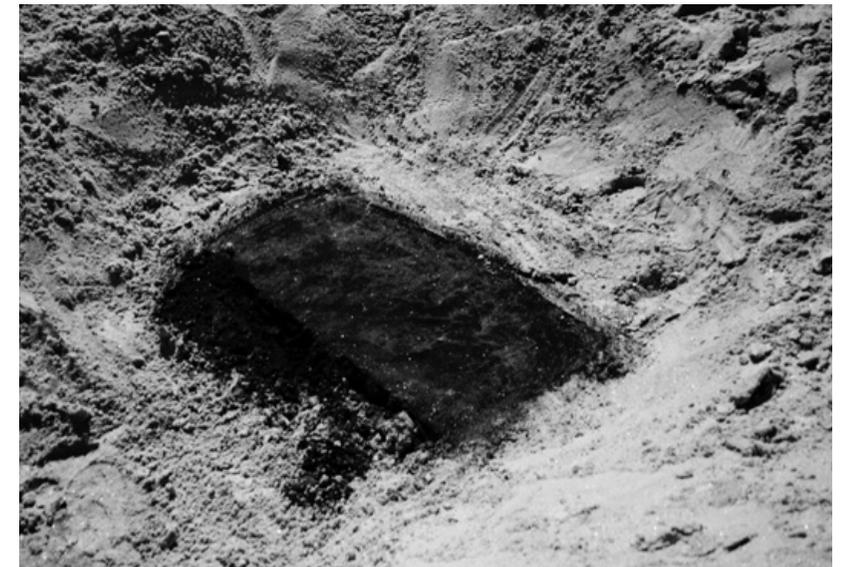
At first occasional, our encounters became more frequent from 2019. We met again after she returned from a residency in Marfa, Texas, and an encounter in New York with the artist Jean-Noël Herlin, a singular figure in which I am also interested and whom I recommended she visit. We considered organising a papier-mâché workshop with my students, I asked her to design and build a worm composter with me, she became my 'ceramic teacher'. I learned to appreciate her understated humour (like a curry where the spice kicks in right at the end), her dependability (she is always ready to help out on a 'mission' that might be considered thankless) and her strength. I also met Luca Guizzo, her companion. Our shared time in the studio and our hour-long discussions provided me with the base material for this text. ●



○ To this day, Marie has produced six versions of what she calls 'objets attachés' (lit. 'attached objects'), all relating to heat and fire: fireplace, hearth, brazier and various types of kilns.³ At the turn of the 2010s, her pieces were in dialogue with architecture. As an example, she filmed a fight between two young men in the Fondation suisse, a pavilion at the Cité Internationale Universitaire de Paris designed by Le Corbusier, and created *Ouvertures* (2013), a reflecting pool of water contained by silicone sealant. With the 'objets attachés', her relationship to place transformed. In 2013, she created *Le Four* in a kaolin quarry in Ploemeur, Brittany, with the 'minimal-conceptual' intention of firing a situated rectangle of landscape.⁴ Standing on struts, her single-use *Four fantôme* (2018) looked like it could be moved by a few strong arms and reproduced everywhere as it was made of recycled materials. Everywhere does not mean nowhere: all of Marie's ovens are dependent on the place where they are built.

³ Etymologists consider that the French word for oven, *four*, comes from the Latin *furnus*, which is linked to the adverb *formus*, hot.

⁴ The expression is hers. The work is documented in Marie Bette, *Compte rendu d'expérience. Livret 1: Le Four, tentative de cuisson ancestrale*, 2013.





The iteration, made during her residency at Marfa, was built in the ground.⁵ For *Objet Attaché #5 – Sand Kiln*, the context initially seemed unfavourable. Indeed, outdoor burning is legally prohibited in Texas. The earth therefore became the starting point for Luca and Marie, who collaborated on this piece. They met with the artist Gregory Tegarden, who teaches ceramics at university, and with the activist Sandro Canovas, who builds raw earth and straw houses for wealthy American clients from bricks shaped by members of a Mexican community, visited several quarries and collected materials found by the roadside (most of the land in Texas being private property). Then they had to dig a hole and create the different parts of the oven according to various mixtures, each with its specific properties. Marie taught me, for instance, that coating paper with clay makes it fireproof.

⁵ This work was created in the framework of the 'Fieldwork' residency at Marfa from September to December 2019. See 'Objet Attaché #5 – Sand Kiln', in Pierre-Jean Galdin et al., eds., *Fieldwork Marfa Texas USA – Dix ans d'expérimentations artistiques* (Nantes and Geneva: Beaux-Arts Nantes Saint-Nazaire and Haute école d'art et de design, 2021), 180–83.



This kind of warm sculpture practice requires regulating the flow of water in the soil and is highly dependent on the ambient climate. The firing of clay, which she uses in the form of coils or bricks in various pieces, is a well-known practice. But her own research extends to other manipulations. In Texas, the sun and the wind became allies: 'To make this piece (*Tresse*, 2019), tubes of fabric filled with elongated inflated balloons were coated with a mixture of clays and then braided. Once it has dried, the hollow, strong and light form trembles in the strong desert winds. You merely have to dip the shape in water to rid it of its structural shell.'⁶ In *Tresse* (as well as in other papier-mâché pieces by Marie), flour is used to absorb the water and accelerate the drying process.

⁶ Marie Bette, portfolio, 2020.

Marie also explores the vast potential of raw earth, a technique that is currently being rediscovered and investigated by engineers and architects.⁷ The regulation of water induces a certain relationship to temporality. The raw earth acquires a form of solidity or permanence – until the next rain or flood. Water, through its mechanical action, is more destructive than fire, explains Marie, who takes into account this physical phenomenon when shaping her ovens. They furthermore require maintenance and partial reconstruction.

The textures of *Objet Attaché #5* remind me of the dwellings of the artist Charles Simonds.⁸ The pyramidal sand hearth, of which only the top in the shape of a rectangular block pierced with vents can be seen on the surface, is almost entirely buried and covered with a slip-coated cardboard weave. This setup is reminiscent of the works of the nineteenth-century architect and theoretician Gottfried Semper, who demonstrated that the first human-built walls had been woven.⁹ This part of the kiln built by Luca and Marie, through the slight volume created by the overlapping strips, expands the architectural scale to the landscape by blending in with the horizon of the desert. Located a few steps from the mobile homes accommodating the artists who take part in the residency programme, the kiln was an annexe, an off-centred hearth for these soulless dwellings destined to be replaced when their materials have succumbed to the sudden changes in temperature in the Texan desert. A hole invited visitors to lay in the pocket on the surface of the ground. Surely, some animals must have curled up in it. The kiln was fired up and served as a place for conversations between Marie, Luca, the artist in residence Gaëlle Leenhardt and other people they met while there. Bodies warmed up, but there was not enough time to fire different materials or conduct other experiments. The destruction of the kiln took three hours as the land had to be returned to its original state.

'Adobe is political', states a sticker on Canovas's car.¹⁰ This message may not seem as explicit in Marie's pieces, but because the kilns take root in the landscape, they force their maker to contend with politics, specifically with public and environmental issues, and to position herself through the choices she makes. The forms of life are also a matter of ethics. ●

7 See among others the research and publications of CRAtterre (International Centre on Earthen Architecture) founded in 1979 and based in Grenoble, published on <https://craterre.hypotheses.org>. It was Canovas who first talked to Marie about their activities. In the realm of contemporary art, Marie says that during her formative years, she developed an interest in Katinka Bock's work with this material. At Marfa, her visit of the home and studio of Georgia O'Keefe in Abiquiu proved decisive. On this subject, she also referred me to the book by Barbara Buhler Lynes and Agapita Judy Lopez, *Georgia O'Keefe and Her Houses: Ghost Ranch and Abiquiu* (New York: Abrams, 2012).

8 For an overview of Simonds's work, see Ann Reynolds, 'Dwelling as World', in *John Beardsey, ed., Landscape Body Dwelling: Charles Simonds at Dumbarton Oaks*, exh. cat. (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 2011).

9 See Estelle Thibault, 'Gottfried Semper, de la polychromie aux arts textiles', lecture as part of the series of public classes 'L'ornement d'architecture: héritage et innovations, controverses', Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris, 2013/14 season, text online at <https://www.youtube.com/watch?v=hUUNOLy9bPI>.

10 Luca pointed me to the article by D'Amico, 'Breakfast with Sandro Canovas', *Presidio*, 29 December 2019, <https://www.presidiosheriff.com/2019/12/29/breakfast-with-sandro-canovas/>.

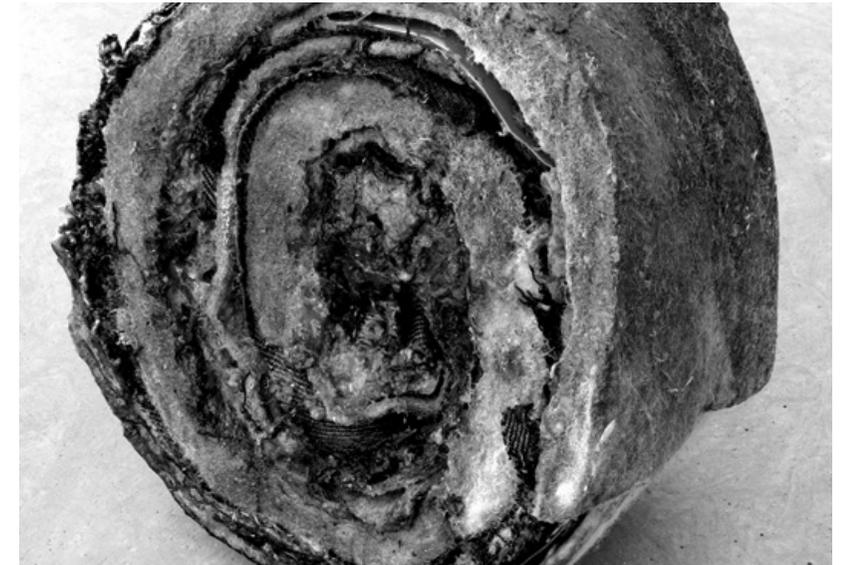
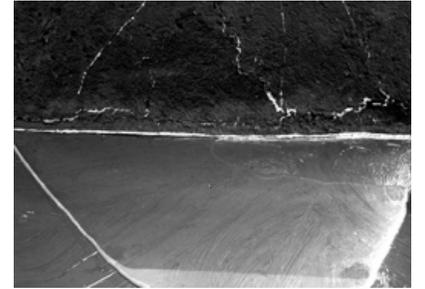
○ Marie's work epitomises what sculptural practice can mean at the beginning of the twenty-first century. In this sense, *La première hutte n'existe pas* (2015) is a seminal piece, despite the fact that I see it more as an experiment than as a finished work. A creased sheet of corrugated iron is covered on one side with graphite grease, and on the other with papier-mâché. The fold is a place of exchange: the metal rusts and the paper greases. Transformations between the materials occur.

In Marie's recent pieces, I can make out effects obtained by the use of beeswax, Babybel cheese wax, gum Arabic, rapeseed or linseed oil and even caramel. Marie does not use them to varnish or lacquer her objects but to homogenise them. In keeping with my previous observation on water, waterproofing – with more or less greasy or waxy materials, penetrating deep into the texture – plays an important role. Aspects of brilliance and transparency become noticeable.¹¹ When we talked about this, specifically with regard to stirrups covered in rawhide or waxed ropes sold at the Big Bend Saddlery store in Alpine, Texas, Marie seemed to be in thrall to a certain aesthetic fascination. There is a kind magic in matter.

The label for *Roll II*¹², a work that has recently left her studio, says a lot about Marie's material technique. 'Straw, cork, tracing paper, cotton canvas, denim, Gore-Tex, felt, leather, inner tube, nail polish, pigments, cellulose, gum Arabic, wallpaper glue, beeswax, inks, chalk': looking more closely at the piece, it appears that the natural materials have been combined with industrial materials. The gum Arabic irreversibly blends together the composite elements of this mass. Marie cheekily explains to me that for her, this is a way of tidying up. I try to imagine the gestures she had to make in producing this piece, which she describes as a 'disgusting monster': rolling, coating, pressing, cooking. A kitchen nightmare!

11 This is perhaps a remainder of her interest in architecture, specifically the effects of light in a space.

12 An initial miniature version of this piece, *Roll*, from 2020, had been conceived to be presented in the pocket of the lining of a large bathrobe made in collaboration with the members of Pauline Perplexe for Paris Internationale 2020.



Marie's work tools all fit in a leather case; an artist visiting her at Pauline Perplexe (an artist-run space that will be discussed in more detail later), was surprised not to find a single power tool there. Yet in both her life and her work, Marie is keen on being well-equipped according to her personal needs: a waterproof bag, a racing bike, straps (always handy), a cast iron pan, a mechanical sewing machine, etc. Must we construe this as a (Swiss) sensitivity to industrial design? It appears that in 2016, when studying at HEAD, Luca produced a couple of untitled structural forms composed of carbon weave covered in resin. At the same time, the two artists are not afraid to describe the metal rod that supports *Shrew Travelling Boots* (2018) as a 'shoehorn'. In other words, we witness a certain twisting of design forms. And while some of Marie's pieces can be used, they always aim to offer a slightly skewed artistic experience: on a photograph, her friend, the artist Sarah Holveck, can be seen relaxing in the open field on *9 contenants – Paille* (2013).

Marie's forms are not controlled down to their slightest effects; the technical processes from which they are born are organic and varied. I'm not sure she knows the book *Man and Matter*, published in 1943 by the palaeontologist and ethnologist André Leroi-Gourhan, who, 'postulating that matter conditions all techniques, and not the means or forces', proposed a classificatory framework for techniques that progresses from solids to fluids: 'Solids whose state does not vary have received the name *stable solids*: rock, bone, wood; those which, for instance when heated, acquire a certain degree of malleability are called *semi-plastic solids*; those which, malleable when processed, acquire hardness by drying or by cooking are named *plastics*: pottery, varnishes, glues; those, finally, which at any moment of their state are flexible but not malleable are called *supple solids*: skins, threads, fabrics, basketry. Fluids have no subdivisions, the type is water, and they include all matter which, in the normal state of processing and consumption, is liquid or gaseous.'¹³ While these families can be applied to Marie's work, I would suggest that if one wanted to classify them accordingly, the grid would explode. ●

13 André Leroi-Gourhan, *L'Homme et la Matière*, vol. 1: *Évolution et Techniques* [1943] (Paris: Albin Michel, 1992), 19.



○ When she is asked to talk about her pieces, Marie often launches into a narrative that begins with how she obtains the materials. She tells me that she enjoys working with what is at hand at a given moment and available in large quantities, but her requests are not always common. To collect her materials, she often travels to places of industrial production or work.

For several pieces, for instance, she needed to source oversized inner tubes. Armed with large shopping bags, she went by bus to a truck garage in the industrial area of Annemasse. But it appeared that the inner tubes they were stocking in vast quantities as waste material were simply too large and too heavy to be carried by a single person. The mechanic then lent her a pair of big scissors to cut out a quarter of a chamber. For her pieces, she eventually repeated this gesture, regularly sharpening her blades so as to obtain thin strips. Using this technique, she recently produced a set of fringed *Gloves* (2020) reminiscent of soft nails that do not scratch but could effectively be used as a whip.

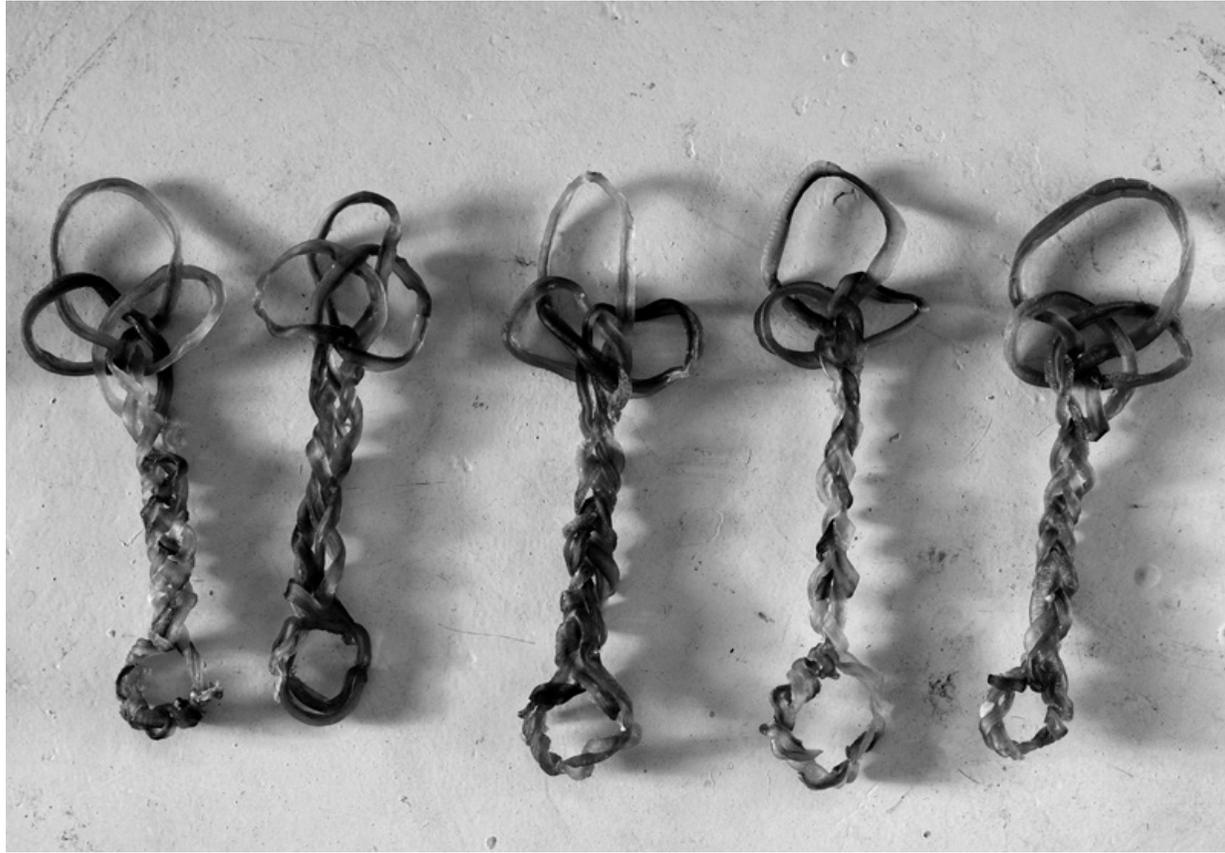
To obtain what – based on the stirrup she had spotted in Texas – she initially believed to be tendon, Marie sought advice from a former worker in an industrial slaughterhouse, who pointed her to a company in Venaray-les-Laumes that would provide her with what she needed: young bulls' penises. This was the beginning of a physical struggle with this material, which arrived at her place in the form of a block of ice.

It had to be thawed in the bathtub, then the organ had to be dissected with a scalpel to access the fibres surrounded by collagen, which were disinfected and finally hung to dry in a camping tent. The powerful symbolism of this organ, which is used for hide glue and animal mastication, is fully revealed in its use as a *nerf de boeuf* (lit. 'ox sinew'), a hard but flexible truncheon.¹⁴ As with the inner tube, Marie and Luca sought to obtain long strips and to achieve a 'flat knot, with two strands, closed on itself, which takes shape while drying.'¹⁵ *Knit*, produced as an edition of 20, is



akin to a prototype. In terms of the relationship between form and material, it reminds me of prophylactic or propitiatory objects of popular art (the artists confirmed to me that they had looked at images of carpet swatters and whips).

The rubber and the collagen fibres appear to oppose each other in terms of their respective nature, while attracting each other as regards their physical qualities: solidity and elasticity. This observation made me wonder if Marie might one day consider combining an inner tube and a bull's penis.¹⁶ Be that as it may, these accounts evidence a relationship to the body that can be analysed in gendered terms. In both cases, Marie operated within a typically male realm and was not afraid to appropriate the potency of the

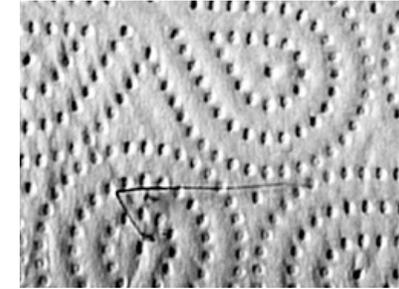


materials at hand. The objects thus produced retain some of this equivocal nature: the tensions are underlying but at the same time the pieces suggest other circulations of desire. This is supported by another anecdote: As we were walking around the Réserve des arts, a huge upcycling market for artists in Pantin, Marie spotted an imitation leather armband with fur and sequins. Before offering it to me, she rendered it queer by adding a penis pendant. I wear it boldly and tell its story to anyone who comments on it. ●

14 In *The Highest Poverty: Monastic Rules and Form-of-Life* (Redwood City: Stanford University Press, 2013), Giorgio Agamben quotes the following passage from Saint Bernard's rule (after A. de Vogüé): 'But if the excommunicated brothers show themselves so arrogant that they persist in the pride of their heart and refuse to make satisfaction to the abbot by the ninth hour of the third day, they are to be confined and whipped with rods to the point of death and, if the abbot so please, be expelled from the monastery' (p. 30-1).

15 Interview with the artist, July 2020.

16 During their research for *Knit*, Luca and Marie actually tried to produce a mould from inner tubes to keep the bull's penis in shape before extracting it.



○ 'Tout ici est tissé de tissu' – everything here is woven of cloth: this alliteration by the philosopher Jean-Luc Nancy has been on my mind for quite a while.¹⁷ As I was thinking about Marie's works in the wider context of her practice, I was surprised to see that many of her recent pieces take shape through textile gestures.

Luca – who on one occasion showed me carcasses of burnt cars that had been turned back into fabrics – has no doubt influenced this part of her approach. Marie's pieces invite us to look at them from up close, where they gain in detail. Far from a formalist orientation, I see in this a relationship to work or labour that is not so much reminiscent of needlework than of a spider-like occupation of space, whether a white cube or a landscape. It appears that Marie to some extent adopts the ways of making of a creature with which she entertains an ambivalent relationship: in 2010, she filmed a spider's leg shaken by violent spasms after being detached from the body; in 2019, arriving at Marfa during the tarantula mating season, she had to overcome her arachnophobia to make her piece.

Leafing through Marie's portfolio, I discerned couture in *Sous-armure* (2021), unweaving in *Hair Please* (2018), knitting in *Hyper travail, supra travail, infra travail* (2017) and especially braiding. Incidentally, she recommended a beautiful publication



on the subject, between a manual and an artist's book, *Basketry: Projects from Baskets to Grass Slippers* by Hisako Sekijima, published in 1986. Luca and Marie shared with me the following excerpt as particularly striking:

Through the years man has developed ways to improve the properties of fibrous materials by plying slender stems of grasses into sturdier and longer ropes or by fashioning them into mats or baskets. No matter what means is used, the pliability or resilience of the raw material will determine whether it becomes a connecting or supporting element both during the process of construction and in the resulting structure. Manipulation of the material by twisting or bending it amplifies the inherent resilience of the material and allows it to sustain a physical balance among the components. The total of the balanced forces creates and sustains the entire form of the object. In three-dimensional objects like baskets, there is an interplay of form, material, and method that gives them both a textile and a sculptural quality. In each basket, it determines the texture, movement of line, rhythm of interworking fibers, and tensions among components, all characteristics of textiles. At the same time, this interplay influences the relation of lines and



planes, the contrast of shadow and light on the angled planes, multidimensional involvement of space, and balance of resilient elements, all characteristics of sculpture or architecture.¹⁸

In her artistic approach, Marie has indeed appropriated textiles to lend her pieces structure, hybridising pattern and support. The philosopher Jacques Derrida described the paintings of Simon Hantaï as *tissupport*,¹⁹ a wonderful neologism that can be applied to the sculptural questions explored by my friend, that is, how to increase the format and change the scale. As she sometimes shapes but hardly moulds anymore, she had to find ways for her forms to stay in place. Textiles, a *supple solid*, lend them the ability to adapt to exhibition or storage purposes. Her pieces are alive; sculpture is also a matter of movement.



Wool, an ancestral material whose technical properties are now exploited at large scale by the textile industry, has recently made its appearance in Marie's studio. In the summer of 2021, while I was completing a residency at Ateliers des Arques, Marie went with me to see Danielle Angé, a member of La Caussenarde, a non-profit organisation for the preservation and promotion of the breed of sheep of the same name. We were given two raw fleeces of these Basco-Béarnaise sheep, and Marie proceeded to take me to the wash house. For my part, I tried to collect the wool grease and mixed the wool with modelling paste to form weights that I then attached to a woven piece. As for Marie, she felted the entire fleece, accentuating the density around the metal joints with which the object was hung on the wall. The attractive strands of long golden curls formed by the wool faced the wall, leaving spectators to contemplate the roots that had been cut with clippers: they gazed at an impenetrable mass. ●

17 The observation refers to Caravaggio's *Death of the Virgin* (1606). Jean-Luc Nancy, *Les Muses* (Paris: Galilée, 1994), 107.

18 Hisako Sekijima, *Basketry: Projects from Baskets to Grass Slippers* (Tokyo: Kodansha America, 1986), 10.

19 Jacques Derrida, Simon Hantaï and Jean-Luc Nancy, *La Connaissance des textes. Lecture d'un manuscrit illisible. Correspondances* (Paris: Galilée, 2001), 147.



○ When she was a student at the École nationale supérieure des beaux-arts in Lyon, Marie founded the collective Plafond together with Hélène Bertin, Sophie Bonnet-Pourpet, Gaëlle Cognée, Sarah Holveck and Marie-Luce Schaller. Studying and working in the studio is conducive to introspection and social withdrawal; hence the idea was born to invent collective exhibition contexts.²⁰ Their discussions on artistic practices, which proved important for all of them, are continued today on a personal level. Marie's involvement in ways of working relating to the artist's condition is more profound than appears at first sight: 'Marie has a strong energy and desire that resonates with us', explains Gaëlle. 'She has no qualms about getting things done.'²¹ Significantly, though in a non-explicit and perhaps unconscious way, these interactions involve mainly women, even if they remain inclusive. Among these women are Pauline Perplexe and Jeanne d'Arc.

'Pauline Perplexe brings us together on a daily basis, as a group. This produces frictions, questions and constant deflections that almost mechanically influence our practices. We have never positioned ourselves as a collective, but as individuals who are curious to see the forms that this porosity "among" us creates', writes Sarah, co-director of this space located in Arcueil since 2015.²² Imagine a series of workshops in typical suburban architectural style, made up of pavilions and small warehouses, and crossed by the Bièvre, an affluent of the Seine that is today partly covered but which played an essential role in the industrial history of the capital. It takes a bit of courage to cross the ring road by commuter rail, but visitors from Paris are never disappointed by the direct and friendly welcome that characterises this unique place. Here you can see how art is made on a daily basis through interaction and with a great simplicity of means.

20 Exhibitions by the collective include *Plafond* (2010) and *Plafond²* (2012) in a former winnowing machine factory in Botz-en-Mauges, in 2010 and 2012 respectively; *Paysage pour un pickpocket* (curated by Céline Poulin), outhouse programme of Parc Saint-Léger in Pougues-les-Eaux in 2014; and *Exposition-Sardinade* (curated by Sarah Holveck) at Pauline Perplexe in Arcueil in 2017.

21 Interview with Gaëlle Cognée, 13 November 2021.





The figure of Joan of Arc, finally, inspired Gaëlle to initiate artistic collaborations for a video produced according to very different methods than those reflected by the end credits of traditional films. There was no formal invitation to start with: Gaëlle tells me that in a conversation she described to Marie the powerful body of a teenage girl she had met during the grape harvest. Without really telling her, Marie, no doubt inspired by the image, appropriated the story and began to work on an armour with a particularly intriguing, organic rather than mineral surface: in the drying process, the velvet bonded to the papier-mâché retracted and contracted. While Marie has exhibited this piece on several occasions,²³ Gaëlle's video is still in the edit room as I am writing these lines. This means we have to wait to find out what kind of 'form of life' the encounter between sculptures, bodies and landscapes produces. ●

²² Portfolio presenting Pauline Perplexe, 2021.

²³ It was shown in the exhibition *Ingrid* (with Sarah Holveck) at Pauline Perplexe in Arcueil from 13 September to 5 October 2020 and in the Swiss Art Awards 2021 finalists' exhibition in Basel from 20 to 26 September 2021, during which Marie was awarded the main prize.

Acier Steel 31 93 haut	Aluminium 21 36 39 40 41 70 71 88 bas 101	Amidon Starch 73	Argile cuite Ceramic 37 38 88 haut	Argile cuite à basse température Partially cooked clay 8 haut 44 45 49 50 51 52 53	Argile crue 9 bas 10 11 48 49 61 62 63 64 65 66 67 89 bas 90 91	Gomme arabique Gum Arabic 13 14 haut 21 54 55 58 59 60 70 71 72 73 93 bas 94 haut 101	Gouache Gouache paint 13 31 72 93 haut 93 bas	Graisse graphitée Graphite grease 31 93 haut	<i>Hair please</i> 18 56 57 98	Huile de lin Linseed oil 60	Huile de colza. Rapeseed oil 10 61 62 63 64 65 90 91
<i>Armure</i> 21 22 70 71 101	Ballons Balloons 8 bas 46 47	<i>Batgirls</i> 60	Bois de chêne Oakwood 80 81 83	Bois de récupération Salvage wood 9 bas 48 49 89 bas	<i>Broigne</i> 73 84 102	Herbes hautes Weeds 10 61 62 63 64 65 90 91	<i>Hyper travail, supra travail, infra travail</i> 19 42 43 99	Kaolin 9 milieu 27 28 89 haut	<i>Knit</i> 16 96	<i>Lampe technique</i> 36	<i>La première hutte n'existe pas</i> 31 93 haut
Caoutchouc Rubber 8 bas 46 47	Cartons Cardboard 10 61 62 63 64 65 90 91	Cellulose 13 14 haut 15 32 33 34 54 55 58 59 60 68 69 72 93 bas 94 haut	Chambre à air de camion Truck inner tube 15 19 42 43 68 69 95 99	Chambre à air de vélo Bike inner tube 15 68 69	Charbon Coal 50 51 52 53	Lauzes Lauzes stones 80 81 83	Latex naturel Latex 32 33 34	<i>Le Four</i> 9 milieu 27 28 89 haut	Liège Cork 13 72 93 bas	<i>Lock-Out ou This Might Be the Bed Used by the Resident of the House</i> 39 40 41 88 bas	Mica 80 81 83
Chaux hydrolique Lime 80 81 83	Cire d'abeille Bee wax 10 13 17 bas 18 25 26 56 57 61 62 63 64 65 74 75 76 80 81 83 90 91 97 bas 98	Cire de Babybel Babybel wax 18 56 57 98	Cire ménagère Household wax 25 26	Colle à papier peint Wallpaper glue 15 32 33 34 68 69	Cordes d'escalade Climbing ropes 32 33 34	Néoprène Neoprene 14 haut 54 55 94 haut	<i>Objet Attaché#2 - Appelle moi Samantha</i> 8 haut 44 45	<i>Objet Attaché#4 - Fireplace</i> 50 51 52 53	<i>Objet Attaché#5 - Sand Kiln</i> 10 61 62 63 64 65 90 91	<i>Objet Attaché#6 - crânes oeufs</i> 80 81 83	<i>Osselet ou Construction sans architecte</i> 32 33 34
Craie Chalk 13 72 93 bas	Cuir Leather 13 72 93 bas	Cuir de serpent Snake leather 14 haut 54 55 94 haut	<i>Cupping</i> 58 59	Eau Water 9 haut 31 93 haut	Encres Inks 13 72 93 bas	Paille Straw 14 bas 29 30 50 51 52 53 82 94 bas	Papier calque Tracing paper 13 72 93 bas	Papier-mâché 13 31 72 93 haut 93 bas	Papier journal Newspaper 9 bas 21 48 49 70 71 89 bas 101	Parafine Paraffin wax 25 26	Peinture acrylique Acrylic paint 37 38 88 haut
Encre offset Offset ink 14 haut 54 55 60 94 haut	Étain Tin 20 77 78 79 100	<i>Étendue de Jeanne en son territoire propre</i> Gaëlle Cognée 22 84 102	Farine de blé Wheat flour 11 66 67	Feutre Felt 13 72 93 bas	Fermeture éclair étanche Waterproof zipper 8 bas 46 47	Pigments 13 58 59 72 93 bas	Pigments phosphorescents Phosphorescent pigments 37 38 88 haut	Plâtre Plaster 25 26 32 33 34	Poignée réfléchissante Reflective handle 8 bas 46 47	Poudre de marbre Marble powder 80 81 83	Rebus de briques Bricks scrap 50 51 52 53
Fils élastique Elastic laces 14 haut 17 bas 54 55 74 75 76 94 97 bas	Fils de coton 74 75 76 97 bas 17 bas	<i>Four fantôme</i> 9 bas 48 49 89 bas	Galets de la Durance River shingles 80 81 83	<i>Gants</i> 15 68 69 95	Goudron Asphalt 39 40 41 88 bas	Rebus de briques d'adobe Adobe bricks scrap 80 81 83	<i>Roll</i> 13 72 93 bas	Ruban adhésif Tape 25 26	Sable Sand 10 11 61 62 63 64 65 66 67	Sable à enduire Coated sand 80 81 83	Sable à maçonner Masonry sand 80 81 83

<i>Sans titre</i> Luca Guizzo 35	<i>Scène</i> 25 26	<i>Sea Lion Foot</i> 37 38 88 haut	<i>Shrew Travelling</i> Boots 14 haut 54 55 94 haut	<i>Silicone</i> 9 haut 14 haut 54 55 94 haut	<i>Soie</i> Silk 17 bas 74 75 76 97 bas
<i>Sous-armure</i> 17 bas 74 75 76 97 bas	<i>Spray de marquage</i> Marking spray 20 77 78 79 100	<i>Toile de coton</i> Cotton canvas 11 66 67	<i>Toile de voile</i> Sail cloth 14 29 30 94 bas	<i>Toile de jute</i> Jute 61 62 63 64 65 90 91	<i>Toison</i> 20 77 78 79 100
<i>Tous les spécialistes du sujet ont disparu</i> 8 bas 46 47	<i>Tendon</i> Sinew 73	<i>Toison de brebis basco-béarnaise</i> race à lait Basco-béarnaise sheep's fleece 20 77 78 79 100	<i>Terre</i> Soil 80 81 82 83	<i>Terre battue</i> Beaten earth 50 51 52 53	<i>Tissu denim</i> Denim 13 18 56 57 73 93 bas 98
<i>Tissu Gore-Tex</i> Gore-Tex 13 93 bas	<i>Tresse</i> 66 67	<i>Velcro</i> Velcro fastener 14 29 30 94 bas	<i>Velours</i> Velvet 21 70 71 73 101	<i>Verges de taurillons</i> Young bulls' penises 16 17 bas 74 75 76 96 97 bas	<i>Vernis à ongle</i> Nail polish 13 32 33 34 72 93 bas
<i>Verre</i> Glass 19 42 43 99	<i>Vis</i> Screws 20 77 78 79 100	<i>9 contenants – paille</i> 14 29 30 94 bas			

Marie Bette remercie chaleureusement

Pour leurs contributions et leurs échanges; Danielle Angé, Augustin Bette, Sophie Bonnet-Pourpet, Sandro Canovas, Claudio Cicchini, Gaëlle Cognée, Sylvie Fleury, Gérard Guillemot, Jeanne Grosboillot, Luca Guizzo, Romain Grateau, Karin Handelbauer, Sarah Holveck, Boris Kremer, Mathieu Le Bourhis, Gaëlle Leenhardt, Laurent Limousin, Christine Manoury, Sara Martinetti, Solenn Morel, Fabrice et Jocelyne Petignat, Marie Pleintel, Carole Rigaut, Julien Tavelli, Gregory Tegarden, Gwenola Vanherp, Laurent Schmidt, Una Szeemann et tous les membres de Pauline Perplexe. ●

Pour leur implication dans l'organisation de la résidence *Fieldwork Marfa*; Charlotte Esnou, Pierre-Jean Galdin, Jean-Pierre Greff, Anne Marsol et Ida Soulard. ●

Texte
Sara Martinetti-Lefebvre
(Propriété intellectuelle
CC BY-NC-ND)

Conception graphique
Jeanne Grosboillot

Correction et traduction anglaise
Patrick (Boris) Kremer

Traduction anglaise de la préface
Luca Guizzo

Coordination éditoriale
Marie Bette

Polices de caractères
ABC Monument Grotesk
Exposure[-20]

Achévé d'imprimer
au Pool édition & impression
de la HEAD, à Genève,
en février 2023

ISBN
9791041508501

Crédits photographiques
© François Deladerrière
81, 83

© Flavie Leleux
50, 51, 52, 53

© Anne-Laure Dorbec
Galerie Mezzanin
58, 59

© BAK/Guadalupe Ruiz
70, 72, 75, 77

© Marie Bette
9, 13, 14, 15, 16, 17, 18 19, 20, 21, 25,
27, 28, 29, 31, 33, 34, 36, 37, 38, 39,
40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49,
54, 55, 56, 57, 60, 61, 64, 66, 69, 71,
73, 76, 78, 79, 80, 88, 89, 93, 94, 95,
96, 97, 98, 99, 100

© Luca Guizzo
10, 11, 35, 62, 63, 65, 74, 91

© Sarah Holveck
30, 32, 68, 82, 101

© Gaëlle Cognée
22, 26, 84, 102

© HEAD/NagiGianni
8 haut, 8 bas

Cette publication ainsi que le séjour au sein de la résidence *Fieldwork Marfa* ont été financées par la fondation Gandur de Genève via la fondation AHEAD.

