

Stéphanie Nava

sélection de travaux

www.documentsdartistes.org/nava
s.nava@orange.fr
+33 6 68 88 27 05



Au travers de dessins, installations ou photographies, mon travail recouvre un ensemble de préoccupations relatives à l'espace et à la manière dont celui-ci est organisé, construit et habité. Je m'attache à observer comment les corps et les gestes s'organisent autour d'objets et de lieux et inversemment, comment les lieux sont eux-même pensés et agencés pour accueillir et façonner ces corps et gestes. Ces travaux peuvent de fait être pris comme des relevés de situations, c'est-à-dire des moments où figures, lieux et objets sont mis en relation pour fabriquer les conditions d'apparition d'un événement, aussi ténu soit-il.

entretien avec Marie-Cécile Burnichon

réalisé pour le catalogue de l'exposition monographique *Phantasma Speculari* (éditions Silvana) au Musée d'Art Moderne de Saint Étienne Métropole, 2013

Marie-Cécile Burnichon_ *Sur une feuille de papier ou à même les murs de la salle d'exposition voire dans l'espace de celle-ci - comme sculpture ou installation -, le dessin est le fondement de ton travail et l'un des enjeux déterminants de ton œuvre. Qu'est-ce que dessiner pour toi ?*

Stéphanie Nava_ Le choix de ce médium est en partie déterminé par l'immédiateté de réalisation qu'il propose. Pas besoin de technologie, de machines, de techniciens : j'ai une autonomie et un rapport direct à mon travail. C'est un médium que j'apprécie pour sa versatilité (en terme de formats et supports) mais aussi pour sa relation très étroite avec l'écriture au sens large, du texte à la géographie en passant par les diagrammes scientifiques. Le dessin me permet de mettre des objets en relation sur des surfaces et donc d'en faire le récit, de les confronter discursivement. Mon dessin est moins un travail d'imagination que de constat, il est fait de comptes-rendus, d'observations et me permet de retranscrire spatialement, par l'organisation de formes - pour la plupart figuratives, des réflexions sur ce qui m'entoure.

La ligne claire, la précision du trait et son absence d'expressivité, la dimension figurative ou mimétique des images que tu produis (elles génèrent une ressemblance et permettent une identification même si leur configuration finale est tirée de ton imagination), tous ces éléments caractérisent formellement la plupart de tes œuvres, qu'il s'agisse de dessins ou d'installations. Au-delà du plaisir que tu as à dessiner – un plaisir clairement lié à une parfaite maîtrise –, qu'impliquent les techniques différentes que tu utilises ?

Il y a une adéquation de la technique au projet de chaque dessin. Dans les Archipels, la substance aqueuse qu'est l'encre se laisse plus ou moins travailler. Ce dessin a par conséquent une matière organique qui m'intéresse en relation au lieu qu'est la forêt comme topos / espace imaginaire et primitif (comme la grotte). Le feutre noir affirme au contraire la ligne et l'organisation topographique de l'image. Il suggère un dessin maîtrisé. Les techniques sèches (crayon, fusain…) amènent plus de souplesse de transformation du dessin en cours de fabrication et de variations, tant dans les aplats que les lignes. C'est aussi là que la présence de ma main est plus visible. Cela étant, la construction de l'image prime toujours sur l'expressivité du trait. En effet, je fuis le pathos attaché à «la main de l'artiste» et l'idée de la retranscription d'une sensibilité. Je cherche à tendre le trait le plus possible, à le soustraire à la retranscription du moi pour forcer l'attention sur l'organisation dans la page et le sens que cela produit. L'ordinateur intervient d'ailleurs souvent dans cette phase de montage, particulièrement pour les muraux.

Dans la série des Luftgebäude*, le dessin au crayon (qui renvoie la plupart du temps à des espaces construits, des scènes domestiques ou urbaines) est augmenté de formes dessinées à l'encre de couleur. Que désignent-elles ?*

La tentative initiale était de rendre visible les auras de personnages ou d'objets. J'avais été frappée par les expériences photographiques qui fixaient des spectres colorés émanant des corps. Cela rejoignait mon intérêt pour les espaces adjacents, d'«aise» selon la terminologie du philosophe Giorgio Agamben, cette idée qu'un individu occupe une place augmentée d'un espace contigu qui est celui du possible. Les surfaces colorées marquent des zones où se déploient les éléments d'une relation, linguistique, fonctionnelle, à l'altérité. Cet invisible occupe les à-côtés ou les interstices et sa structure est révélée, au sens photographique du terme, par l'imbrication des formes colorées au sein du lieu «gris» où il est actif. Le titre de la série, 'élucubrations' en allemand, m'intéresse dans sa traduction littérale : «constructions d'air» qui oriente vers l'idée que ces auras sont de l'ordre du langage, un langage non verbal.

Ces formes dessinées à l'encre sont aussi des «images vacantes» qui introduisent une autre dimension : elles ne sont pas aussi maîtrisées que le dessin au crayon, elles ne renvoient pas à un savoir et pourraient être des phylactères où le visiteur projette des pensées ou des histoires. Leur abstraction laisse le terrain libre au regardeur. Tu m'as fait part de ton admiration pour Jeff Wall qui mène un travail conceptuel à partir des blocs de narration que sont ses photographies. Comment concilies-tu dans ton œuvre ces deux approches (narrative et conceptuelle) qui sont aujourd'hui souvent mises dos-à-dos ?

On peut dire que l'ensemble de mon travail est narratif. Au-delà du récit, les histoires m'importent dans la façon dont elles articulent les éléments qui les composent. Représenter une histoire implique d'opérer un montage avec différents composants : lieu, objets, personnages, assemblés entre eux par des postures, des gestes, des distances. C'est pour moi à cet endroit que se niche la réflexion, la part «conceptuelle» du travail, dans le montage qui est porteur de sens. S'emparer d'un projet d'image ou de récit revient à échafauder à partir de celui-ci une multitude de faisceaux de significations, de propositions théoriques qui vont bien au-delà de lui.

Revenons sur l'installation majeure Considering a Plot (Dig for Victory) *- le jardin - qui fut au cœur de ton travail pendant plusieurs années. Système très élaboré, cette œuvre offre une synthèse des sujets qui t'intéressent : les gestes du dessin (du crayon au ciseau), leur présentation (les dimensions de cette installation sont celles des parcelles dans les jardins ouvriers anglais), le savoir à l'œuvre dans l'image (les fruits et les légumes que tu représentes sont des quasi planches de botanique), les références à l'histoire personnelle et collective (Dig for Victory est le titre d'une campagne de propagande pendant la seconde guerre mondiale au Royaume-Uni pour développer une agriculture de survie), des références économiques (en marge du jardin, tu as dessiné une chaîne de transformation des légumes, et tu montres ce qui concourt activement à la production - les outils du jardinier, les engrais, la pollinisation par les insectes - et au contraire ce qui s'y oppose comme les mauvaises plantes ou celles qui asphyxient le jardinier) et bien sûr la relation au territoire, envisagé autant comme un site de production qu'un théâtre des opérations. Pour ma part, l'entrelacement de ces histoires et de ces données, qui combine à la fois la*

verticalité de l'arbre (des références à des champs du savoir classiques et hiérarchisés) et la « prolifération rhizomique » chère à Gilles Deleuze et Félix Guattari, libère la pièce de toute littéralité.

C'est pourtant ce qui a parfois été perçu. Si la narration est une porte qui facilite l'entrée dans l'œuvre, elle est aussi malheureusement trompeuse, car beaucoup s'arrêtent sur le seuil, réduisant l'objet du travail à la présentation d'une histoire sans voir la construction théorique qui tient celle-ci. Le cas de *Considering a Plot* est assez exemplaire à ce titre. Elle a pu être lue comme une entreprise laborieuse de fabrication de «jolis» dessins qui copient un microcosme. C'est oublier de considérer toute l'artillerie qui arme l'installation bien au-delà de ce qui est visible au premier abord. Le labeur manuel impliqué dans la fabrication de cette pièce apparaît à certains comme rétrograde, à l'opposé d'une modernité conceptuelle qui aurait évacué le faire, troquant le savoir-faire pour le processus. Je crois au contraire que les deux sont compatibles et que l'art nous permet justement le grand bonheur de produire des formes qui pensent et pas seulement une pensée sur des formes existantes.
Le fait de passer des heures sur un dessin n'est pas ce qui importe (le process ne m'intéresse pas), sauf peut-être dans ce cas où le temps du faire a rejoint, petit à petit, le temps de pousse d'un vrai jardin. Mais le choix de réaliser moi-même tout ce labeur de copiste (à la Bouvard et Pécuchet) s'est vite imposé pour cette pièce qui questionne la forme du dessin. Impossible ici de le déléguer à un assistant, cela reviendrait à figer l'œuvre a priori (ce qui l'appauvrit) ou à en partager la responsabilité. Dessiner implique une prise de décision permanente, réaliser l'ensemble seule me permet d'opérer des variations en cours de fabrication, bref, de continuer à penser dans le faire, ce qui pour moi est déterminant dans l'œuvre d'art. Elle se pense avant, pendant, et après avoir été faite.

Dans cette exposition, on retrouve aussi le territoire et l'enjeu de ses représentations dans plusieurs œuvres. Un espace intime dans Un écart s'apprécie au moyen de le minimiser*, ou domestique dans* Cultivée*, un territoire urbain dans* Point de contact *et* La cité*, ou géographique dans* Le cours figé des lignes. *Dans celle-ci, tu donnes à voir la vallée du Rhône dans une configuration que tu as imaginée à la confluence de ton histoire personnelle et de frontières linguistiques et historiques. Il ne s'agit pas de réaliser une maquette mais de donner forme à un espace où toutes ces données tiennent ensemble. La nouvelle installation que tu as conçue pour cette exposition convoque aussi ces différents territoires, en même temps qu'elle met en jeu divers registres de la représentation (des plans d'architecture de Le Corbusier à la ligne brisée d'un miroir, en passant par le réseau de galeries d'une grotte…). Que cherches-tu à produire avec ces différentes situations ?*

Mon travail, initialement établi autour de questions relationnelles, s'est vite tourné vers les structures qui les portent et façonnent leur développement dans des lieux ; comment les choses sont construites et quelles logiques spatiales se trouvent établies dans des situations données. Un geste est situé. Il existe dans une relation précise à l'espace, et cela implique des questions territoriales. De fait, déterminer un territoire revient à en dessiner les contours et c'est en ce sens que la cartographie m'importe car elle est un geste d'établissement de lignes - frontières ou flux.
Le cours figé des lignes est une tentative de réfléchir aux conventions qui régissent la manière dont on perçoit le monde à travers son filtre. La pièce expose à la fois des repères tout autant qu'elle les brouille en organisant leur collusion.
Si le dessin cartographique fourmille de conventions, pour *La luxuriance sauvage de leurs ramifications* j'expose des lieux dont le dessin est déterminé par d'autres facteurs. C'est le hasard qui transforme le miroir brisé en carte et la forme des écorces est le résultat du temps de poussée de l'arbre et des conditions physiques qui l'ont influencé. Chacun des éléments pose une question de dessin, dans sa genèse tout autant que dans sa présence: le mural de la jungle produit un all-over et transforme le mur en aplat sans perspective, la grotte raconte la relation incontournable du boyau caverneux à un à-côté impénétrable de matière dense, l'architecture en écorces met en relation une forme organique avec de la géométrie, etc. La pièce est un rassemblement de lieux qui sont aussi (potentiellement pour certains) des habitats : une forêt, une construction architectonique, un paysage parcouru d'un réseau, un plan d'appartement, une grotte. Et c'est en tant que tels qu'ils m'intéressent.

Lorsque tu m'as montré la série La fabrication de la Communauté*, il m'a semblé qu'après avoir exploré l'espace et le territoire et bien sûr le langage (autre principe actif de ton travail) comme une des conditions de possibilité du vivre ensemble, c'est à présent le facteur temporel qui t'intéresse, comme si l'espace de la communauté se composait aussi de « persistances présentielles », de la sédimentation des présences des habitants. Introduire le temps te pose aussi des questions de dessin, car tout ne peut être visible. Quelles sont les références artistiques et littéraires qui te nourrissent sur cette question de la communauté, un sujet présent dans ton travail depuis de nombreuses années ?*

Ce qui m'importe est la manière dont nous organisons le monde, dont nous mettons en place des systèmes pour l'habiter ensemble et qui permettent l'apparition du commun. Dans cette optique, les grands penseurs de la communauté, de Giorgio Agamben à Maurice Blanchot me sont précieux. Bien sûr, cette chose commune se constitue dans le temps et cela m'intéresse de mettre en relation les espaces dans lesquels elle se déploie avec la temporalité qui la gouverne. Très naturellement, la question de la mémoire partagée surgit ici, dans ses multiples formes et stratifications - le savoir, les archives, l'histoire, etc. Mes lectures récentes se portent sur des auteurs qui ont exploré ces régions comme Aby Warburg ou Giulio Camillo, qui ont tenté l'élaboration d'un système de mise en relation des différents principes qui ordonnent le monde. Je m'intéresse aux systèmes (comme l'enfant qui démonte le réveil pour en voir les rouages), mon travail consiste à regarder comment ils produisent un potentiel discursif qui peut s'incarner dans une forme poétique et, pour ce qui est du dessin, dans une image agissante. La formule de Giordano Bruno qui donne son nom à l'exposition, «intelligere est phantasma speculari» (traduit littéralement «penser, c'est contempler la vision» et possiblement lu ainsi : «penser, c'est réfléchir avec les images») condense pour moi cette volonté de mettre en place, via les images (et, par extension, des récits), le résultat de mes modestes investigations, démontages et rapprochements.

entretien avec Camille Bertrand-Hardy

réalisé pour la revue Semaine consacrée à l'exposition monographique *Nous habitons ici ensemble* au Musée d'art contemporain de Montélimar, octobre 2020

Camille Bertrand-Hardy — Paysage, ville, communauté, les trois thèmes que tu développes dans l'exposition Nous habitons ici ensemble *au Musée d'art contemporain de Montélimar tissent un dialogue entre espace et être humains. Ils nous interrogent sur notre façon d'habiter le monde. Tes œuvres jouent à reconstruire l'espace, à recomposer des motifs ou des sujets à partir d'une déconstruction du réel, enfin tes titres sont de courtes fictions. Quelles sont pour toi les spécificités d'un récit visuel ? Est-ce qu'il diffère d'une narration littéraire ?*

En ce qui me concerne, la différence est liée au temps et à l'espace. Là où un livre demandera le temps long de la lecture pour être complètement appréhendé, une œuvre peut se découvrir de façon assez immédiate, en un temps relativement bref. Ce qui se passe par ailleurs, c'est que dans une œuvre, le récit se fabrique par "empilement", dans la composition, qu'elle soit en deux ou trois dimensions. Pour les dessins par exemple, c'est la proximité ou l'éloignement d'un élément avec l'autre qui va faire sens. La disposition des personnage est agissante, leur posture aussi. On est dans un espace assez ramassé — contrairement à l'espace littéraire qui se déplie plutôt dans l'esprit du spectateur et de façon étirée, au fil des pages — il y a une sorte de mise en place géographique de la narration. La concomitance des objets dans l'espace de l'œuvre appelle aussi à une simultanéité de la découverte des relations. Ce récit est donc du temps et de l'espace empilés, condensés dans un espace et il revient au spectateur de le déplier par son regard et son imaginaire.

En amassant des volumes architecturés, en juxtaposant dessin et volumes, en représentant des scènes insolites ou irréelles, tes œuvres créent des situations visuelles qui sollicitent l'imaginaire du regardeur. Pourtant tu revendiques une démarche faite de constats, d'observations. Quelle place tient l'énigmatique, l'insolite, l'incongru ou l'étrange dans ton travail ?

Disons que ce sont des notions qui entrent par effraction dans mon travail. Le réel est mon espace de réflexion et l'observation joue un rôle central dans les processus par lesquels émergent les œuvres. Cela me donne le matériau avec lequel je vais travailler et qui va servir de base pour mes constructions. Je n'essaie jamais d'échafauder des œuvres via l'imaginaire, j'en suis d'ailleurs assez incapable. Il me faut puiser dans ce que j'ai vu ici ou là, ce que j'ai noté, ce qui existe déjà ailleurs que je vais reformuler à ma manière, en combinant des objets parfois distants, ce qui peut créer de l'inconnu.

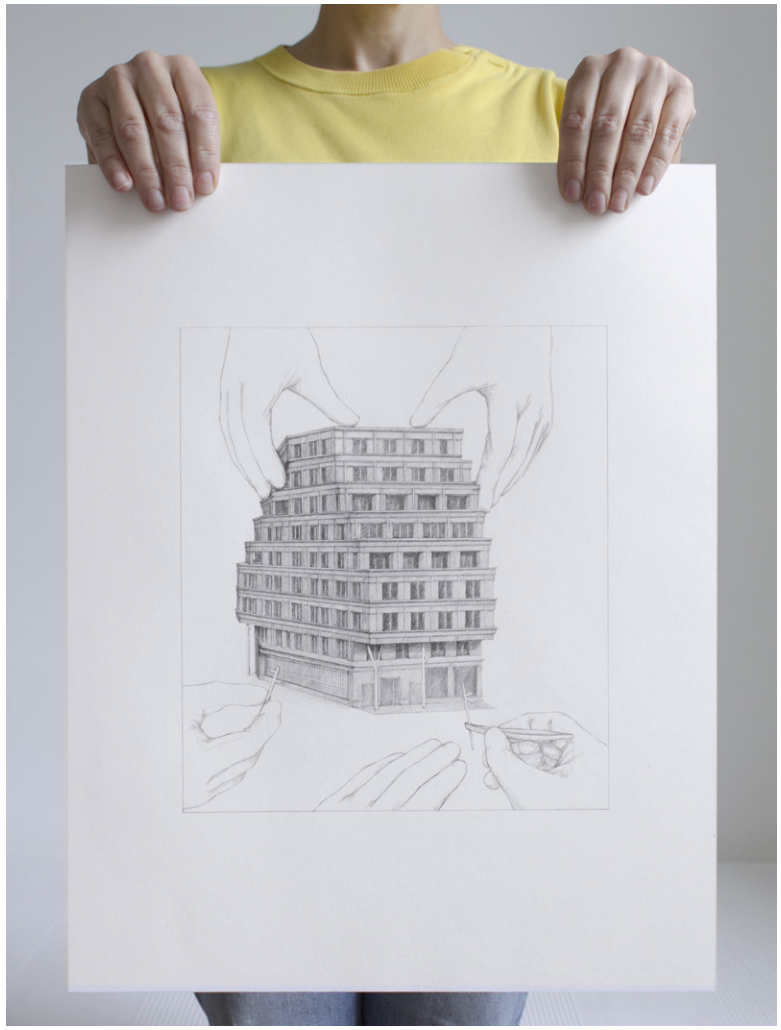
J'essaie aussi souvent de rendre visible ce qui ne l'est pas, des relations, des sentiments, et forcément, quand on essaie de donner une forme à l'invisible, cela produit des étrangetés visuelles. La série *Luftgebäude* est un bon exemple à ce propos. Ce terme allemand signifie "élucubrations" mais littéralement peut se traduire par "constructions faites avec de l'air". Je suis partie de cette idée, donner forme à ce qui se construit dans l'air, qui est normalement invisible. Cette idée – qui part donc d'un mot et de sa traduction – a rencontré un objet, en l'occurence des photographies d'auras vues dans un livre. Elles tentent cette même entreprise: capturer la présence invisible d'un corps au-delà de lui, et capturent des phénomènes colorés étonnants. les deux choses combinées dans mon travail donnent ces dessin où des formes colorées à l'encre viennent prendre place dans des dessins au crayon gris. Elles matérialisent sur le papier des interactions, des sentiments, des relations entre différents objets, ou objets et personnages. Et tout ça, les formes étant abstraites, produit des énigmes...

Tu esquisses plusieurs lectures de tes œuvres. Au-delà d'une interprétation littérale et narrative ainsi que d'une certaine séduction de la représentation, chaque œuvre renvoie à une référence et une réflexion théorique, parfois même à un savoir historique ou scientifique pointu. Comment procèdes-tu à ce "feuilletage de sens" ?

C'est un processus que je ne maitrise pas du tout à vrai dire. Le travail se fait de façon très empirique, sur un temps long, dans l'atelier. J'ai une multitude de carnets dans lesquels je note diverses choses, une citation tirée d'une lecture, une scène vue dans un film, une composition picturale, une chose vue ici où là. J'ai toutes ces bribes à ma disposition et parfois, sur des questions précises, je vais creuser plus loin, je me documente ici où là, en bibliothèque, dans des encyclopédie, des musées, des archives. Et puis, dans l'espace de l'atelier, qui est pour moi fondamental, ces éléments épars se rencontrent et je cherche comment donner forme à ces rencontres au gré de mes préoccupations.
La façon dont apparaissent les œuvres est toujours différente mais la plupart du temps c'est par associations et rapprochements que cela s'échafaude. Certains matériaux sont restés des années dans l'atelier jusqu'à ce que, un jour, un autre objet entre en résonance avec lui et une cascade d'associations se met en place. Une chose fait penser à une autre et ainsi de suite. Ce sont des moments assez jubilatoires, lorsqu'on se rend compte que quelque chose qui fait sens naît ainsi, de façon presque fortuite. Après il y a le plaisir de faire et de là découle le fait de faire des choses qui soient plaisantes à regarder. Les œuvres qui sont de purs échafaudages intellectuels m'intéressent assez peu. Si la forme ne suit pas, si l'intelligence de la matérialité n'y est pas, je m'ennuie. Donc je travaille à cette amabilité visuelle des œuvres, c'est une question d'hospitalité pour le spectateur. L'idée de le recevoir dans un intérieur soigné où, si il le souhaite, il pourra juste se détendre passivement, mais où il pourra aussi, s'il en a envie, plonger dans de modestes circonvolutions de la pensée.

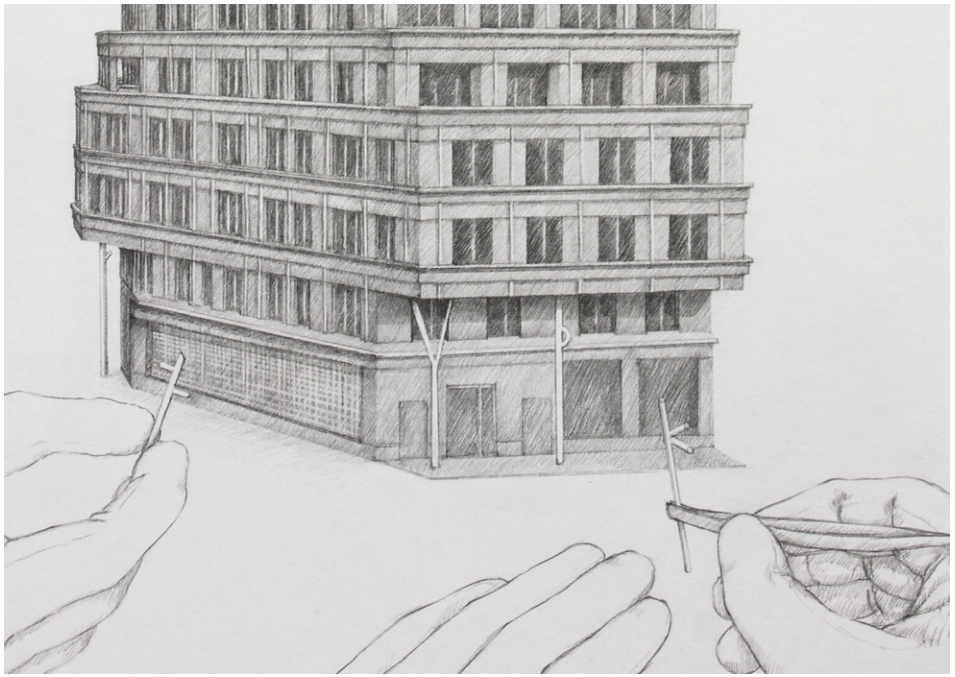
Tu utilises souvent une ligne claire, tes personnages ou motifs ne sont pas forcément situés dans un espace, pourtant la couleur ou l'accumulation de détails surgissent parfois dans certaines œuvres. Quelle est la place du vide et de l'épure dans ton travail ? Comment s'articulent-t-il à des procédés parfois décoratifs ?

Pour mes dessins, au sortir des beaux-arts, j'ai délibérément cherché à gommer l'expressivité de mon trait. L'idée était de concentrer le regard sur la composition, l'organisation spatiale des objets et des personnages dans la page. Que le trait fut expressif aurait contrarié la neutralité que je voulais lui assigner. Celle-ci étant établie, cela permettait de se concentrer ailleurs, sur les constructions de sens portées par la composition. Un dessin expressif aurait été trop bavard, et aurait aussi amené à considérer des aspects qui ne m'intéressent guère, comme le style, la personnalité marquée de l'expression personnelle qui peut vite confiner au pathos. Atténuer cela, c'était pointer vers ce qui est le cœur de mon travail, à savoir échafauder des récits, donc des constructions mentales qui passent par des objets visuels. C'est devenu une manière de dessiner que j'apprécie et qui s'est, malgré son apparente anonymité, précisée au fil du temps. Car bien sûr, penser atteindre une telle neutralité est une fiction. Je ne dessine pas avec un ordinateur et donc la présence de ma main sera toujours visible, si ténue ou retenue soit elle, j'ai des tics particuliers, une manière qui est la mienne… J'ai donc choisi de travailler la qualité de cette neutralité, parfois proche du dessin technique (notamment pour les architectures), en appliquant un grand soin aux tracés, au modelé des lignes, de la façon la plus discrète possible, avec précision.
Le rapport au décoratif est venu quand j'ai commencé à m'intéresser aux surfaces. Jusqu'à il y a quelques années, mon travail de dessin était principalement en ligne claire. Puis j'ai commencé à m'intéresser à des questions de perspective dans les miniatures persanes ou japonaises où le rapport à la surface est très particulier, notamment dans la façon dont les décors peuvent rester dans des plans tout à fait différents du plan de l'espace perspectif dans lequel ils sont installés. Cette dichotomie dans la représentation est quelque chose qui me fascine et que je trouve très beau et j'ai expérimenté moi-même avec cela. La logique est quelque part de construire un espace perspectif cohérent au trait, et puis les surfaces vont venir être habitées par des motifs décoratifs qui disent le plan plutôt que la profondeur. Les surfaces renvoient indéfectiblement à la surface du papier, alors que le dessin s'efforce, lui, de fabriquer de la profondeur. Ce sont des jeux un peu abstraits qui m'amusent assez, et qui sont très plaisants à la fois à construire et à réaliser. Après, dans chaque dessin ou série, l'histoire varie et c'est tout l'intérêt pour moi, qui est de sans cesse pouvoir dire de nouvelles choses avec un vocabulaire finalement assez restreint mais dont les possibilités sont immenses.

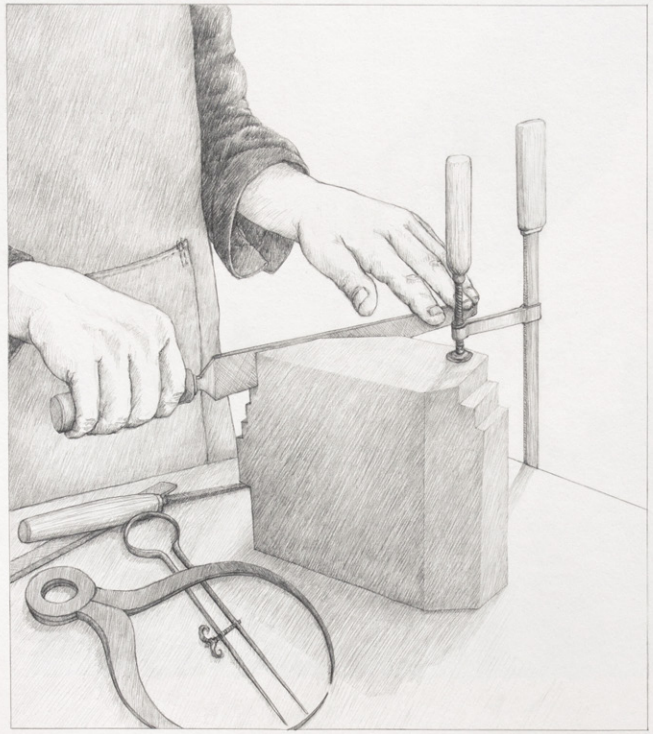


La fabrication
crayon sur papier, 52 x 41 cm, 2020 (série en cours)

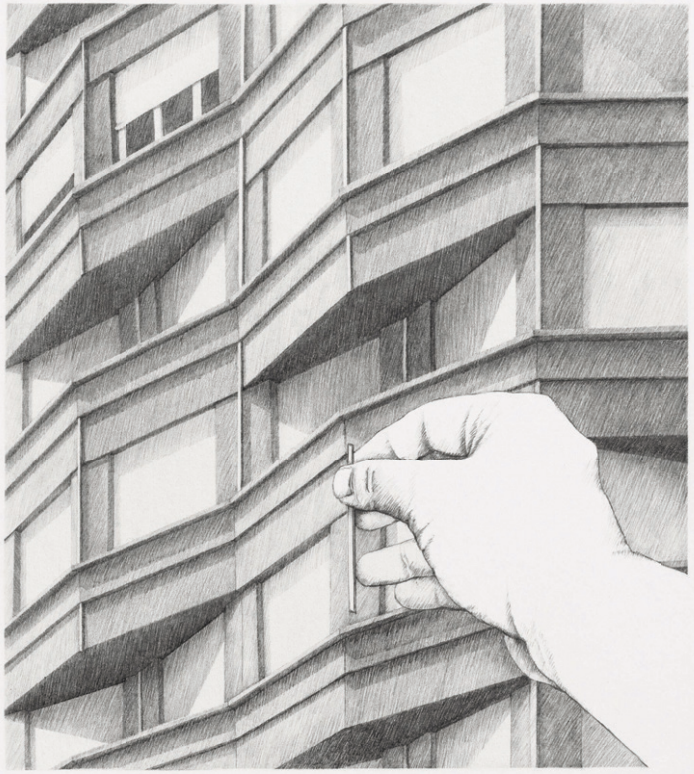
Cette série en cours de réalisation est une collaboration avec les architectes Édouard Ropars et Julien Abinal autour de leur projet de logements sociaux édifié dans le treizième arondissement de Paris.
Initiée durant l'automne 2020, cette série s'empare de l'histoire de ce projet en représentant les différentes étapes de la construction de la « maquette » d'un projet particulièrement plastique dans sa volumétrie et son traitement architectural: découpe, traçage, assemblage... Ces dessins évoquent à la fois le processus conceptuel du projet et les gestes de sa construction. Ils témoignent de la dimension démiurgique de l'architecture, ses concepteurs n'étant présents que par la représentation de leurs mains à l'oeuvre.
S'éloignant de la représentation standardisée de l'architecture, ils proposent un récit narratif tout autant que fictionnel, convoquant des gestes manuels pour expliciter les grandes décisions plastiques du projet architectural, autour d'un objet dont l'échelle variable marque sa nature profondément conceptuelle.



Le bâtiment du 90, boulevard Vincent Auriol est un immeuble de 65 logements sociaux livré en 2020 par les architectes parisiens Abinal & Ropars dans le treizième arrondissement de Paris. Il s'agit d'un immeuble urbain, situé sur un boulevard vivant et le long d'un métro aérien. Situé à l'angle de 2 rues il ré-interprète la typologie classique de « l'immeuble d'angle » parisien de la fin du XIXème et du début du XXème siècle. Masse épaisse et sculptée à 6 faces, il offre pourtant une très grande diversité de façades (bow-windows, jardinières, gradins, loggias...) unifiée par un traitement minéral associant béton préfabriqué, enduit sur support et réglettes d'aluminium. Le projet est à la fois minéral et urbain, mais il est aussi le support d'une végétalisation en devenir et d'un spectaculaire potager partagé sur son toit.
En septembre 2020, il est lauréat du prix d'Architectures 10+1.



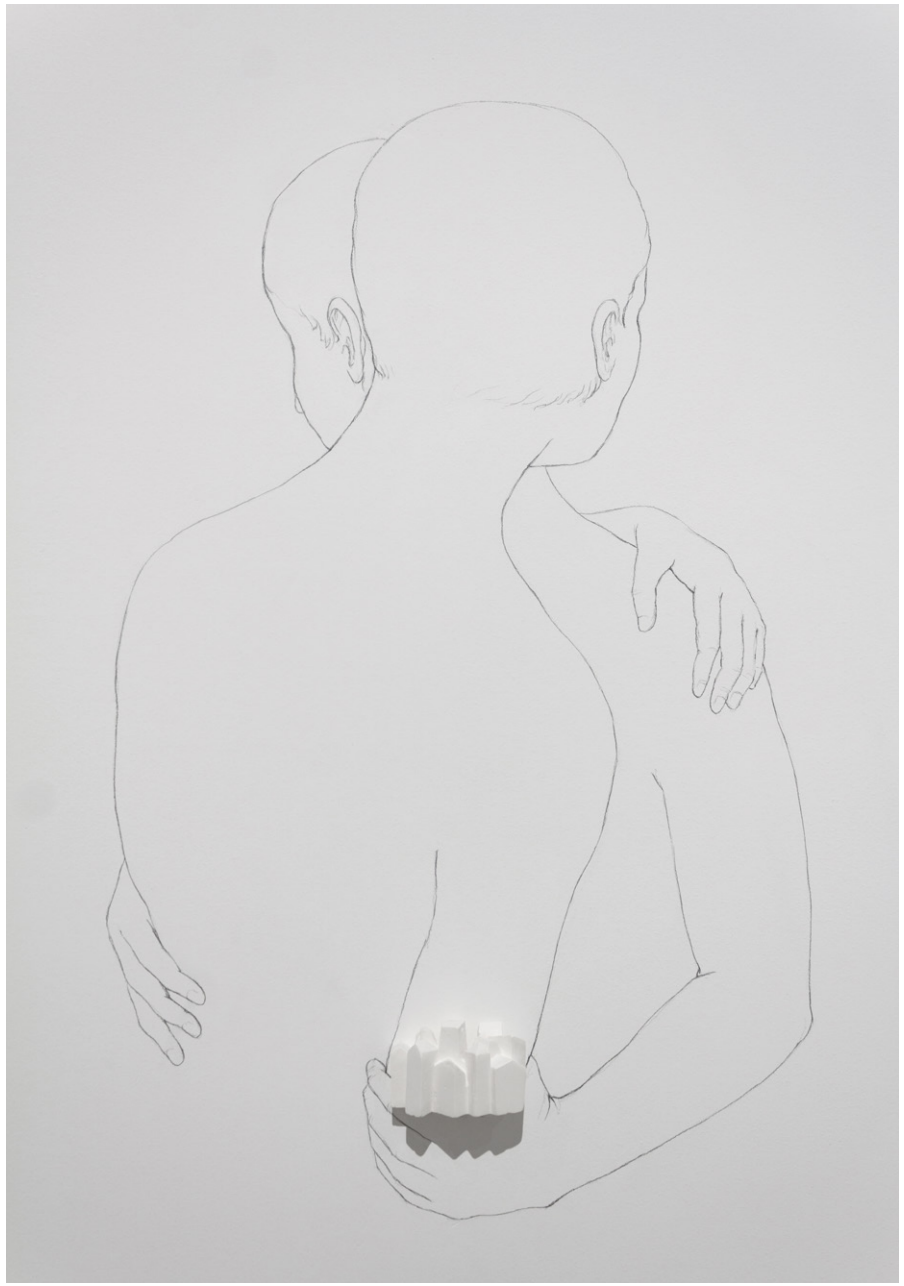


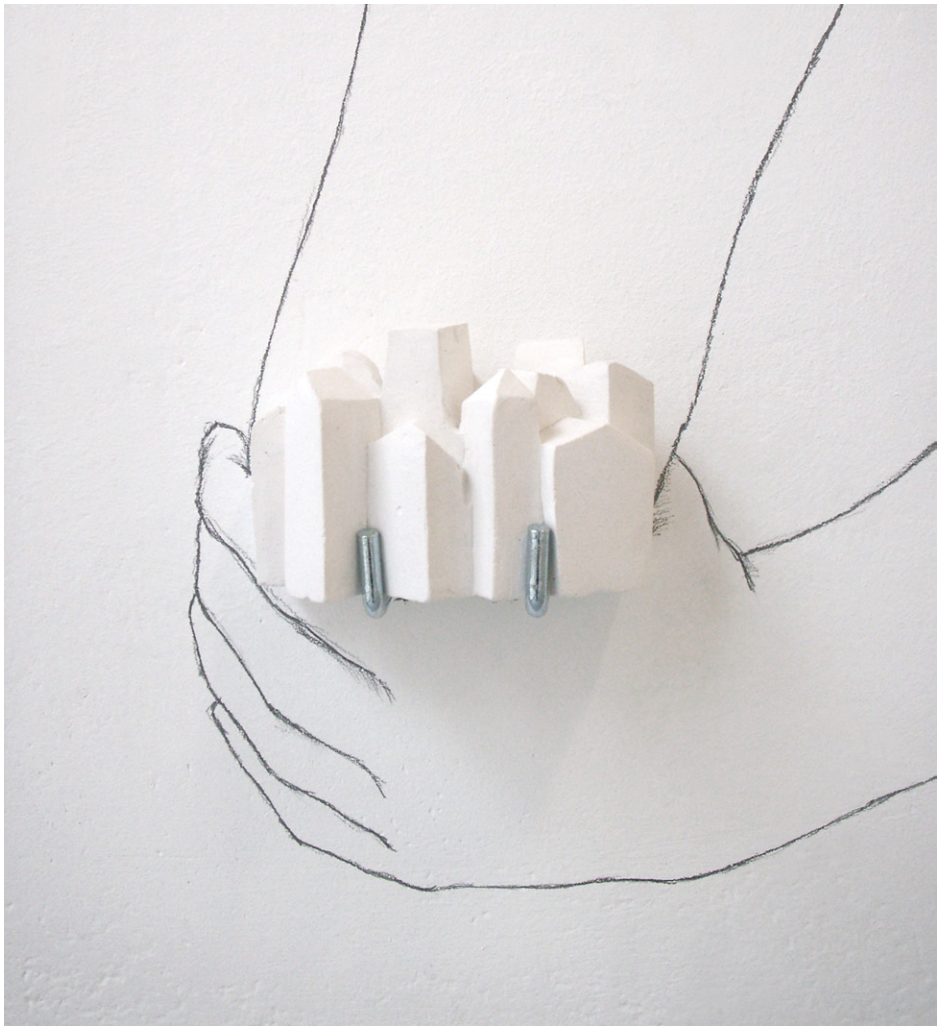






vue de l'exposition *Nous habitons ici ensemble* au musée d'art contemporain de Montélimar, 2020





La cité
dessin mural, module en plâtre, crochets, 90 x 90 cm, 1997–2010



Lieu commun (fondazione e legatura)
24 modules en bois et caséine, planches, élastique, 150 x 100 x 100 cm, 2007





mur d’images
médium et dimensions variables
exposition *Nous habitons ici ensemble*, Musée d’art contemporain de Montélimar, 2020





série *Luftgebaüde*
encre et crayon sur papier, 59 x 42, 2007 – en cours

Dans les dessins de la série *Luftgebaüde* apparaissent des formes organiques, bulles de différentes couleurs qui contribuent à peupler divers espaces, domestiques et architecturaux pour la plupart. En allemand, *luftgebaüde* signifie élucubration et, littéralement, construction d'air. Par essence insaisissables, les assemblages de bulles font partie du monde des élucubrations, pensées et digressions. Phrases révélées, mises à jour et soudainement exposées à nos yeux, elles sont les traces de mécaniques invisibles qui organisent notre rapport au monde. Présentes mais sans matérialité, elles se manifestent par le dépôt translucide de l'encre sur le papier.





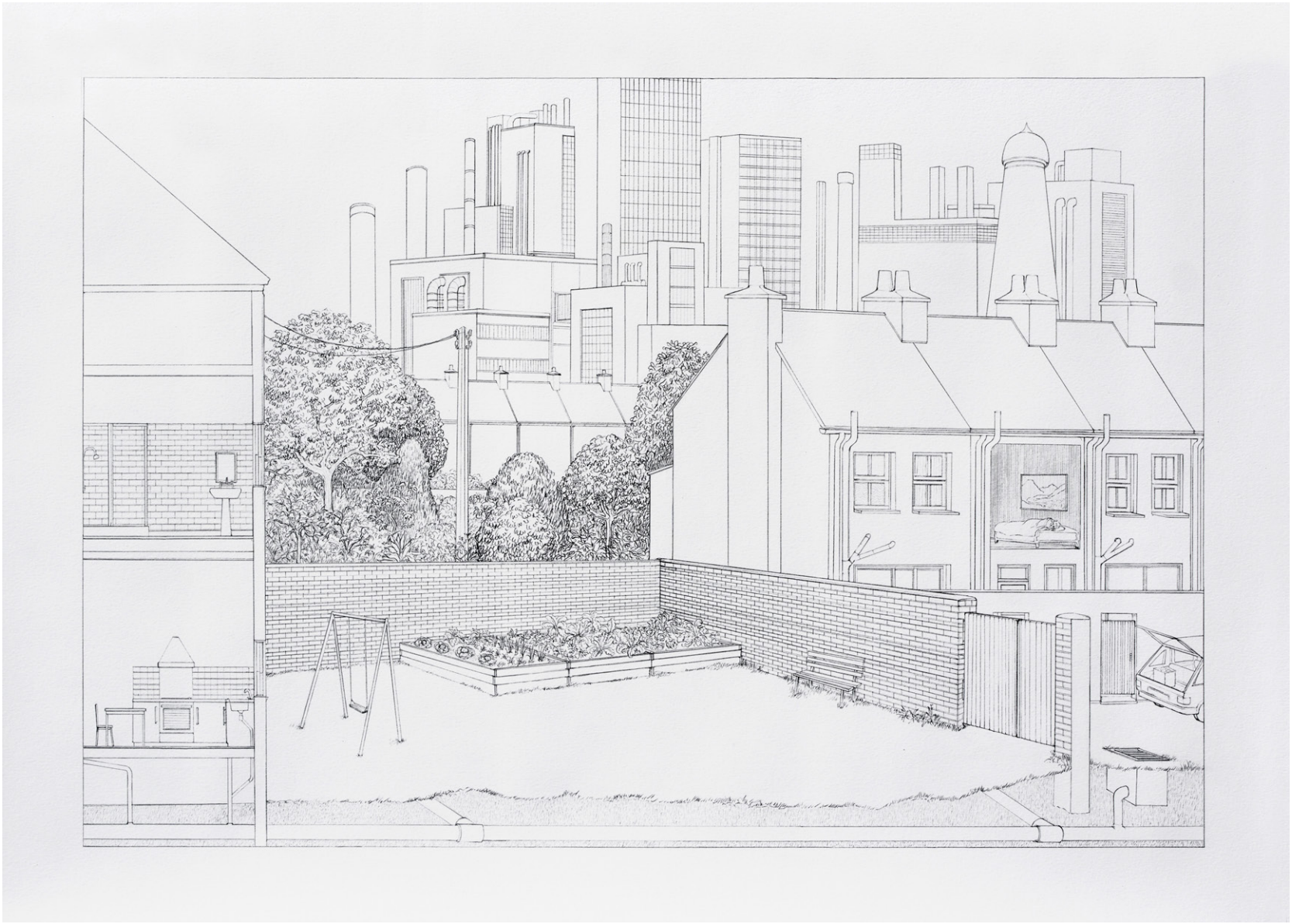
à point nommé
dyptique, crayon et encre sur papier, 21 x 29 cm chaque, 2018



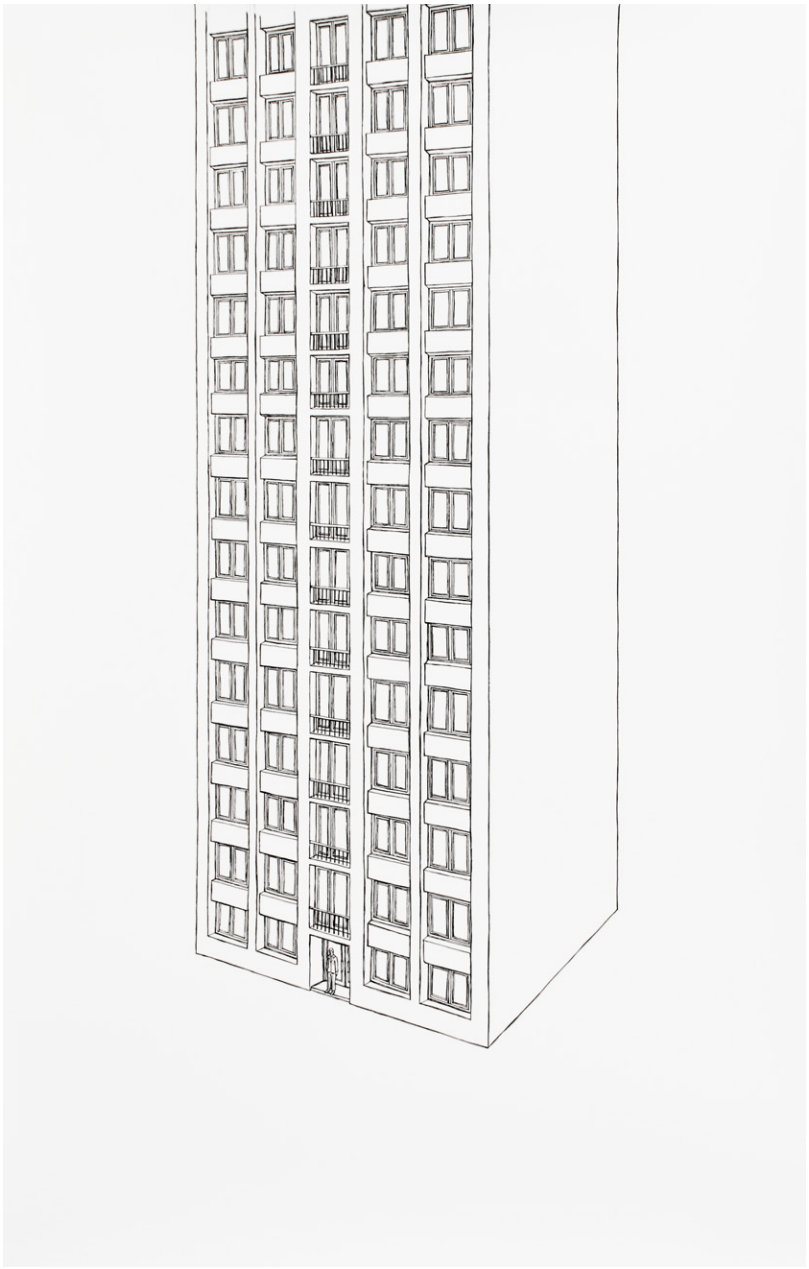
sans titre
encre et crayon sur papier, 21 x 29 cm, 2018



Paysage (Köln)
photographie, 30 x 40 cm, 2017



Rear Window
crayon sur papier, 50 x 70 cm, 2014





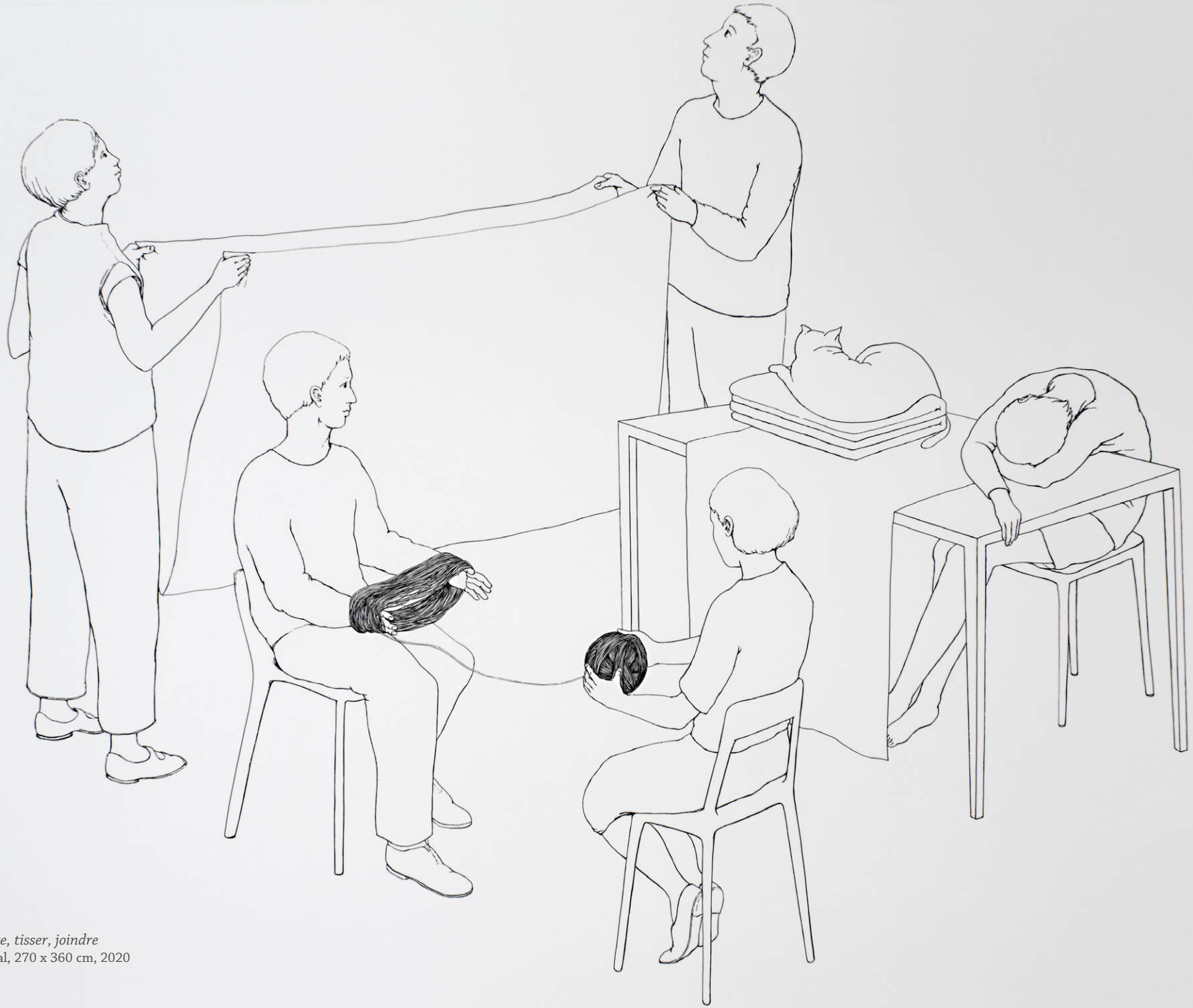
Au seuil
encre sur papier, 96 x 60 cm, 2012



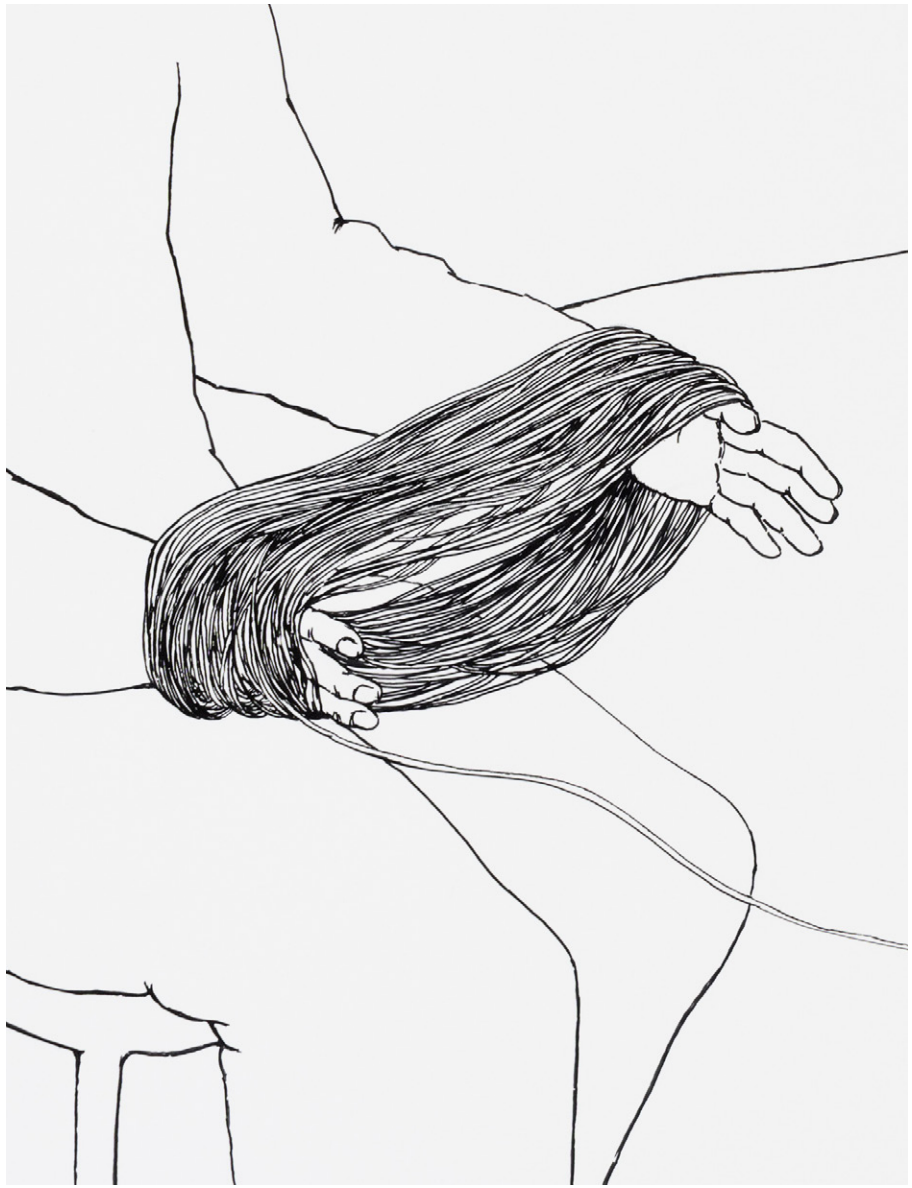
vue de l'exposition *Nous habitons ici ensemble*, Mac Montélimar, 2020



vue de l'exposition *Nous habitons ici ensemble*, Mac Montélimar, 2020



transmettre, tisser, joindre
dessin mural, 270 x 360 cm, 2020





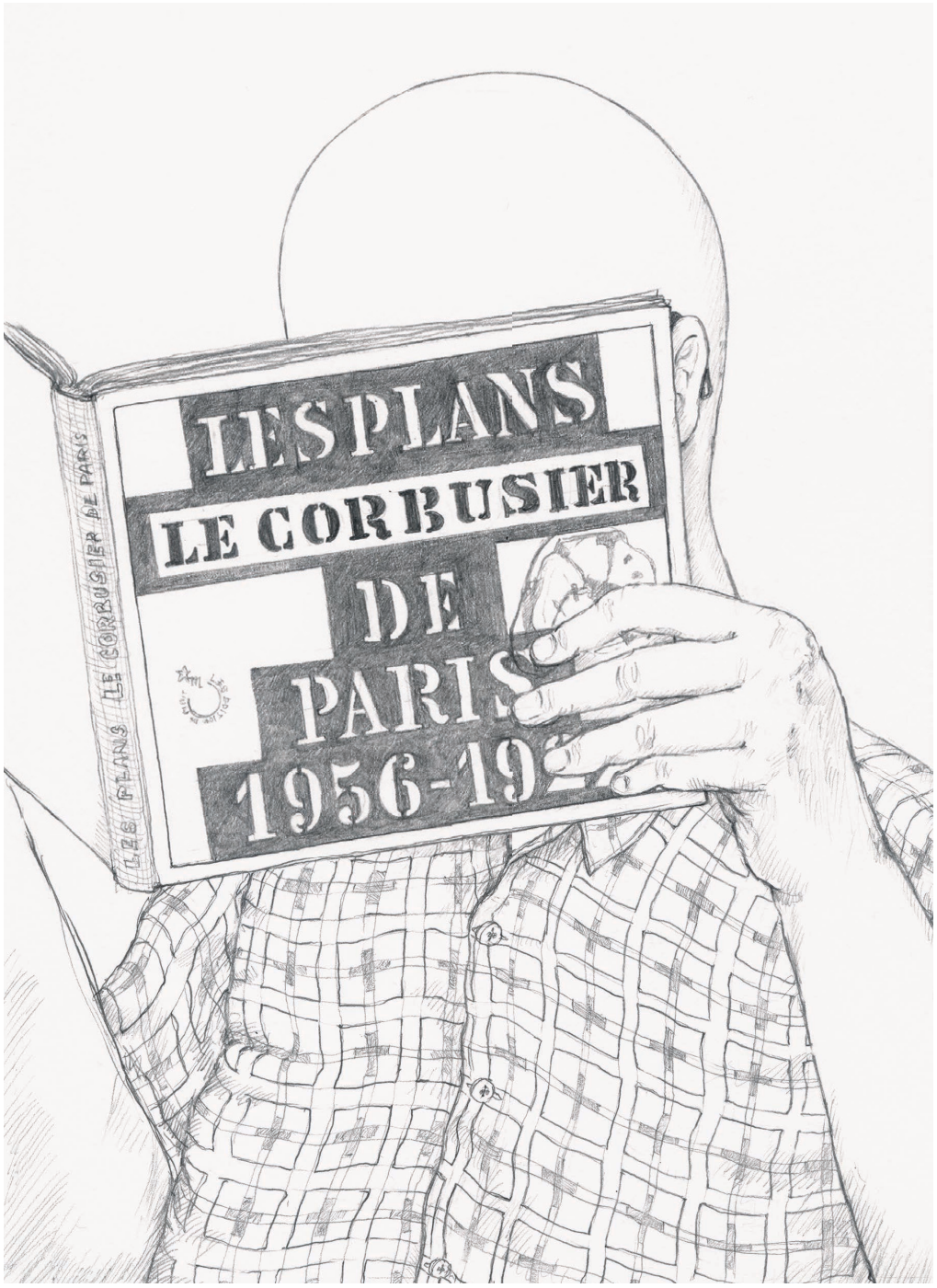


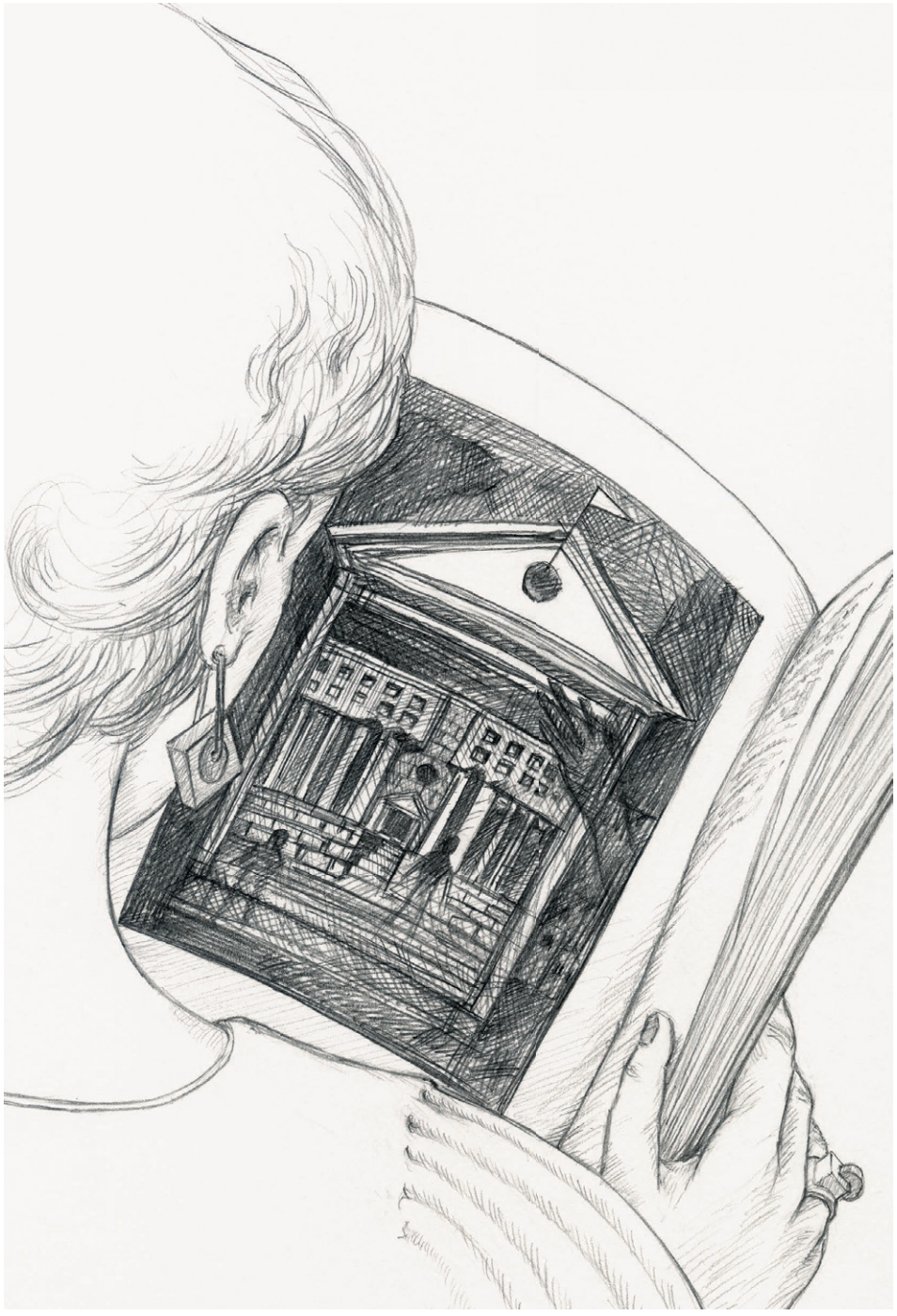
Ourdir la rencontre (2)
PVC, acier, 142 x 89 x 50 cm, 2014

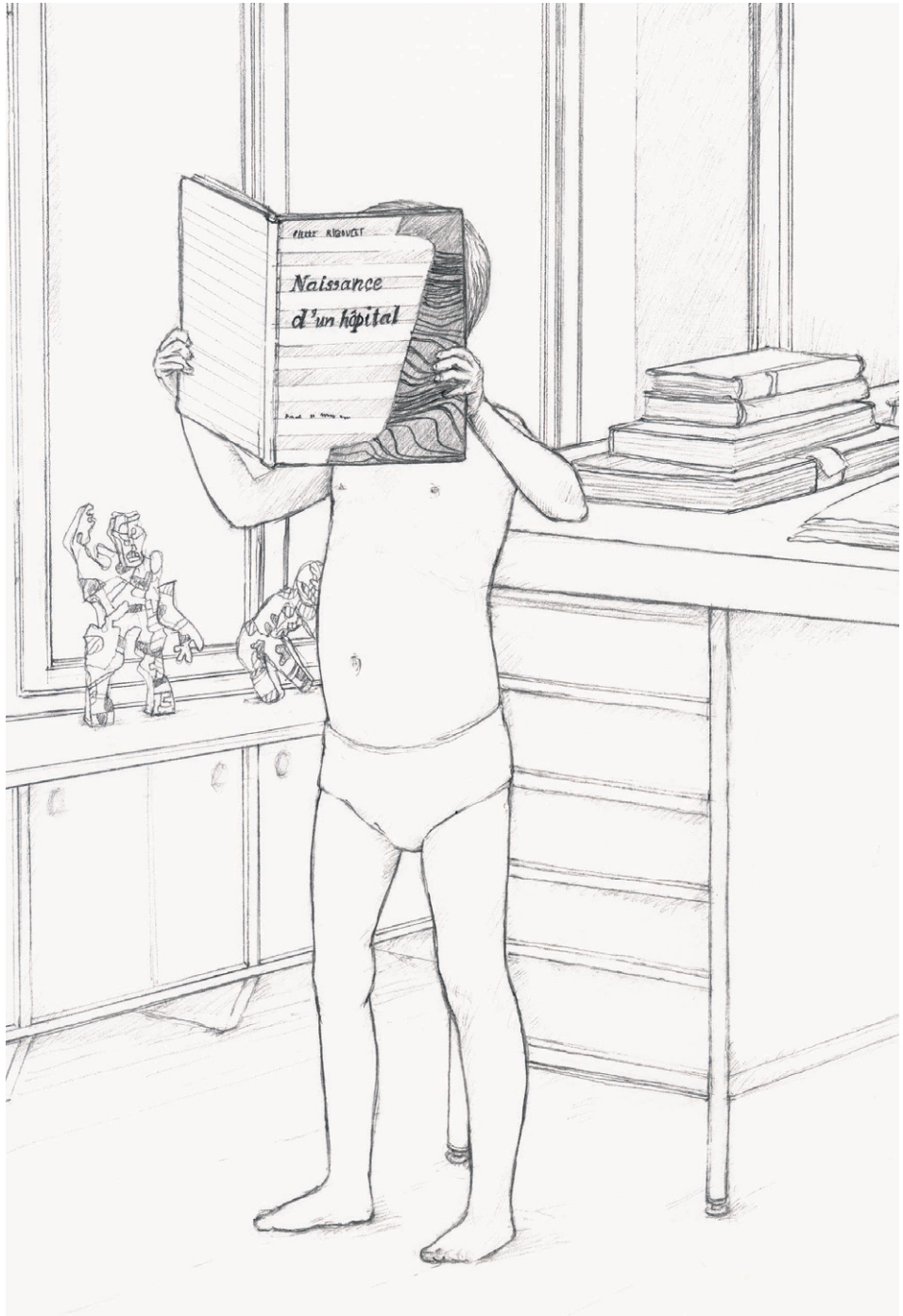




extraits de la série *Lire l'architecture*
11 dessins au crayon sur papier, 21 x 29 cm chaque, 2019


LES PLANS LE CORBUSIER DE PARIS
LESPLANS
LE CORBUSIER
DE
PARIS
1956-19




Naissance
d'un hôpital


ΕΚΔΟΣΗ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗΣ ΚΑΜΠΕΡΤΕΙΑΣ ΤΕΧΝΗΣ
τὸ 3ὸ μάτι
ΕΚΔΙΔΕΤΑΙ
ΚΑΘΕ ΜΗΝΑ
ΤΙΜΑΤΑΙ
ΑΡΑΥΜΕΣ 36

40 Mirror door in wife's bedroom. Margarethe Stonborough-Wittgenstein used her bedroom during the day as a living room. The door opens on to a passage to the dressing room, and is matched by another placed symmetrically at the opposite end of the bed and belonging to a closet. The bed itself was located between these mirror doors in a wall space also linking bedroom and dressing room — a feature of the house altered on the death of Wittgenstein's sister.

40 Spiegeltuer im Schlafzimmer der Frau. Margarethe Stonborough-Wittgenstein benutzte ihr Schlafzimmer tagsueber als Wohnraum. Die Tuer oeffnet zum Durchgang in den Ankleideraum und entspricht einer zweiten Spiegeltuer, die symmetrisch auf der rechten Seite des Bettes angeordnet war und zu einem Schrank fuehrte. Das Bett selbst befand sich zwischen den Spiegeltueren in einer Wandoeffnung und verband somit Schlafzimmer und Ankleideraum. Dieser Teil des Hauses wurde nach dem Tode von Wittgensteins Schwester baulich veraendert.



40

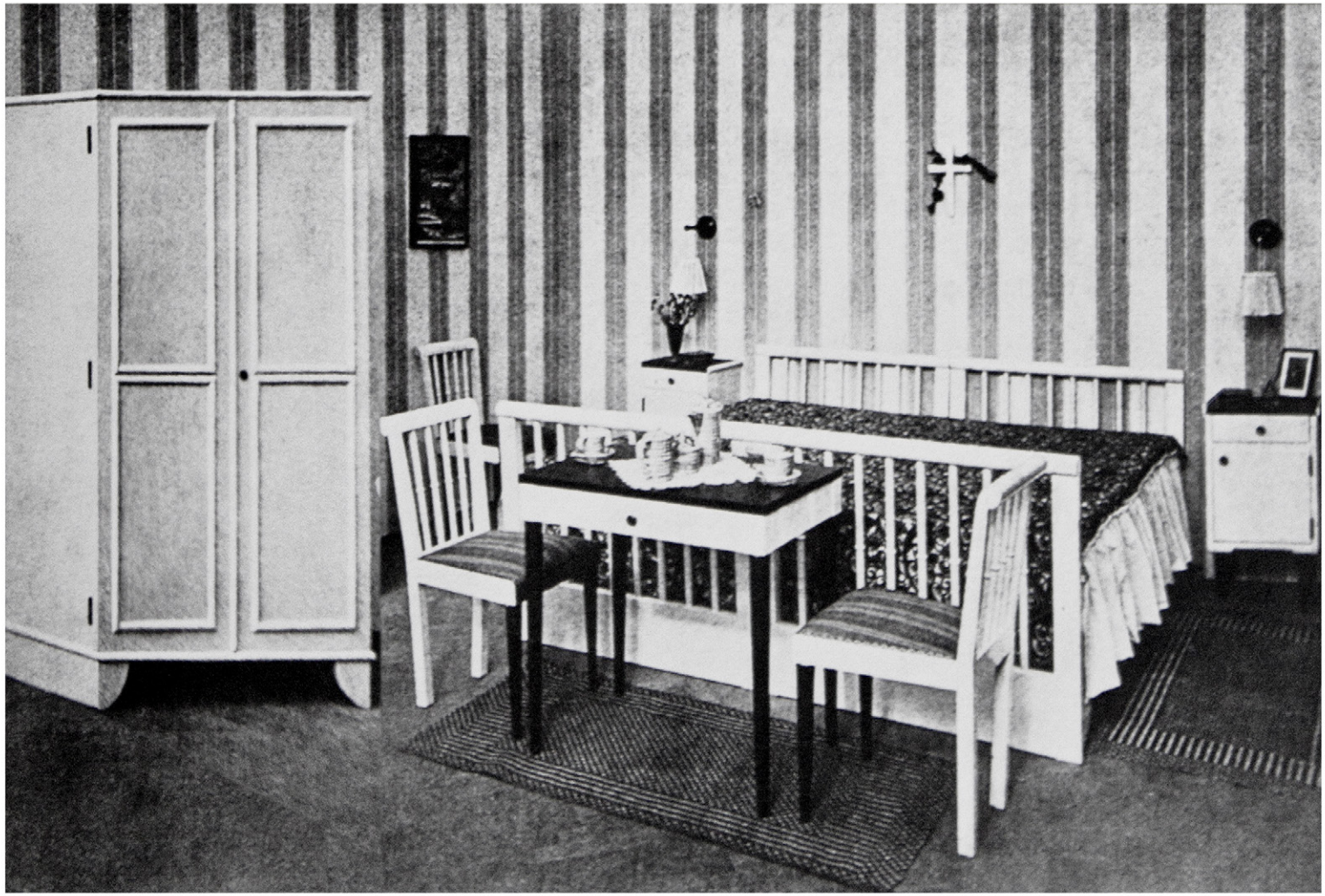


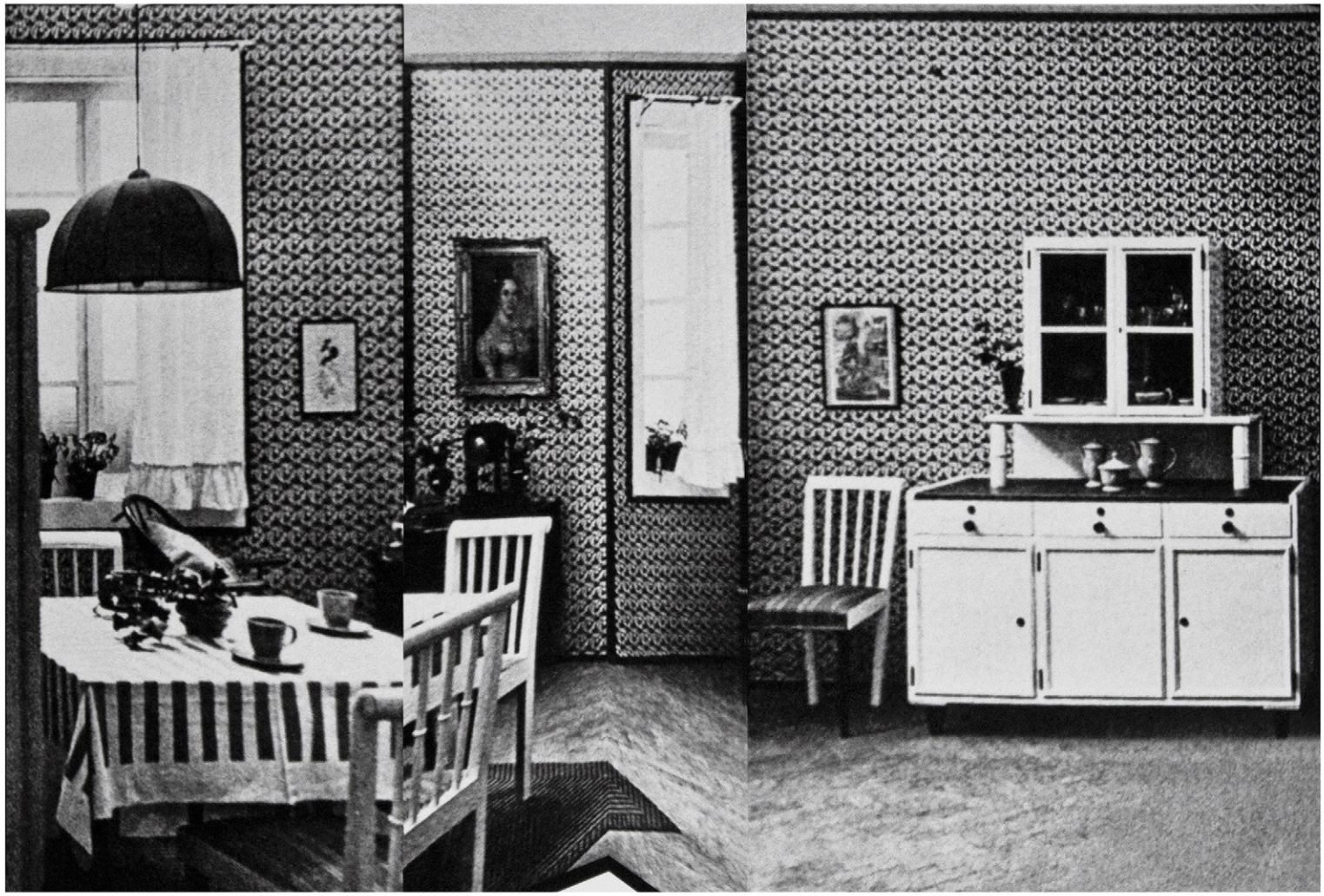
La porte de Madame Wittgenstein
photographie d'une page du livre *The Wittgenstein House* [Bernhard Leitner, Princeton Architectural Press, 2000]
13 x 18,5 cm, 2016



Lutte du fond avec la surface (Vienne Rouge)
photomontages numériques, 28 x 18,5 cm chaque, 2016

Ce tryptique photographique présente des images d'appartements construits durant la période où la capitale autrichienne était surnommée Vienne la Rouge. Archives d'une utopie sociale qui s'affirme dans un rationalisme spatial singulier, ces images prises pour rendre compte de la perfection des espaces sont ici recomposées numériquement, les «redressements» de perspective opérés faisant «remonter», par la frontalité, certaines parties du fond de l'image vers le premier plan, à la surface du papier.









série *La forme d'une ville, le cœur d'un mortel*
piezographie au charbon sur papier, 45 x 55 cm chaque, 2016

Un même espace répété à l'identique accueille des propositions urbanistiques variées. Repris des dessins de l'architecte allemand Heinrich Tessenow dans son ouvrage *Wohnhausbau* paru en 1927, l'intérieur dessiné est celui d'une maison champêtre allemande du début du XX^{ème} siècle. Sur la table, le blanc de la nappe accueille des blocs architectoniques disposés dans des configurations variées. Façonnés à partir de nuances de gris taillées dans des photographies d'intérieur provenant du livre de Tessenow puis collées ensemble numériquement, les formes géométriques deviennent immeubles ou maisons, ville dense ou quartier pavillonaire, au gré d'un jeu de construction dont les protagonnistes se sont temporairement eclipsés.
Où sont ces urbanistes ? Dehors ? Au jardin ?…Car pour penser la ville, la campagne est-elle une nécessité ?











l'un derrière l'autre, continuellement
série de dessins au charbon sur papier, chacun 18 x 24 cm, 2017–20

Naviguer dans la baie d'Halong, c'est s'enfoncer dans une forêt de rochers élancés, d'icebergs de pierre plantés dans des eaux lisses. À certains moments, peut advenir l'impression troublante que le ballet des îles que l'on croise les unes après les autres ne cessera plus, que cet espace est sans fin ni issue. On passe un rocher, derrière lui encore un autre, puis un suivant et quelque chose de sisyphéen se dégage de ce déplacement. Parcourir cette forêt de rochers en glissant doucement sur l'eau c'est faire l'expérience de l'avancée continue de l'arrière-plan vers le devant de la scène. On a beau avancer vers le fond du « décor », il y a toujours un nouveau « fond de scène » qui surgit derrière. Et si l'embarcation est bien motrice, l'impression qu'elle est en fait immobile et que c'est le décor qui est en mouvement autour de soi est très forte.
Le paradoxe de ce décor est aussi de conjuguer l'extrême singularité formelle de chaque rocher avec le sentiments que l'espace est en tout point équivalent où que l'on se trouve. Quand on y pense, c'est un espace sans hiérarchie: ce qui est derrière peut passer devant sans que cela modifie fondamentalement les lieux. On pourrait dire que sa profondeur est sans fond ou sans objet: elle ne peut être effacée par le déplacement et elle perdure au fur et à mesure qu'on en fait l'expérience. C'est une profondeur permanente, « plate » en quelques sortes.
Alors que le pittoresque éculé de ce paysage envahit toute représentation, il n'en reste pas moins que produire une image de ces lieux, c'est aussi s'attacher à penser ce chassé-croisé des plans, cette question vieille comme l'art de comment travailler avec le plat et la profondeur, comment cohabite la profondeur de l'image avec la surface de la feuille? Ainsi, si ce qui motive et constitue le cœur du récit que portent mes travaux est souvent d'un tout ordre (comment dire la communauté, la ville, l'habiter, le langage…), toute fabrication d'image butera immanquablement sur ce nœud qui nécessite résolution. Aussi, lorsque je dessine une ville, un espace domestique, un personnage dans un lieu, chaque fois, la tension entre le fond et la surface posera question et demandera qu'une décision, qu'elle soit formelle ou conceptuelle, soit prise.











Vue de l'exposition *Phantasma Speculari* au Musée d'Art Moderne de Saint Etienne, 2013

La luxuriance sauvage de leurs ramifications
technique mixte, dimensions variables, 2013-2014

Sous ce titre générique sont regroupées des pièces qui présentent un rapport particulier au dessin. Elles ont pour caractéristique commune d'être toutes des lieux et, plus précisément, des habitats dont le dessin dénote la singularité de l'organisation. Cet ensemble forme par incidence un environnement aux accents domestiques : il pourrait s'agir d'un décor, de mobilier, de tenture... Les registres sont croisés et ces pièces tirent de l'ambiguïté de leur nature un étoffement de leur signification.



La luxuriance sauvage de leurs ramifications (la jungle)
fusain, dimensions variables, 2013 – 2016
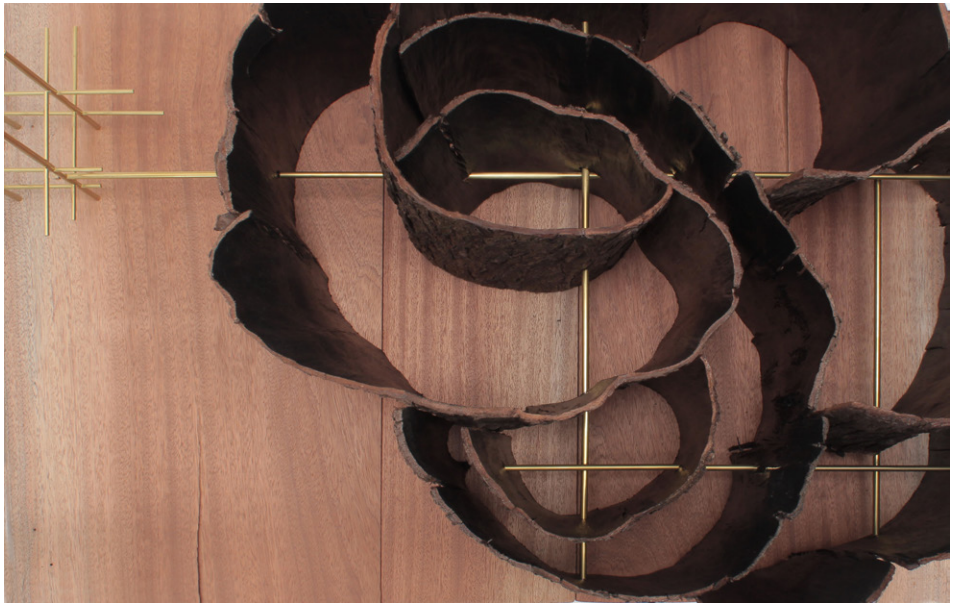
Ce dessin mural occupe l'espace dans lequel il est installé selon un protocole simple qui est de chaque fois recouvrir un mur dans son entièreté: du sol au plafond, d'un angle à l'autre. Réalisé directement au fusain sur la paroi sans suivre ni projection ni dessin préparatoire, il se transforme et "pousse" différemment à chaque nouvelle présentation. Jouant de l'idée de décor, la jungle habite le mur tout comme elle l'habille et le désigne, produisant un espace dans lequel le regard peut se perdre, mais qui reste néanmoins fondamentalement borné par les limites de l'architecture.



La luxuriance sauvage de leurs ramifications (les grottes)
bâche en PVC découpé 196 x 290 cm, 2013

À proximité de Gortyne, en Crète, un ensemble de carrière exploitées depuis l'antiquité a été souvent considéré comme étant le labyrinthe dans lequel Minos aurait enfermé le Minotaure. Si le secret du mythe reste difficilement perçable, le dessin des grottes a, quant à lui, fait l'objet de plusieurs tentatives, plus ou moins achevées. À l'opposé d'un objet ou un territoire dont on pourrait embrasser les contours depuis un point de vue spécifique, on ne peut déterminer la forme et le plan d'une grotte qu'en la parcourant. Son dessin est donc le résultat d'un déplacement, celui d'un explorateur s'enfonçant dans le boyau qui perce la roche.





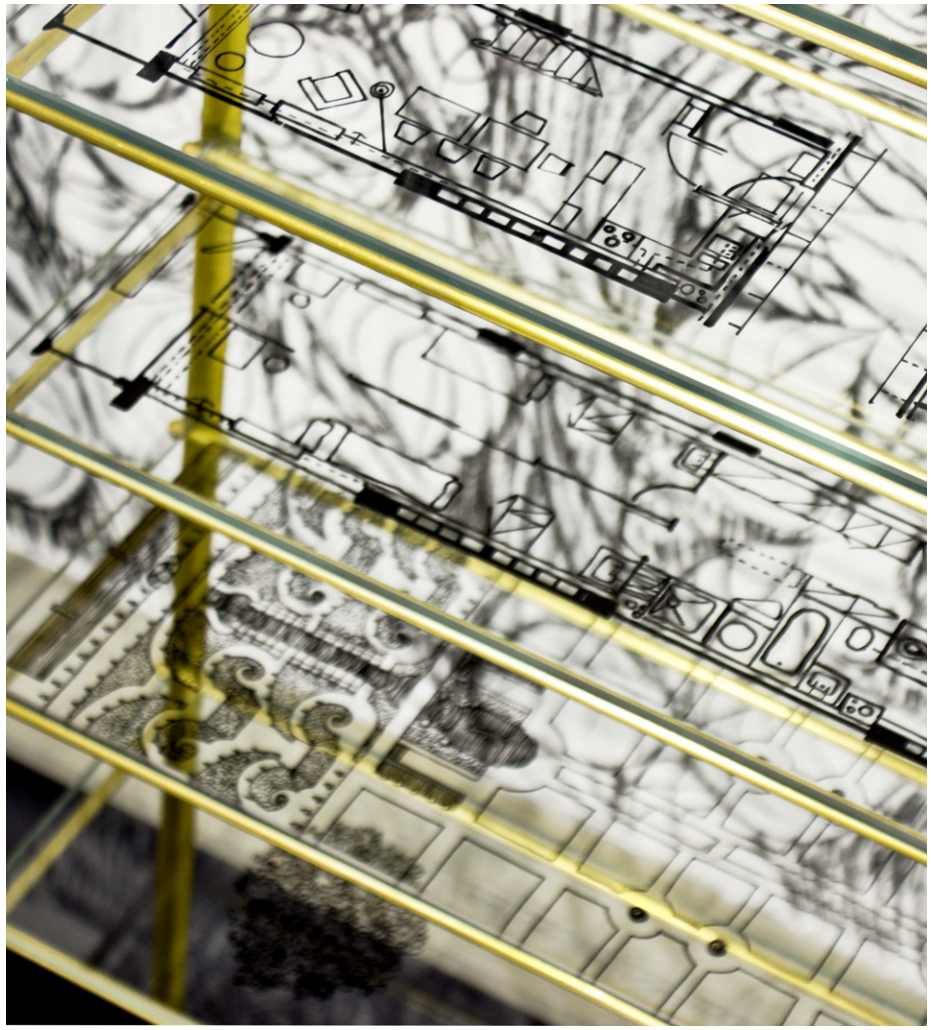
La luxuriance sauvage de leurs ramifications (le fort)
écorces de sapin, laiton, acajou, 80 x 80 x 60 cm, 2013



La luxuriance sauvage de leurs ramifications (paysage)
miroir, bitume, bois, 160 x 80 x 5 cm, 2013

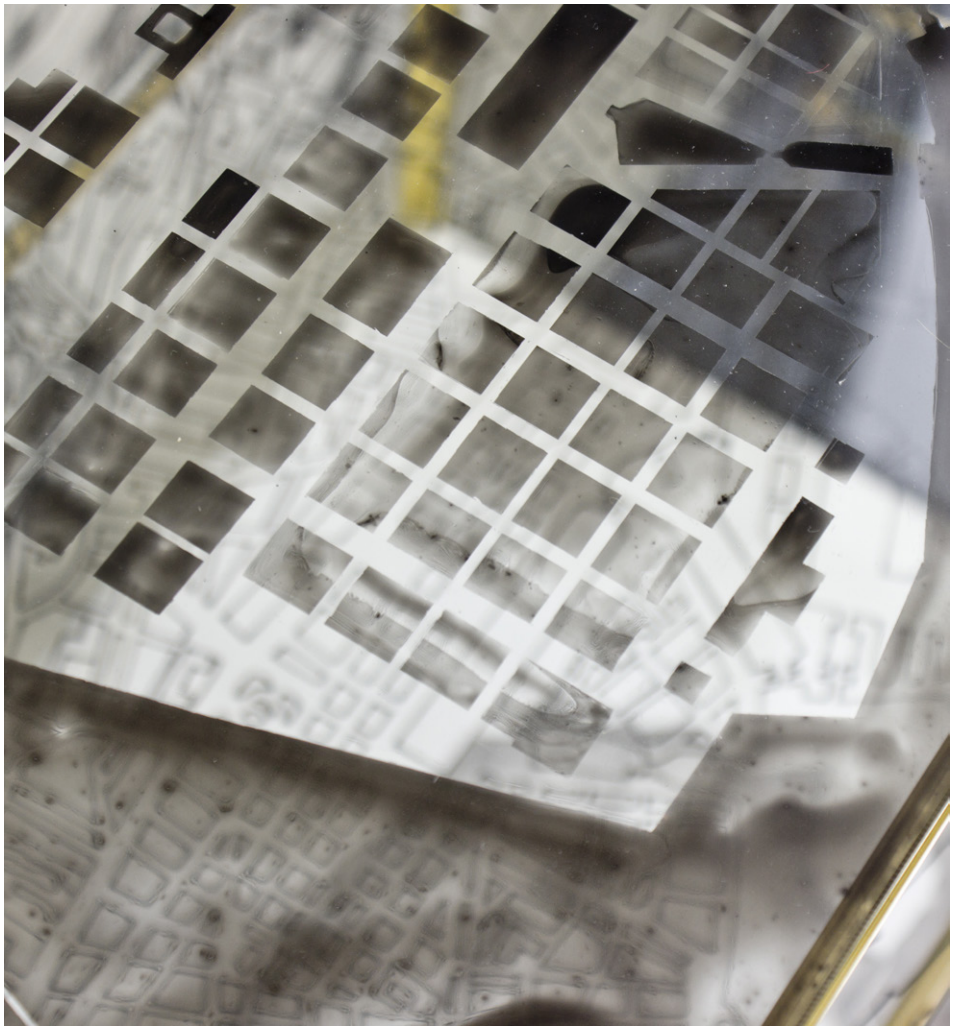


Vue de l'exposition *Le théâtre des événements* à la galerie municipale Jean-Collet, Vitry-sur-Seine, 2016



La luxuriance sauvage de leurs ramifications (dessin radieux)
encre sur verre, laiton, 74 x 50 x16 cm, 2013

Cette structure de laiton porte sur trois de ses plaques de verre les plans des duplex imbriqués de la Cité Radieuse construite par Le Corbusier à Firminy. En contraste avec le fouillis de la forêt qui se reflète sur le verre, la rationalisation de la "machine à habiter" organise l'espace à vivre dans une efficacité ergonomique. Cette rigueur s'applique aussi au végétal dans les "étages" inférieurs, où le vivant se trouve alors contraint dans les limites du strict dessin d'un jardin formel baroque.



La luxuriance sauvage de leurs ramifications (le havre)
email sur verre, encre sur bois enduit, laiton, 80 x 41 x 25 cm, 2014

Dessiner un plan de ville c'est déterminer la nature un espace à vivre en commun. Du Havre de Vauban il ne subsite que peu. *(le havre)* propose de regarder, dans un jeu de superpositions, la transformation du centre de cette ville presque entièrement détruit durant la guerre et dont Auguste Perret a redessiné le plan à la reconstruction. La redoute fortifiée avait déjà laissé place à une ville au réseau de rues dense et sinueux, Perret partira de la tabula rasa produite par les bombardements pour proposer un plan en grille orthogonale.



La luxuriance sauvage de leurs ramifications (le pavillon)
bois vernis, aluminium peint, laiton, 100 x 62 x 34 cm, 2014

Le jeu d'ouverture et de fermeture de l'espace du pavillon de Barcelone de Mies Van der Rohe s'affirme dans le dessin de son plan. Une partie en est reportée ici, dans le socle d'une structure de laiton qui s'installe là où la structure porteuse du bâtiment devrait prendre place. En s'éloignant de la partie basse, elle dégage pour le regard la composition abstraite des lignes dans la surface blanche pour venir retrouver, à son point le plus haut, la stricte régularité des croix qui marquent son implantation.



La luxuriance sauvage de leurs ramifications (le rideau)
acier, PVC, 81 x 60 x 31 cm, 2014

Walter Gropius a, dans le bâtiment du Bauhaus à Dessau, mis en oeuvre le principe de façade-rideau (une façade non porteuse, déconnectée de la structure du bâtiment) lui permettant d'installer une transparence que ne permet pas une façade traditionnelle. Reprenant la séquence des larges surfaces vitrées des ateliers du Bauhaus, la bâche en PVC ajouré de ce rideau vient se poser comme une nappe sur le module en acier. Son dessin rigide est potentiellement dévoyé par la souplesse du matériau, la rigueur de sa géométrie pouvant se déformer au gré des mouvements de la bâche. Par opposition, la stabilité de l'acier assure à l'ensemble la permanence de sa forme et son élévation.

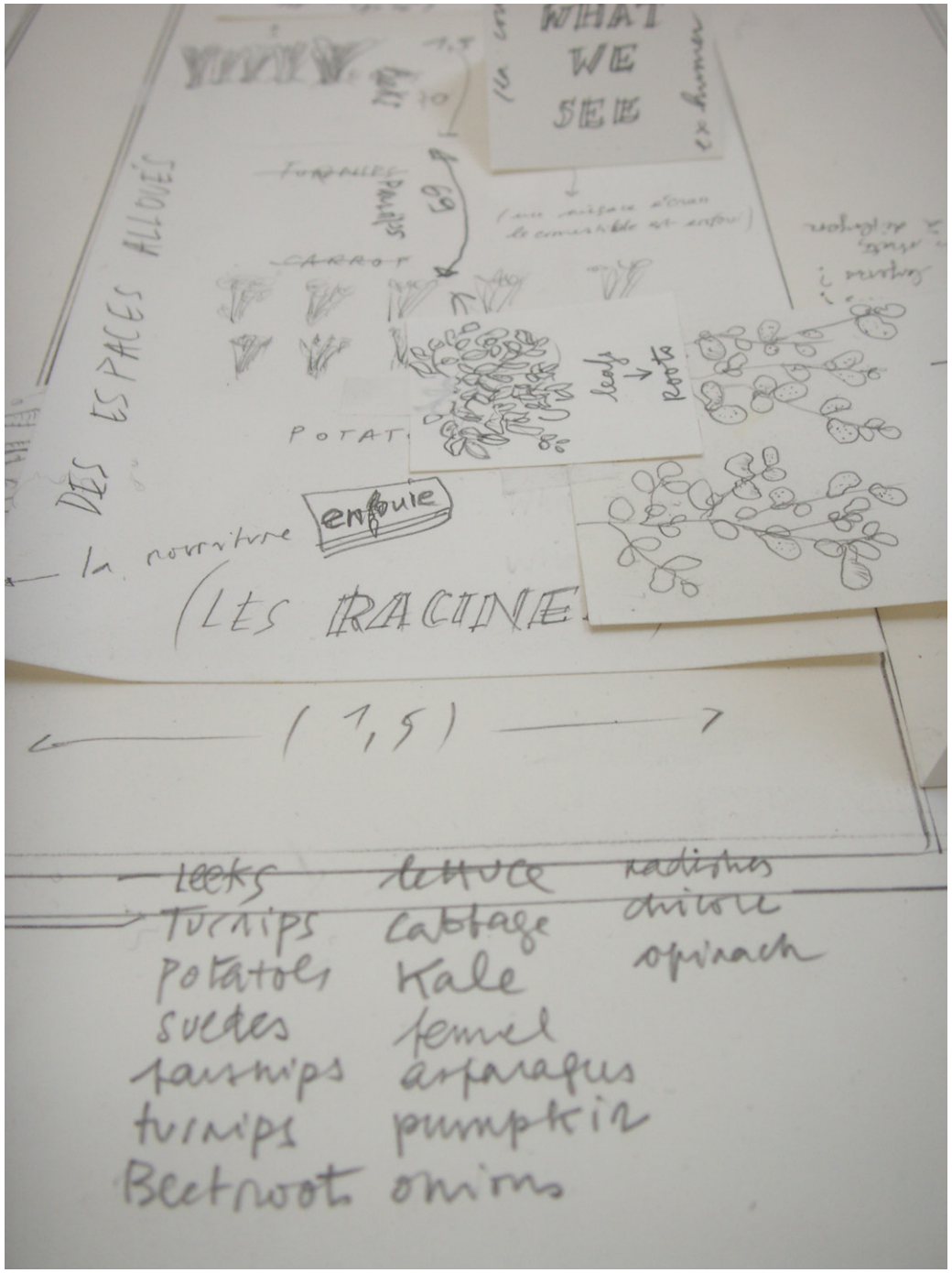


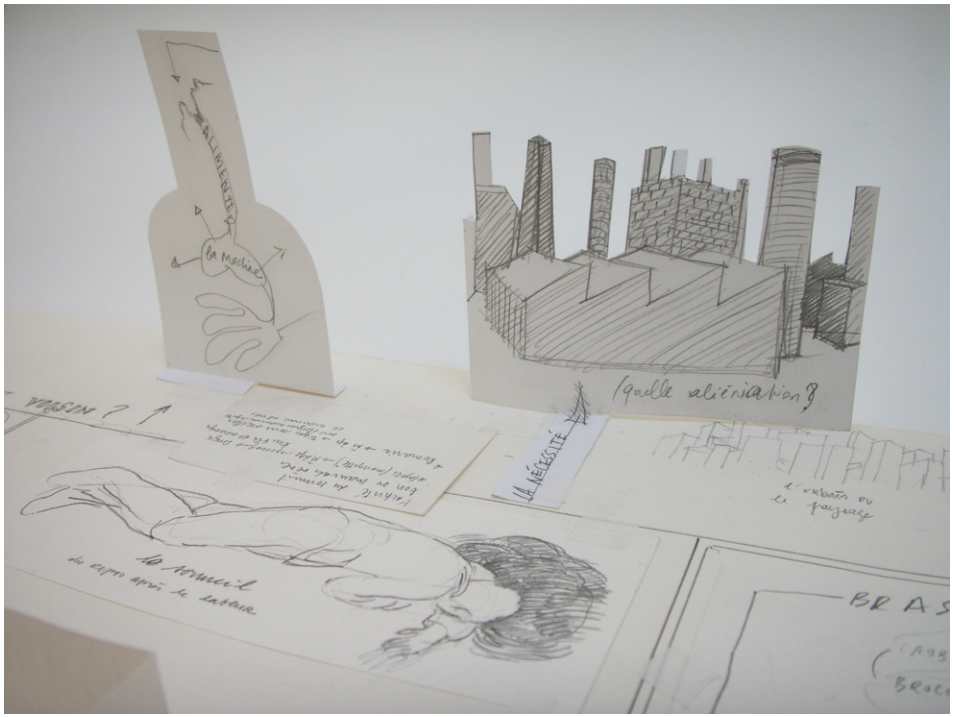
vue de l'entrée de l'exposition au centre d'art Passerelle, Brest

Considering a Plot (Dig for Victory)
installation / technique mixte, dimensions variables, 2008 – en cours

Le projet *Considering a Plot (Dig for Victory)* a été initié à Londres en 2005, par une bourse Villa Médicis Hors les Murs de l'Institut Français. De cette recherche centrée autour des jardins ouvriers britanniques (en anglais, *allotments*) a résulté l'élaboration sur plusieurs années d'un jardin à l'échelle 1, où les végétaux et une partie des autres éléments qui le composent sont dessinés. Le spectateur est invité à parcourir ce vaste environnement d'environ 600 m^2 qui regroupe aujourd'hui près de deux cents dessins et une multitude d'objets.
Élaborée avec comme point de départ des documents sur l'histoire et le fonctionnement des *allotments*, l'œuvre s'est fortement nourrie des publications du programme Dig for Victory mené par le ministère de l'agriculture britannique durant la deuxième guerre mondiale. Ce programme a consisté en une campagne de promotion de l'agriculture vivrière, exhortant les citoyens à remplacer les cultures ornementales par des potagers, les femmes à rejoindre la Women's Land Army et chacun à participer à l'effort de guerre en produisant les légumes indispensables pour nourrir la nation en guerre.
De ces premières pistes, le travail s'est vite étendu à d'autres considérations, couvrant des registres multiples, de la botanique à la chimie, en passant par l'histoire, l'urbanisme ou la politique avec, en filigrane des questions fondamentales de représentation et de dessin.
Ce "lopin" est divisé en plusieurs sections. La parcelle "cultivée" est ceinte d'une clôture à l'extérieur de laquelle se trouvent quelques objets et les satellites du *plot*: *le Bureau des crises, la Pharmacie, l'Atelier du tailleur*.
Considering a Plot (Dig for Victory) est une œuvre évolutive en continuelle poussée. D'une première exposition en 2008 au centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson à Noisiel, elle s'est développée et étoffée à chaque nouvelle présentation en relation aux lieux qui l'ont accueillie : à Viafarini DOCVA, Milan (2008), au centre d'art Passerelle, Brest (2009), au MOCAD, Detroit (2011), jusqu'en 2014 où elle a été présentée au dkw. Dieselkraftwerk Museum de Cottbus
Considering a Plot (Dig for Victory) reste un travail en cours, de nouvelles sections étant toujours en germe, dont un ensemble de dessins autour de questions climattiques inité lors de recherches aux archives du jardin botanique de Dublin et encore jamais montré.

plus d'informations sur:
http://www.documentsdartistes.org/artistes/nava/repro18.html





Considering a Plot (Dig for Victory), maquette de travail, dessins sur papier découpé, 2004

« Au départ, il y a le projet conçu pour ma résidence à Londres. Mon idée initiale était d'investir un jardin ouvrier et que, d'une façon ou d'une autre, le travail au jardin trouve un parallèle dans l'atelier. Arrivée sur place, je me suis inscrite sur liste d'attente pour obtenir un lopin, et j'ai attendu… (…) J'ai commencé un plan (qui est devenu une maquette) de ma future parcelle, décidant de son organisation et des espèces qui allaient la peupler à l'aide de manuels et de documents d'archives. (…) J'ai alors décidé de réaliser cet objet en papier, à taille réelle, et j'ai oublié la terre… Cette grande installation m'a permis d'articuler des questions de représentation propres au dessin: le rapport du plan à la perspective, la question de l'unique et de la série, le trait comme découpage physique de l'espace, le rapport au genre (schéma, dessin d'archive, technique, botanique…). »

extrait de *Notes sur l'élaborations d'un jardin*, in *Considering a Plot (Dig for Victory)*,
centre d'art Passerelle, centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson et Adera, 2008



Considering a Plot (Dig for Victory)
installation / technique mixte, dimensions variables,
vue de l'exposition au MOCAD, Detroit, 2011



Considering a Plot (Dig for Victory)
installation / technique mixte, dimensions variables,
vue de l'exposition au MOCAD, Detroit, 2011



Considering a Plot (Dig for Victory)
installation / technique mixte, dimensions variables,
vue de l'exposition au MOCAD, Detroit, détail de l'intérieur de la serre



Considering a Plot (Dig for Victory)
installation / technique mixte, dimensions variables,
détail du *Bureau des crises*, Museum Of Contemporary Art, Detroit



Considering a Plot (Dig for Victory)
installation / technique mixte, dimensions variables,
vue de l'exposition au dkw, Cottbus, 2015



Considering a Plot (Dig for Victory)
installation / technique mixte, dimensions variables,
vue de l'exposition au dkw, Cottbus, 2015



Considering a Plot (Dig for Victory)
installation / technique mixte, dimensions variables
vue de l'exposition au dkw, Cottbus, 2015



Considering a Plot (Dig for Victory)
installation / technique mixte, dimensions variables,
détail de *L'atelier du tailleur*



Partition pour contraintes
quatre plaques d'acier galavanisé découpées au laser sur support bois, 40 x 300 x 300 cm, 2011
œuvre réalisée dans le cadre du 1% artistique lors de la restructuration du LEGTA de Lyon-Dardilly.
Collection Région Rhône-Alpes

Dans les plaques d'acier de *Partitions pour contraintes* sont découpés quatre motifs élaborés à partir de plans de jardins existants du XVII^{e} et XVIII^{e} siècles. Les feuilles de métal sont posées sur des bacs de plantation. Le projet est participatif: chaque année, un nouveau groupe d'élèves du lycée horticole travaillera à la mise en végétation des parterres. Les plantations seront déterminées autour du dessin imposé de la feuille de métal qui agit comme une sorte de pochoir, la pousse ne pouvant se faire que dans les jours laissés par le dessin. Quatre pages pré-remplies donc, à investir et organiser, en allant dans le sens du dessin ou contre lui, pour jouer avec les multiples possibles qu'offre la contrainte. Une oeuvre entre la rigidité de la structure et la modularité annuelle du choix des étudiants. À la fois dessin et plateforme pour des jardins miniatures sans cesse en transformation, le projet *Partitions pour contraintes* met en rapport la fixité du trait, de l'acier, de la géométrie avec l'énergie et le temps de pousse du vivant.



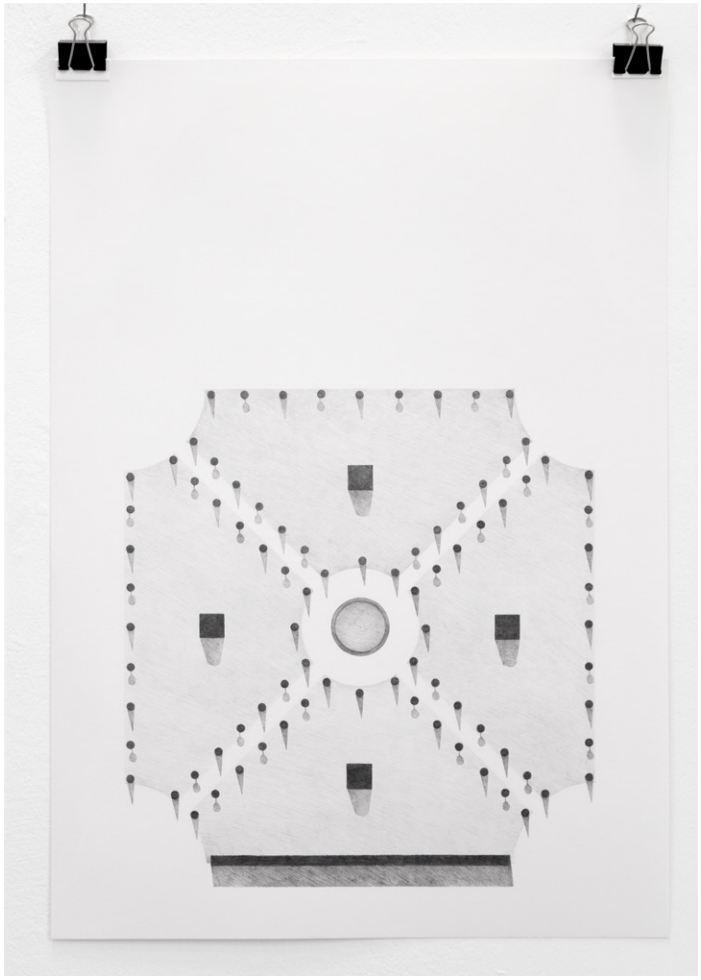


Vue de l'exposition *Unseen Presence*, IMMA, Dublin, 2014



Plants as Food, as Ornament, as Decor
quatre dessins au crayon sur papier, 59 x 42 cm, 2014

Réalisés durant une résidence à l'Irish Museum of Modern Art de Dublin, ces dessins recensent des points d'intérêts « trouvés » sur le site du musée et qui font écho à des préoccupation récurrentes du travail : l'architecture, les jardins, l'organisation spatiale des espaces…





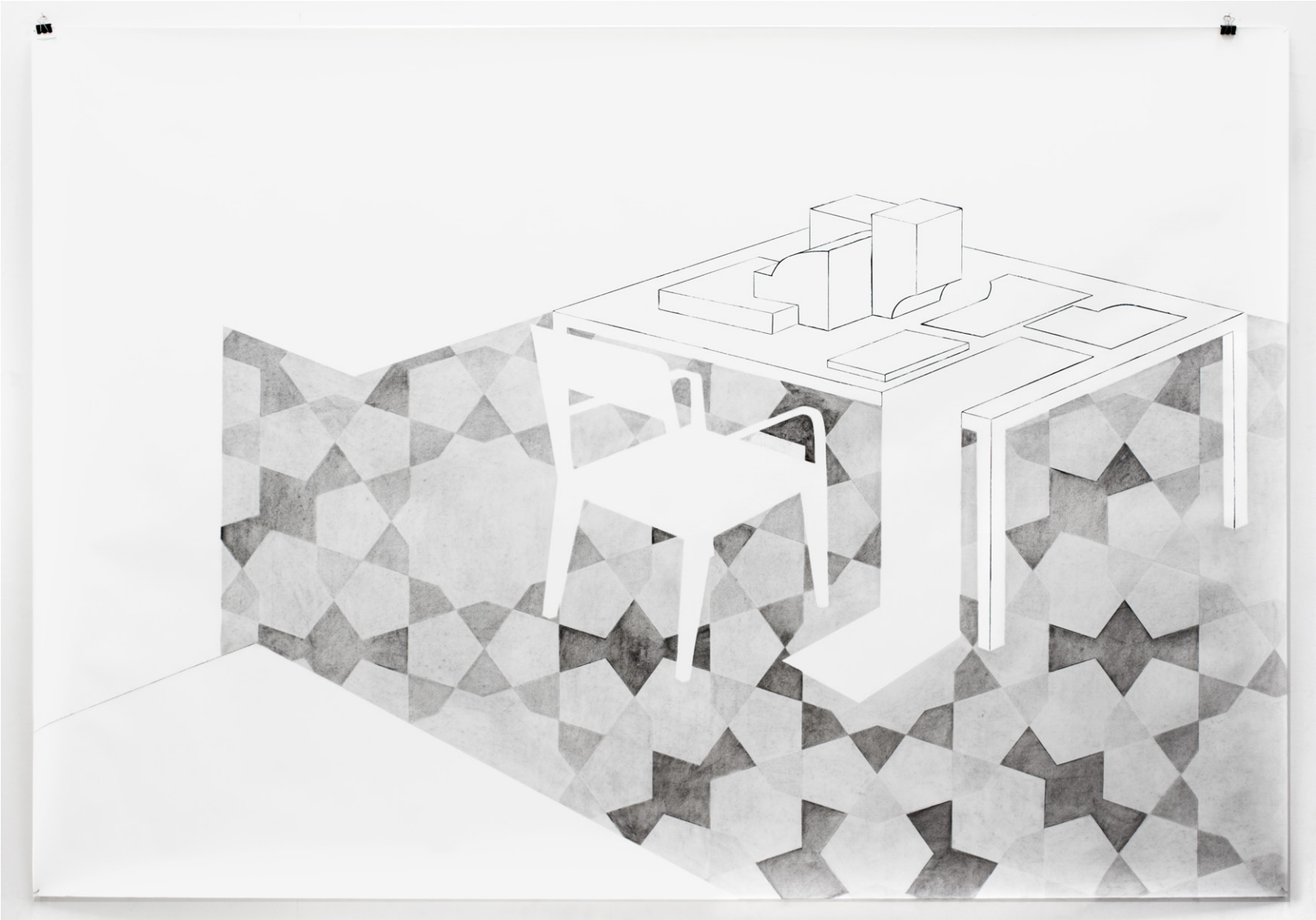

PLANTS
AS
FOOD
AS
ORNAMENT
AS
DECOR



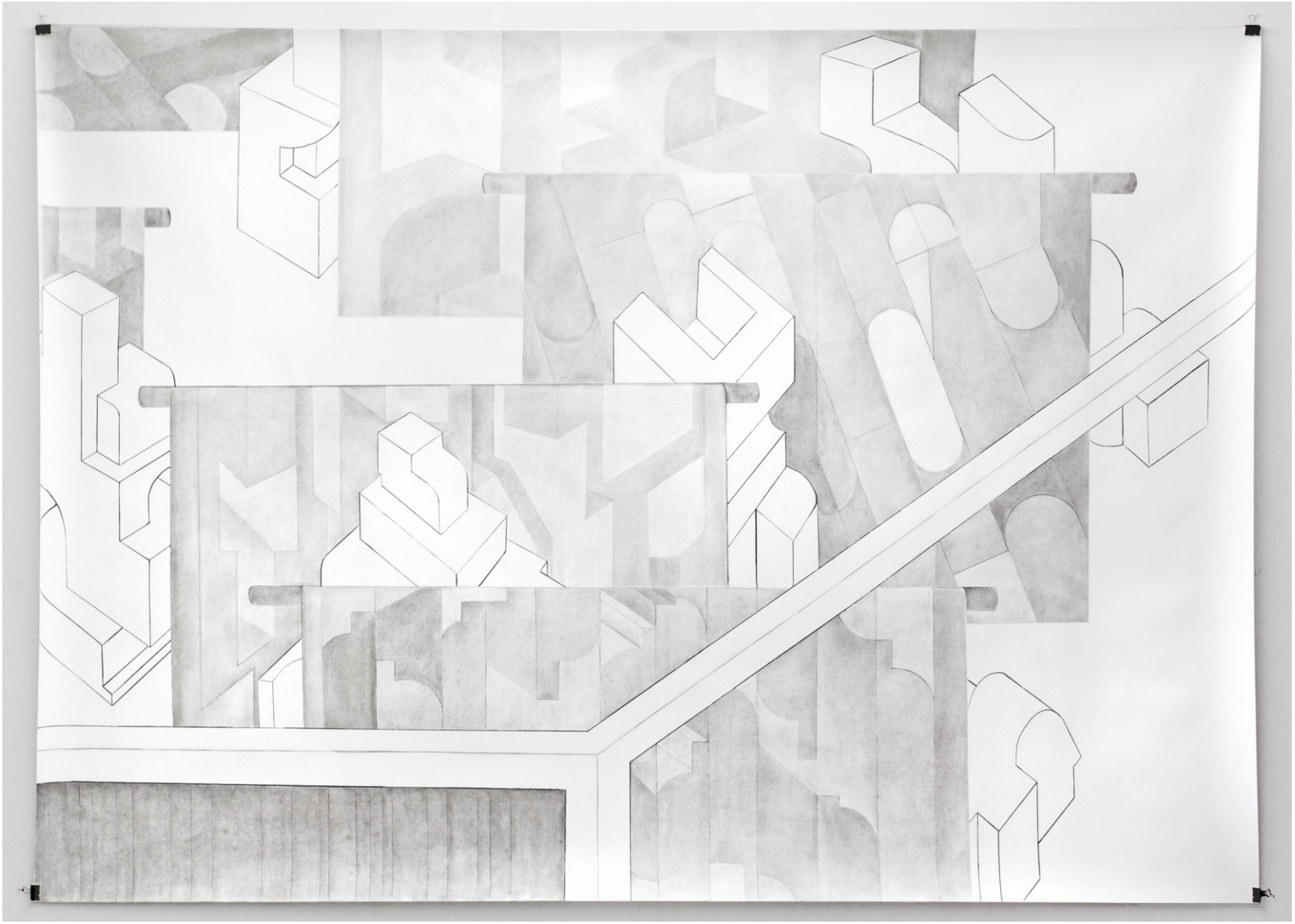
vue de l'exposition *Le théâtre des événements*, Galerie municipale Jean Collet, Vitry-sur-Seine, 2016



Feuilles dedans, dehors
fusain sur papier, 150 cm x 218 cm, 2016



Paysage géométrique d'intérieur
fusain sur papier, 150 cm x 218 cm, 2015



Pans pour décor japonais
fusain sur papier, 150 x 218 cm, 2015



série *Reprises*
dessins au crayon sur papier, 50,5 x 70,5 cm, 2014–2015



Reprises (byzantin)
crayon sur papier, 50,5 x 70,5 cm, 2015



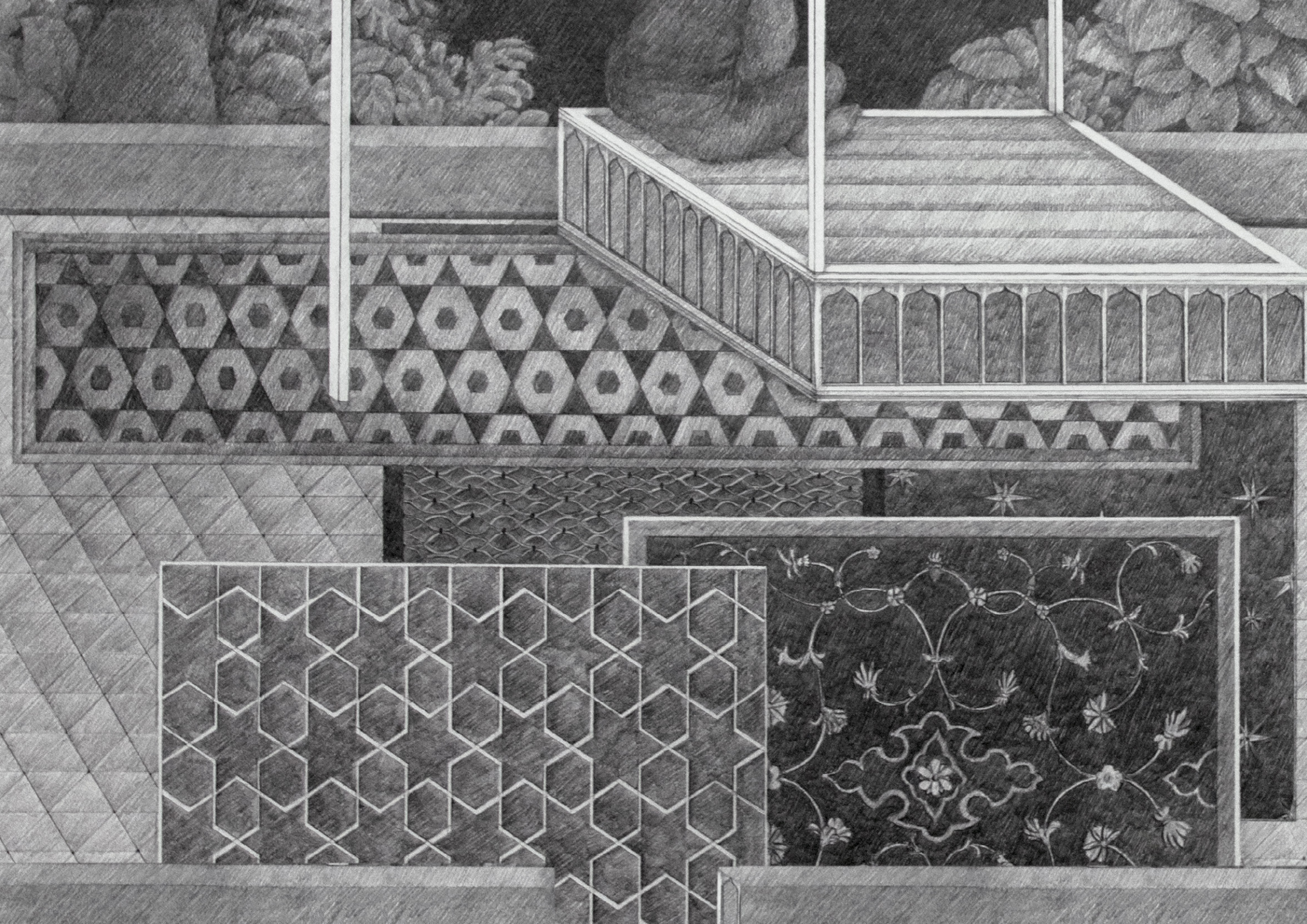
Reprises (japonais)
crayon sur papier, 50,5 x 70,5 cm, 2014

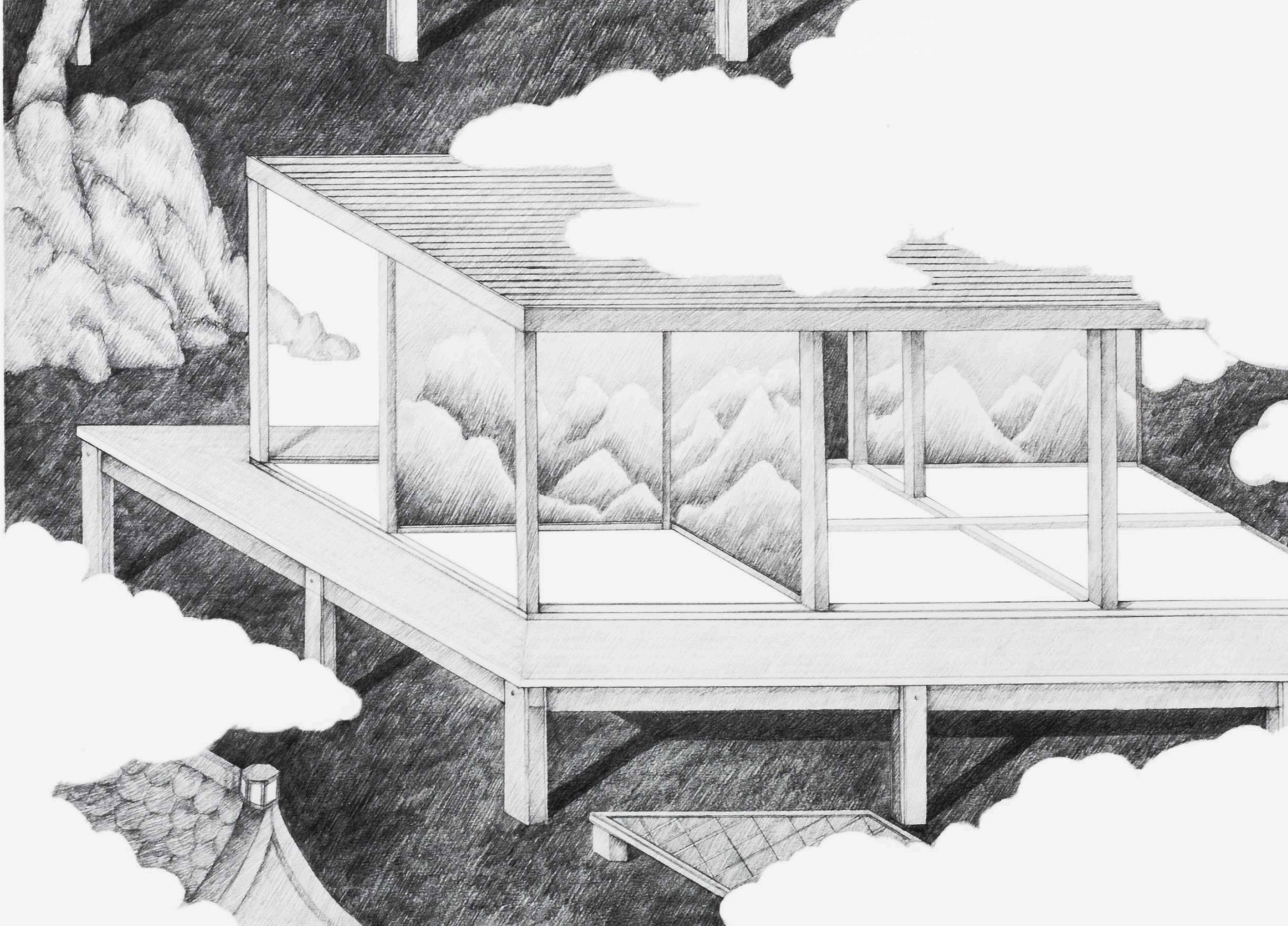


Reprises (persan)
crayon sur papier, 50,5 x 70,5 cm, 2014

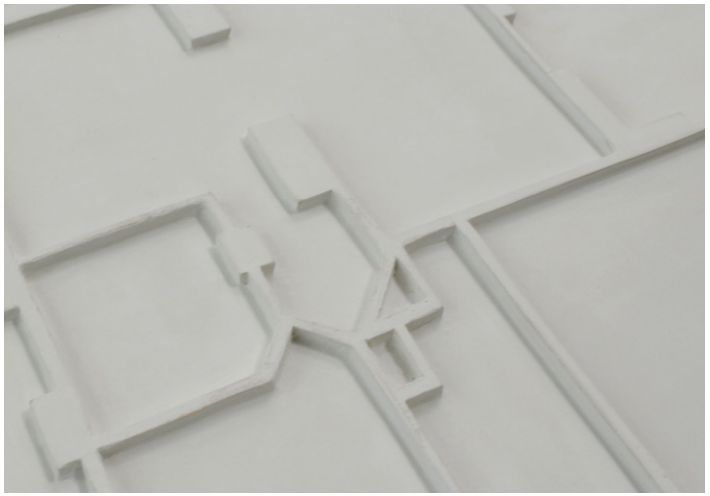


Reprises (flamand)
crayon sur papier, 50,5 x 70,5 cm, 2014











Pavillon Ludwig
branches calcinées, laiton, chambre à air, crayon et encre sur bois enduit, carton, caséine, métal laqué,
190 x 150 x 56 cm, 2011

Sur une colline surplombant Vienne, l'architecte sécessionniste Otto Wagner a planifié une “ville blanche”. Cet ensemble de bâtiments regroupe le Steinhof et le Baumgartenhöhe, aujourd'hui l'hôpital Otto Wagner. C'est dans le pavillon dénommé Hermann, où étaient traitées les affections pulmonaires que Thomas Bernhard passa de longues semaines et dans le pavillon Ludwig que son ami Paul Wittgenstein fût interné à de nombreuses reprise pour sa folie. L'un malade du souffle et l'autre de la raison, Bernhard narre leur amitié dans *Le neveu de Wittgenstein*. En parenté avec ce récit, *Pavillon Ludwig* combine différents éléments organisés en strates. Au sol, se déploie un enchevêtrement de branches calcinées au milieu desquelles se trouve tapi un petit module de laiton compressant une bulle de caoutchouc. De cette simili-forêt, émerge un premier plateau portant le plan du complexe hospitalier dessiné par Otto Wagner. Le niveau suivant est une surface noire, point intermédiaire avant le dernier plateau, blanc, où affleure en léger relief le plan du rez-de-chaussée de la maison que Ludwig Wittgenstein dessina pour sa sœur à Vienne.





série *Avec perspectives intérieures*
photographies, 80 x 80 cm, 2015



Projection, scène, façade
peinture murale, 7 x 3,4 m, 2015







Chambre avec vue
bois, laiton, dimensions variables, 2015



Vue du stand de la galerie Riccardo Crespi, Miart, Milan, 2014





sans titre
écorce de sapin, laiton, peinture, socle en sipo, 160 x 50 x 50 cm, 2014





série *Light Projections*
encre sur papier, 92 x 75 cm, 2014









"Il faut dire que la place n'était pas en façade, c'était plutôt une façade étendue sur le sol, une couverture transparente pour redonner de la sobriété à la brutalité naturelle de galeries et de fissures, la véritable architecture était cachée en dessous, invisible en profondeur ; ce n'était pas des chambres creusées en partant du haut, mais bâties en remontant du bas."

Daniele Del Giudice, *Fugue*, in *L'oreille absolue*, Librairie du XX^{e} siècle, Seuil, 1998

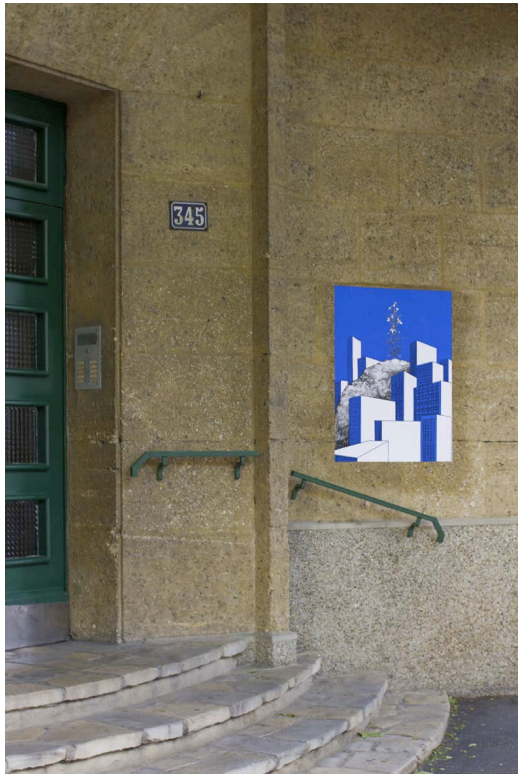
Creuser en partant du haut, bâtir en remontant du bas
caisson lumineux double face, 98 x 49 x 15 cm (avec socle), 2011



Bel Vedere
14 affiches offset bichromie disposées dans l'espace public, dessins, plans, 2013

En 2013, à l'occasion de l'exposition *Le Pont* qui s'est déployée dans toute la ville de Marseille, le [mac] m'avait invitée à une collaboration avec la coopérative Hôtel du Nord pour la création d'une œuvre spécifique s'adressant au territoire couvert par la coopérative et à ses sociétaires. De cette invitation et de la rencontre avec les habitants et les lieux est né le projet *Bel Vedere* qui amena les visiteurs à une dérive exploratoire des quartiers Nord.
Ce projet s'est déployé sous deux régimes de visibilité: ouverte et protégée. Sa part publique, constituée de quatorze affiches collées dans les rues des quartiers nord, s'est offerte au regard aux abords des maisons de membres de la coopérative Hôtel du Nord (coopérative d'habitants qui propose des chambres d'hôtes ainsi que des ballades patrimoniales dans les quartiers nord de Marseille). Au fil du parcours, les nombreux belvédères proposant de spectaculaires vues sur la ville étaient marqués par une image spécifique. Au [mac] des éléments d'information sur le projet étaient donnés au public, ainsi qu'un plan pour pouvoir s'aventurer à la recherche des images dans ces territoires éloignés et souvent méconnus.
La part intime du projet se trouvait à l'intérieur des maisons des hôtes de la coopérative, qui abritaient des dessins originaux ayant servi à l'élaboration des affiches. Les voir demandait à ce que s'opère une possible rencontre, fugace ou prolongée, avec les habitants.





Bel Vedere

Un projet de Stéphanie Nava en collaboration avec la coopérative Hôtel du Nord p
proposée par le [mac] du 24 mai au 20 octobre 2013

Treize affiches sont placées à proximité de chambres d'hôtes de la coopérative d'Hôtel
environnement. Leur correspondent treize dessins placés dans les habitations. La présence
indique que les hôtes sont disponibles, sonnez et vous serez accueillis. Absence de signe bl
La quatorzième affiche signale des belvédères tout au long du parcours.
En complément des adresses, les indications annexes sont à destination des visiteurs motc

(1) 345 Chemin de la Madrague-Ville

Le teucrium pseudochamaepitys ou germandrée faux petit-pin est une rare vivace de la famille des lamiaceae. Méditerranéenne, espèce protégée en France, elle pousse à Marseille entre les immeubles. Discrète mais bien ancrée à flan de coteau autour des anciennes mines d'argile de Séon, les botanistes éclairés la surveillent.

(2) 35 Rue de l'Alliance.

> Se garer Chemin du Littoral, près du silo Panzani, à la hauteur du numéro 28. Monter l'escalier et suivre le fléchage

Une madrague est un système de filets de pêche fixe conçu pour capturer les thons migrant de façon régulière le long des côtes méditerranéennes. Ces structures imposantes guident les poissons dans un piège à étages successifs, jusqu'au dernier niveau où ils seront pêchés. En 1950, dans Stromboli, Roberto Rossellini a magnifiquement filmé ce moment épique où les pêcheurs conjuguent avec rythme leurs efforts, hissent le filet pour faire monter à la surface les thons ainsi emprisonnés.

(3) 97 Chemin du Pas de Faon.

On raconte que vers 1890, un riche transitaire en rhum et en sucre au Sénégal, rapporte d'un de ses voyages deux gazelles dorées qu'il laisse en liberté dans sa propriété marseillaise. D'un bond, elles passaient d'une campagne à l'autre par dessus les clôtures bordant la traverse du Pas du faon, qui aurait ainsi acquis son nom de leur pas bondissant.

(4) 43 Boulevard Labro

Ici se trouvait l'ancienne boutique du coiffeur sur le chemin de la mer, entre le cœur du village de Saint André et le littoral.

(5) 6 Traverse Bruno Razzoli

> Se garer dans la Montée de la Chaîne.

Au bout de la traverse Razzoli, le regard descend vers le port et la mer. Au loin, un autre continent que l'on peut rejoindre par bateau. Tout près, la traverse du Mozambique, au nom

fièrement sa sig
forme d'un petit
abeille, un cœur
marque de fabri

(8) 176 Che

L'Estaque c'est l
Braque, Cézanne
Les tuileries et le
le cobalt. C'est le
Un paysage à fa

(9) 22 Trave

> Se garer
Avenue de

On entre rue de
Entre les deux or
Harmonieuse, ell

(10) Associati

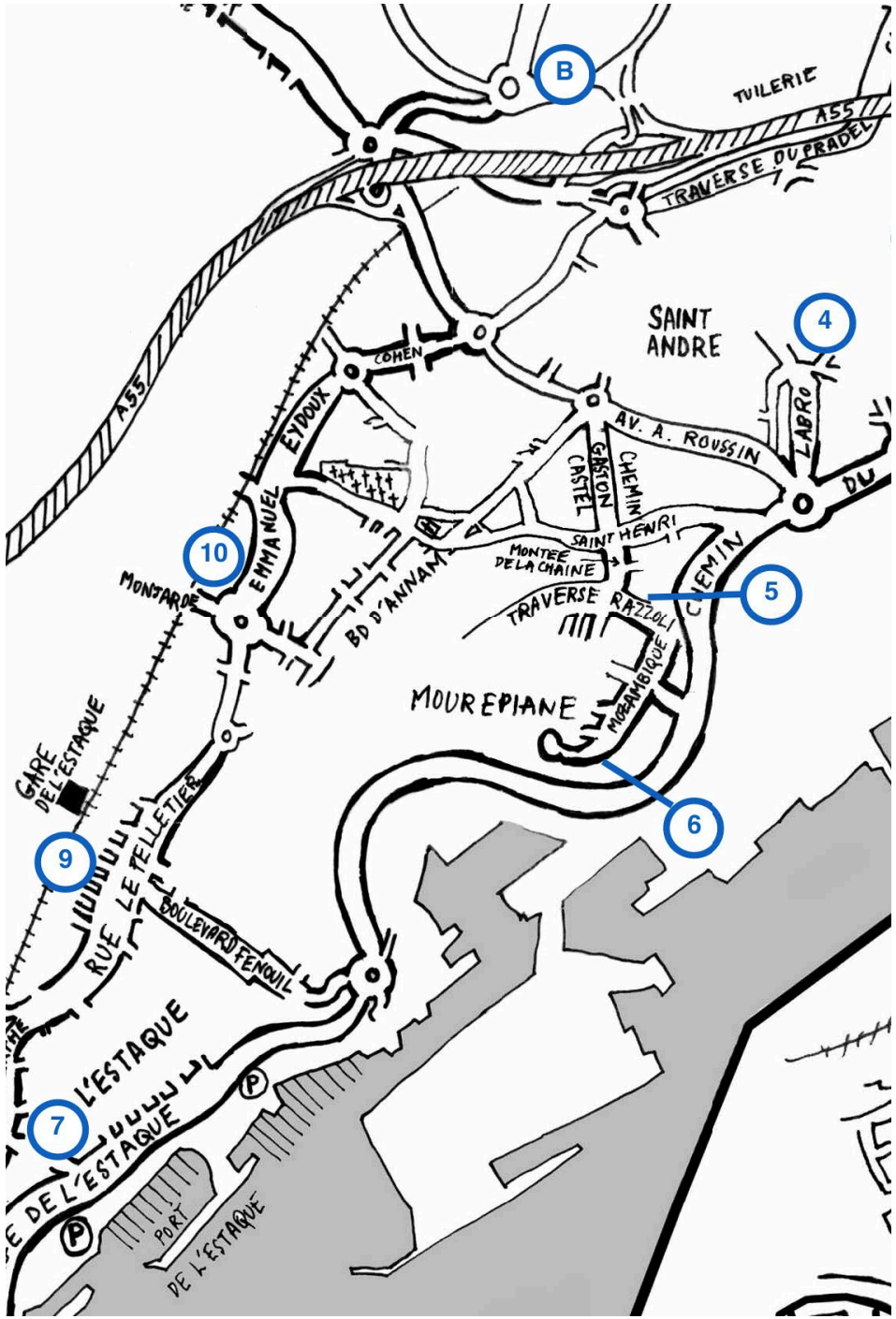
> Affiche v
de la Mon

Entre la colline e
pêcheurs et des
escalader le roc.
la poussière, et l
rochers.

(11) 66 Boule

> Monter
gauche, a

Virginia Woolf di
soi". Ici se niche
le travail des mo
compactant la vi
des extérieurs p
Plus haut, au sor







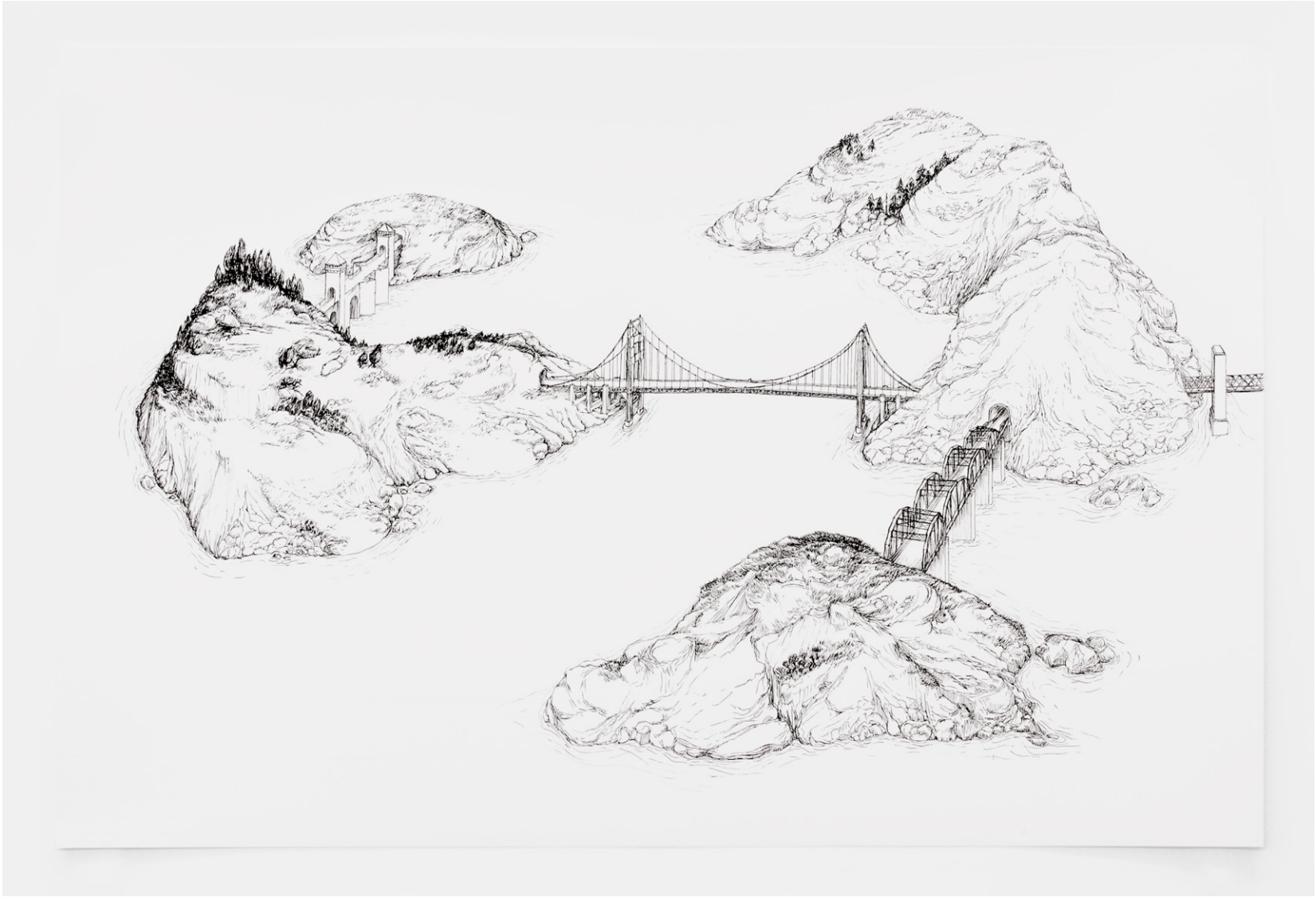


Le projet *Bel Vedere* a fait l'objet d'une exposition en 2015 à la galerie Où en collaboration avec le FID Marseille. Elle a permis de l'appréhender dans sa globalité et de découvrir ses multiples dimensions dans un lieu unique. Y ont été présentées les affiches, ces images qui, loin de la nature publicitaire de celles qui peuplent habituellement la ville, proposent des micro-narrations et se présentent comme des événements visuels en relation forte avec l'environnement dans lequel elles étaient présentées.

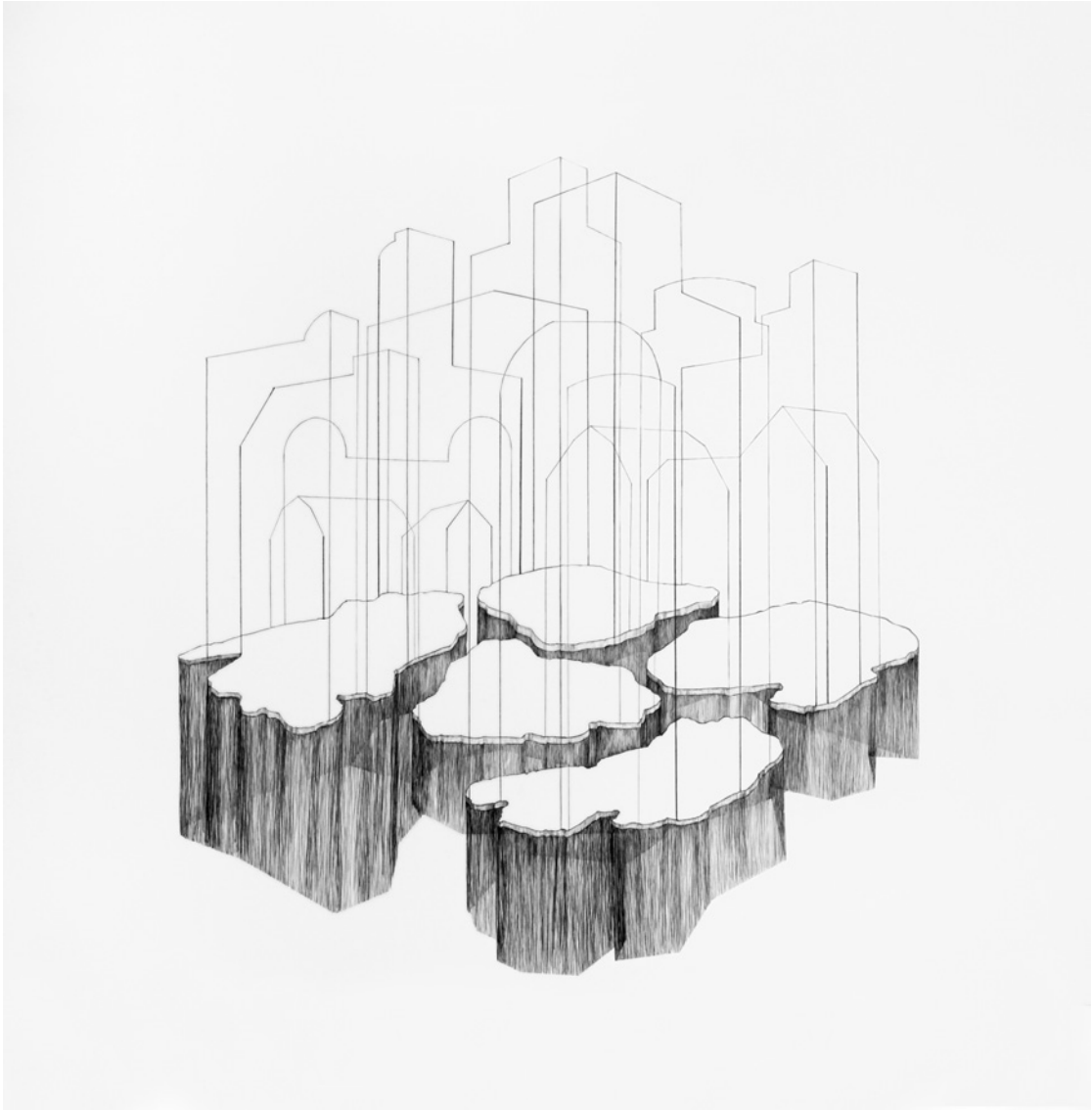
Les dessins auparavant offerts uniquement aux regards à l'intérieur des maisons y ont de même été rassemblés, ainsi que des éléments de documentation ayant servi à leur élaboration, et enfin des photographies permettant de retracer le parcours proposé par le projet, à la découverte des villages, des collines, des cités, des usines, des jardins, des terrains vagues ou encore des nombreux belvédères dont recèle ce territoire et, bien sûr, de ses habitants.



Un écart s'apprécie aux moyens de le minimiser
encre sur papier, dyptique: 120 x 80 cm chaque dessin, 2011



Traduire
encre sur papier, 120 x 80 cm, 2011



Point de contact
crayon sur papier, 100 x 100 cm, 2013

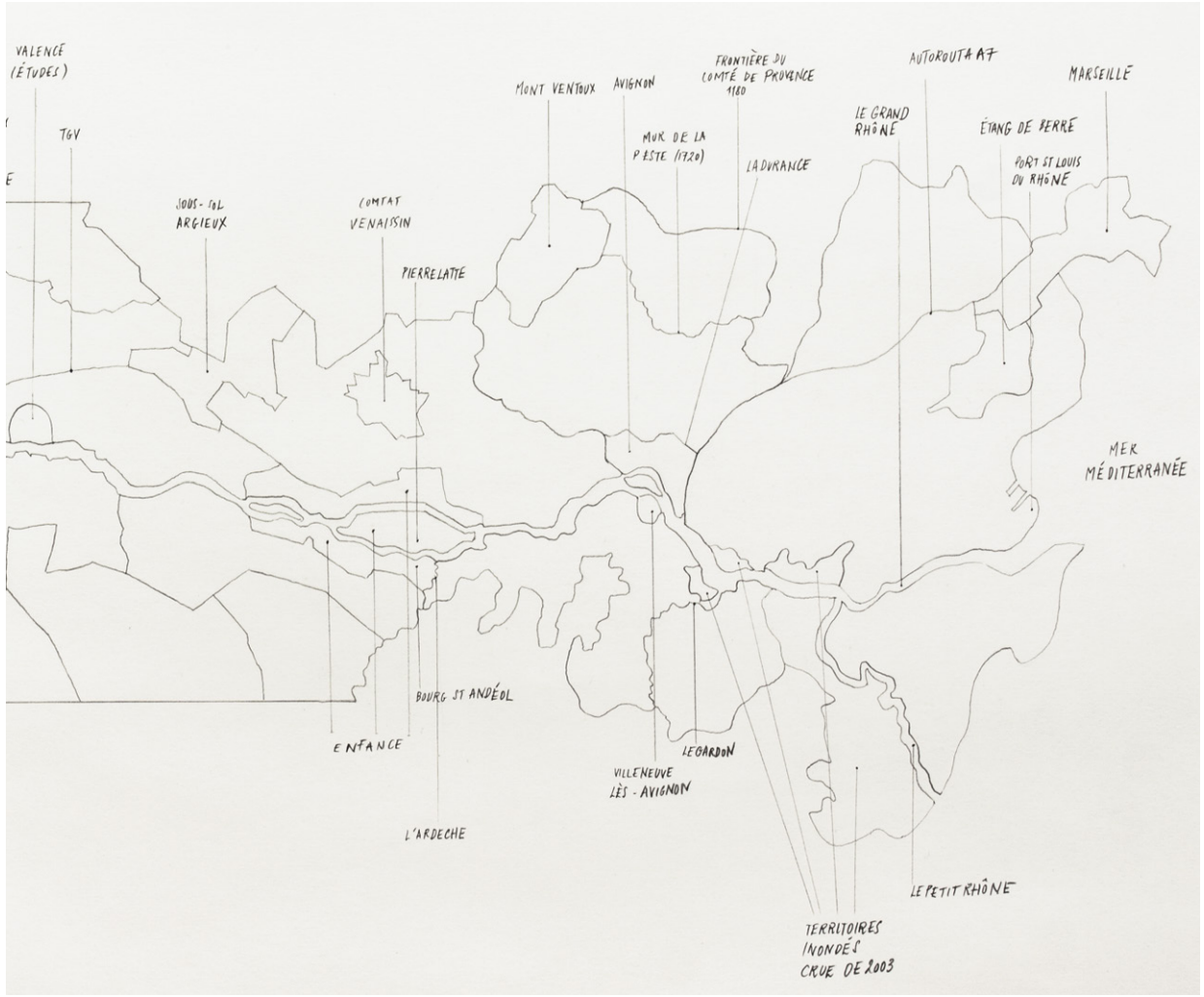


Le cours figé des lignes
48 modules en plâtre, table 310 x 120 cm, 4 photographies contrecollées sur dibond, étagère, dessin au crayon sur papier 42 x 59,4 cm, 2012

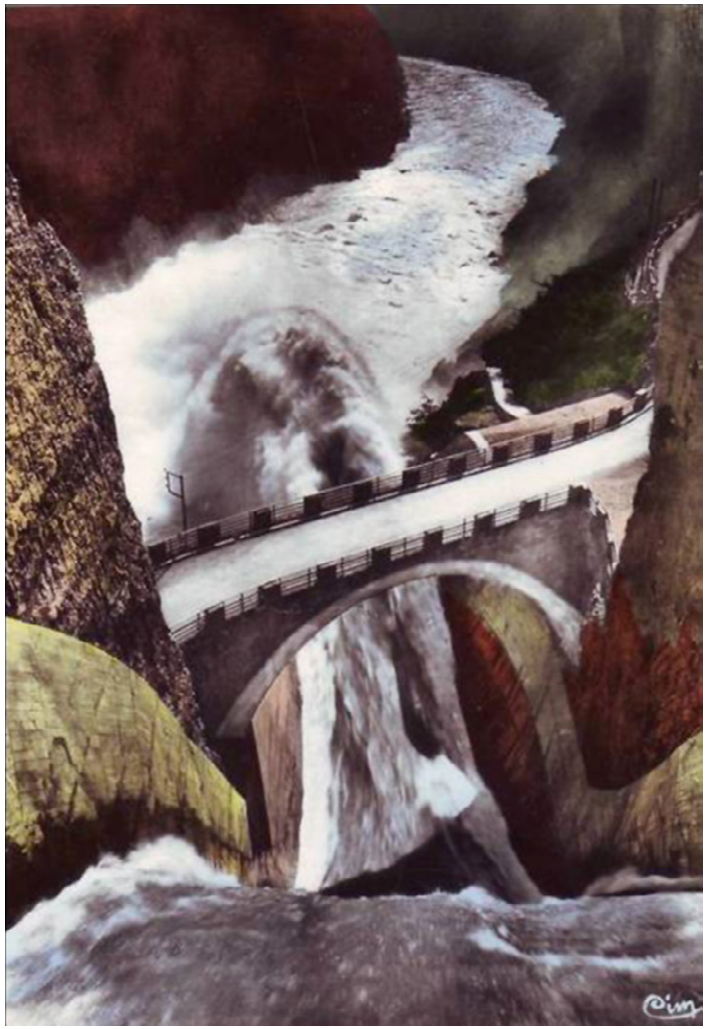
Le cours figé des lignes est une grande maquette de plâtre retraçant une partie de la vallée du Rhône. Installé sur une table, ce “plan-relief” est constitué d’une cinquantaine de blocs. Ceux-ci définissent différents territoires agrégés autour du fleuve, lui-même étant figuré en creux, par le vide sinueux qui serpente au centre du plateau. Le cours d’eau agrège autour de lui de multiples territoires. Distincts, ils sont néanmoins liés identitairement par celui qui les irrigue tour à tour, pour former la Vallée du Rhône. L’ensemble forme un vaste puzzle ou une tectonique particulière des “plaques rhodaniennes” dont les découpes sont de multiples natures.

À la fois outil de figuration qui se voudrait objectif et geste subjectif de détermination d’espaces nommés et définis selon des critères précis, l’élaboration d’une carte bute sur plusieurs questions. Comment définit-on un territoire ? Ou plutôt : comment dessine-t-on un territoire ? Comment en arrêter le tracé des lignes qui constituent ses frontières ? Quels critères choisit-on ?
Cette œuvre tente de mettre en place une cartographie de la vallée en réunissant différentes manières de désigner des entités territoriales. Chacune d’entre-elles est cerclée de frontières dont le dessin est déterminé selon des critères variables. Il y aura ainsi le tracé d’une autoroute, celui d’une rivière, une frontière départementale, une frontière linguistique, un mur érigé contre la peste au XVIIème siècle, une zone inondée par le Rhône, des reliefs, des spécificités géologiques, des villes que j’ai habitées, etc… Parfois administratives, parfois historiques, ou encore géologiques, climatiques ou personnelles, ces frontières produisent par le découpage de cette vallée, une géographie singulière du fleuve, de Lyon au delta.





Le cours figé des lignes
détail du dessin / index

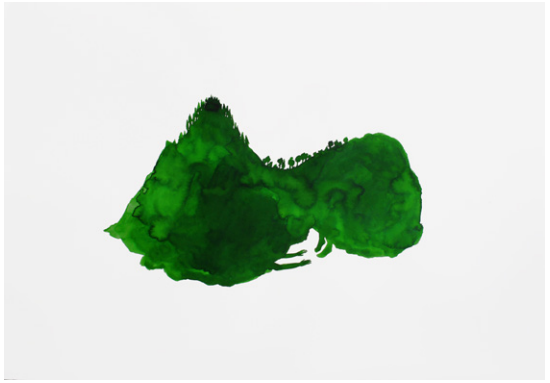


Le cours figé des lignes
une des quatre photographies









série *Archipels*
encre sur papier, 59 x 42 cm, 2011–2015





Oui
encre sur papier, dyptique, chaque dessin 95 x 75 cm, 2010



série *La fabrication de la communauté*
fusain sur papier, chaque dessin 150 x 220 cm, 2007–2012

Une communauté est liée par un territoire, mais aussi par une histoire. Ici, espace se conjugue avec temps dans des dessins où se formalisent des coïncidences n'ayant pas été. Dans chaque image, un lieu et deux protagonistes le fréquentant à des moments différents se trouvent dessinés dans l'anachronisme de leur simultanéité.

Les rencontres n'ont pas pris place mais, constitué autour d'un lieu, le lien existe, connexion invisible entre les membres involontaires d'une même communauté.







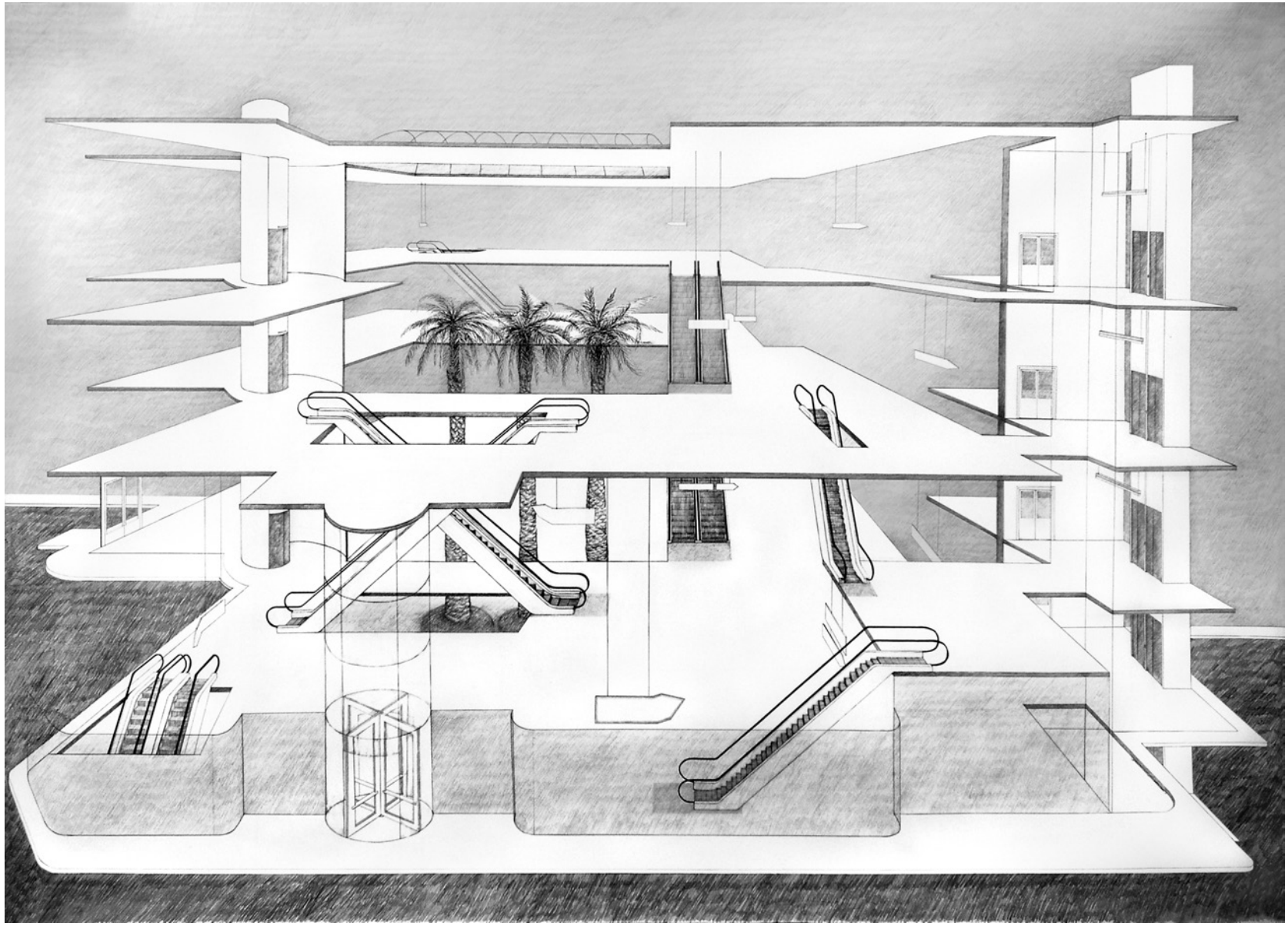




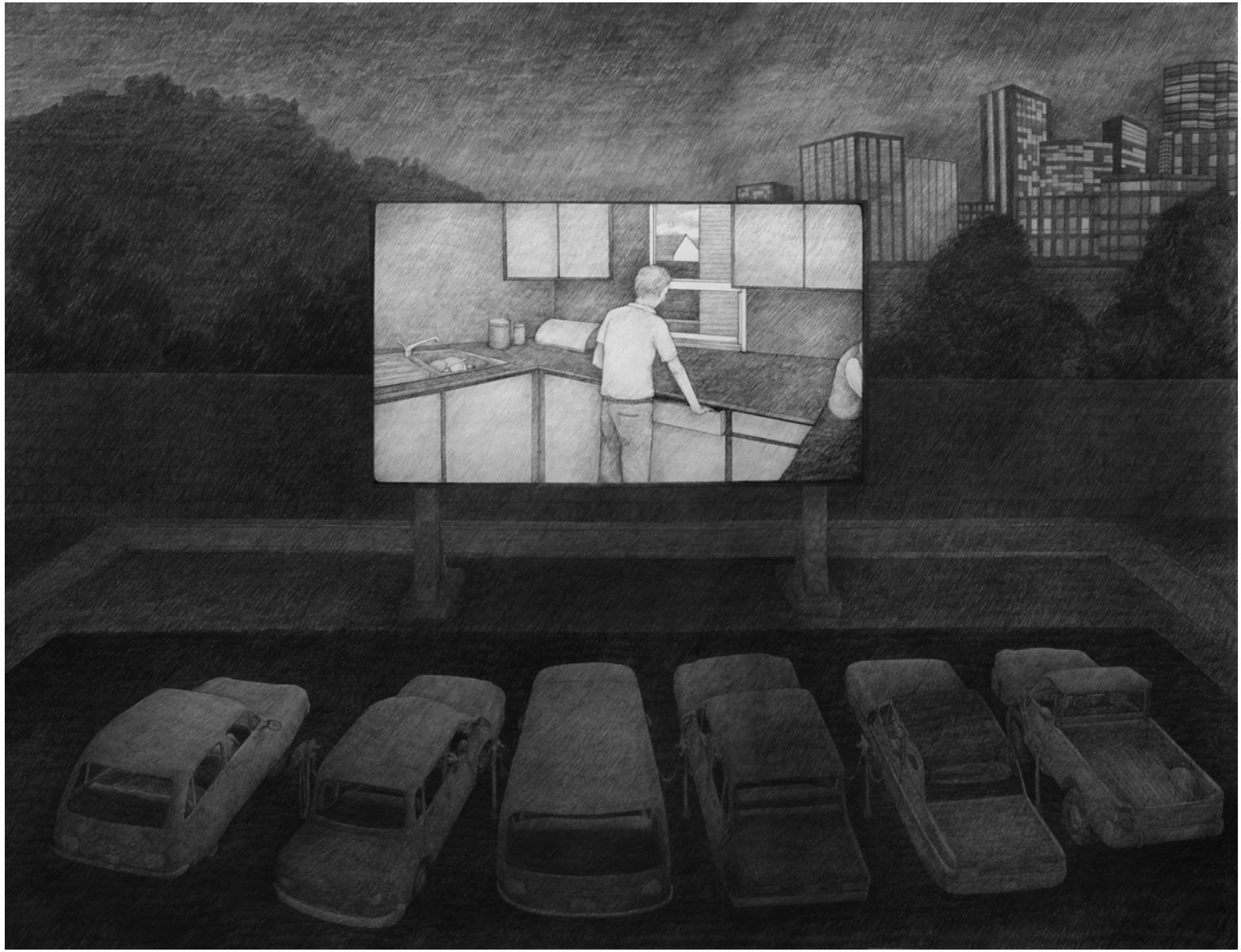
Vue de l'exposition *La forêt nombreuse*, La Box, Bourges, 2010



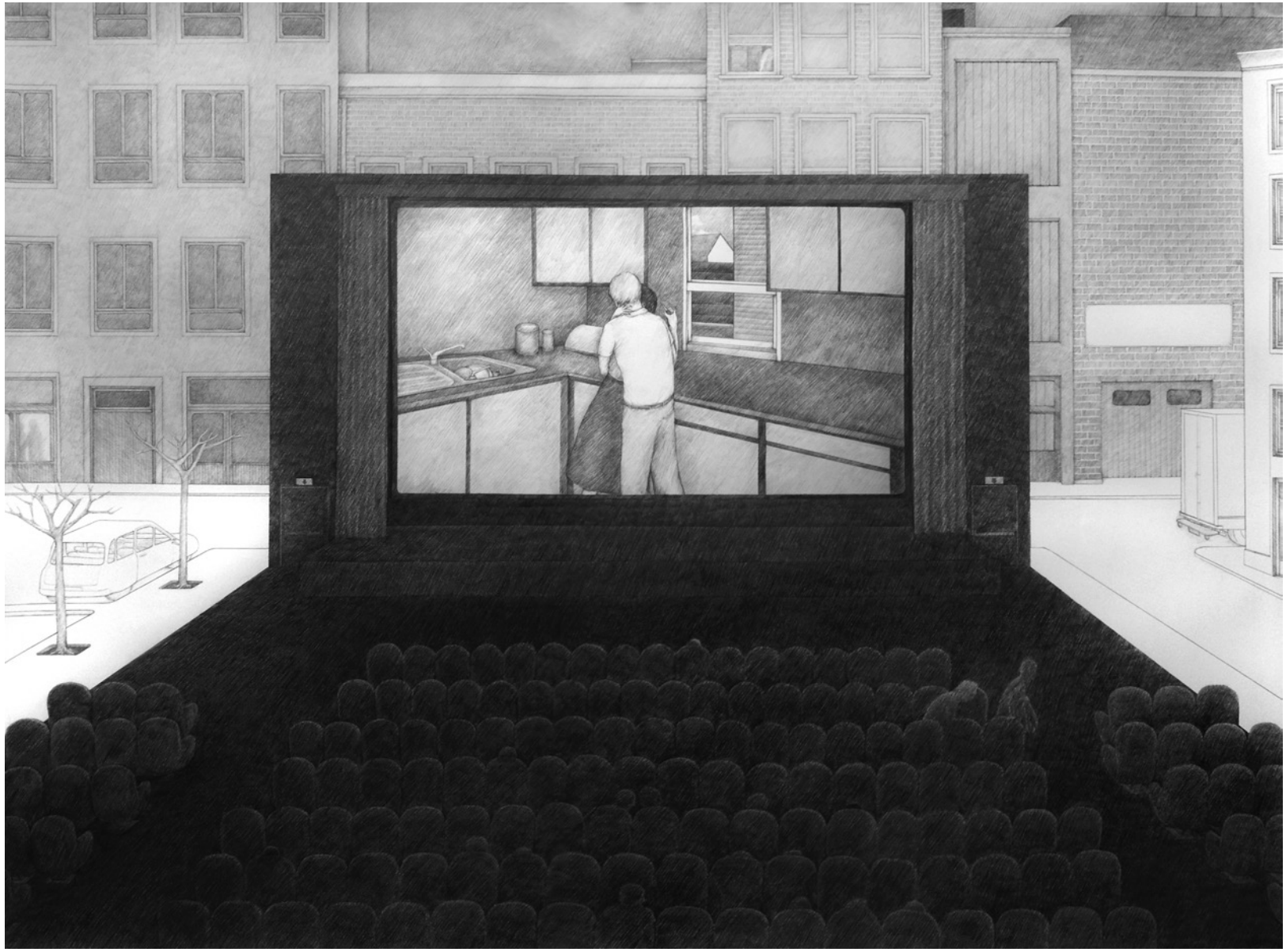
À partie liée (en face)
crayon sur papier, 150 x 113 cm, 2007



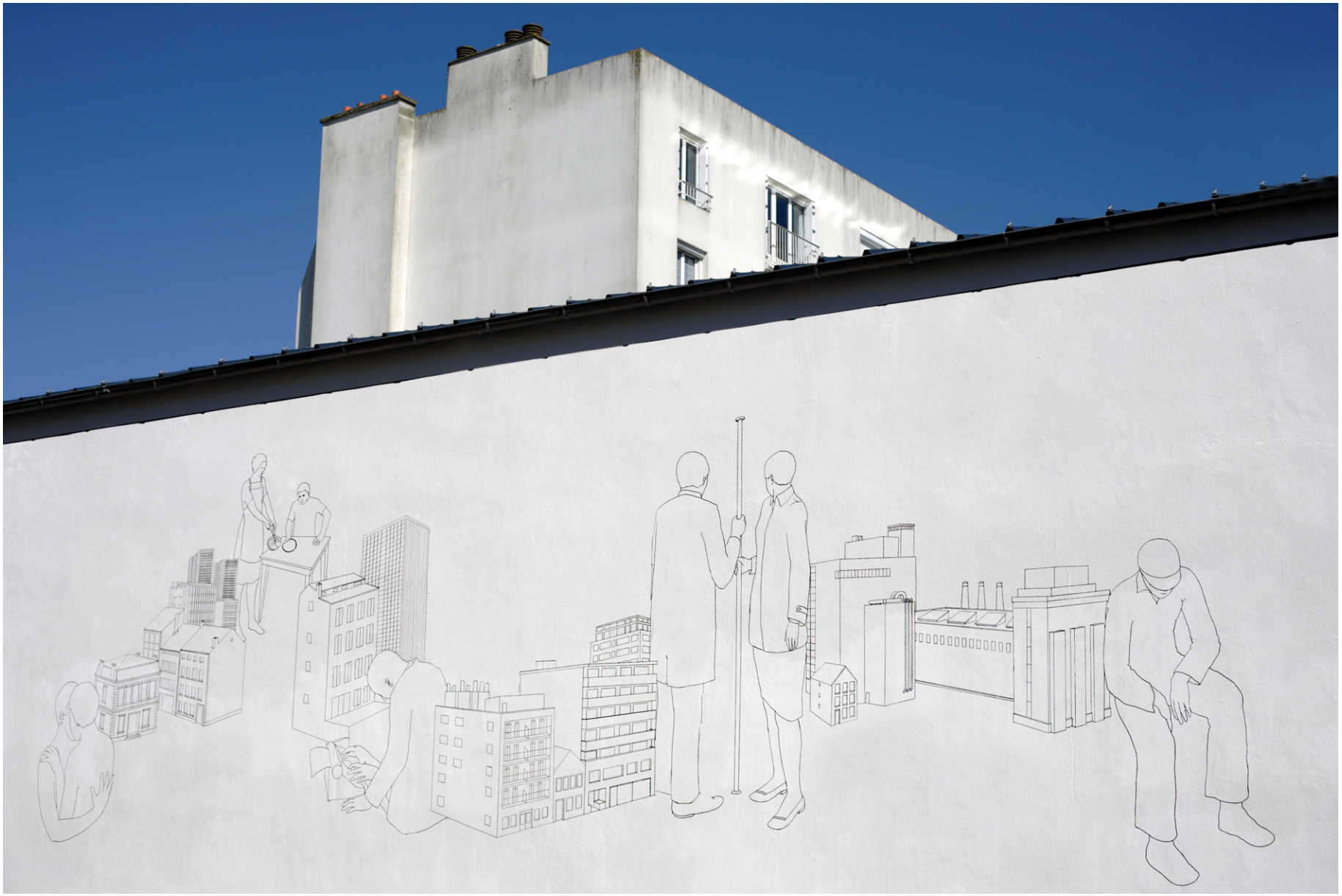
À partie liée (de haut en bas)
crayon sur papier, 150 x 113 cm, 2007



À partie liée (A Night Projection)
crayon sur papier, 150 x 113 cm, 2010



À partie liée (A Day Projection)
crayon sur papier, 150 x 113 cm, 2010



Désirs, entreprises, un panorama
dessin mural, 9 m de long, 2001
réalisation sur la façade du centre d'art contemporain Passerelle, Brest



Wall Drawing
Impression jet d'encre sur bâche montée sur un module en contreplaqué, 310 x 370 x 50 cm, 2005

vue de l'exposition *Le théâtre des événements*, Vitry-sur-Seine, 2016



Stéphanie Nava
Née en 1973. Vit et travaille à Paris & Avignon
www.documentsdartistes.org/nava

EXPOSITIONS PERSONNELLES

2020 *Nous habitons ici ensemble*, musée d'art contemporain, Montélimar
2017 *Lutte permanente du fond avec la surface*, Gallerie Riccardo Crespi, Milan
2016 *Le théâtre des événements*, Galerie Jean-Collet, Vitry-sur-Seine
2015 *Ad locum venire,* Galleria Riccardo Crespi, Milan
Bel Vedere, Galerie Où en collaboration avec le FID, Marseille
Avec perspectives intérieures, Le Vog, Fontaine
2014 *La luxuriance sauvage de leurs ramifications,* Galerie White Project, Paris
Graben für den Sieg oder die Gärten des Überlebens, dkw. DieselKraftwerk KunstMuseum, Cottbus
Miart, Galleria Riccardo Crespi, Milan
2013 *Phantasma Speculari,* Musée d'Art Moderne de Saint Etienne Métropole
2012 *frontaliers des rives - riverains des frontières*, Moly-Sabata, Fondation Albert Gleizes, Sablons
Le logis des projections, Le Parvis centre d'Art, Pau
2011 *Considering a Plot (Dig for Victory),* MOCAD, Detroit
*Lieux sans recours,*Galerie White Project, Paris
2010 *La forêt nombreuse*, La Box, Bourges
L'ombre de l'autre rive, Galleria Riccardo Crespi, Milan
Héroïne en quête de hors-champ, agnès b., Marseille
2009 *Objets de traduction*, Fondation Lezigno, Béziers
Les absents, Galleria Riccardo Crespi, Miart, Milan
Considering a Plot (Dig for Victory), Centre d'art passerelle, Brest
2008 *Considering a Plot (Dig for Victory),* Viafarini, Milan
Considering a Plot (Dig for Victory), Centre d'art contemporain de La Ferme du Buisson, Noisiel
2007 *Recouvrements Successifs,* Galleria Riccardo Crespi, Milan
Désirs, entreprises, un panorama, Centre d'art contemporain Passerelle, Brest
2006 *L'élaboration des pièces,* La Planck, Paris
En concomitance, Le dojo, Nice
2004 *L'élaboration des pièces & Somme (toutes)*, IAC, Villeurbanne à La Maroquinerie, Nantua
2002 *Vivimos aquì,* Installation *in situ* , Hangar, Barcelone
Compter jusqu'à trois, dans quelle direction ? (avec Laurent Septier), Château de Valrose, Nice
2001 *Avec / dans, faire front de toutes parts,* Galerie nomade IAC / MLIS, Villeurbanne
Vis à vis panorama point de vue fenêtre sur cour, Galerie du tableau, Marseille
Toujours, déjà, au sein des multiples coïncidences, Galerie des Grands Bains Douches de la Plaine, Marseille
2000 *Rusca - Rubus* (avec Laurent Septier), Tohu - Bohu, Marseille
1997 *Galerie du tableau,* Marseille
Stéphanie Nava, Galerie Angle Art Contemporain, Saint Paul Trois Châteaux

EXPOSITIONS COLLECTIVES (sélection)

2019 *La fabrique du paysage,* Galerie Duchamp, Yvetot
Some of us, an overview on French Art Scene, Kunstwerk Carlshütte, Büdelsdorf
Frontières plurielles, FRAC PACA, Centre d'Art contemporain de Briançon
Partie commune, The art design lab / mobilier authentic / Wild Projects, Paris
2018 *Pop up,* Wild Projects, Paris
Azur et Bermudes, Moly Sabata au J1, art-o-rama, Marseille
186 feuilles, Galerie municipale Jean-Collet, Vitry
Quelque chose comme le dessin, Galerie l'entrepôt, Monaco
2017 *Aqua,* Art for the World, Château de Penthes, Genève
La convergence des antipodes, Mécènes du Sud, Montpellier
Art-Cade x 25 ans, Galerie des grands Bains douches de la Plaine, Marseille
Sans Réserve, MAC-VAL, Vitry-sur-Seine
2016 *Anthropocene,* Galleria Riccardo Crespi, Milan
Sculptura, Bourse du travail, Valence
10. Group Show 2006-2016, Galleria Riccardo Crespi, Milan
2015 *Draw me your song,* Friche Belle de Mai, Marseille
PAN, avec Josué Rauscher, le 180, Rouen
Rêve caverne, IAC Villeurbanne au Château-Musée de Tournon
2014 *Phoenix Rising: Art and Civic imagination*, Dublin City Gallery the Hugh Lane, Dublin
Unseen Presence, IMMA, Dublin
Zu Ich, um Wir zu sein ?, Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig
La féérie des bosquets vénéneux, Moly Sabata, Sablons
Deux pièces meublées, Galerie Municipale Jean Collet, Vitry
2013 *Lieux Dessinés*, Galerie White Project, Paris
Égarements, Château d'Avignon, Les Saintes Maries de la Mer
Le Pont, le [mac] & Hôtel du Nord, Marseille
Graphic, Phakt, Centre Culturel Colombier, Rennes
2012 *Utopie distribuée,* Galerie White Project, Paris
Nous construirons des maisons passionnantes, La Box, Bourges
Outre-Forêt, Le 6B, Saint Denis
Cultivation Field, The Keep, Reading
2011 *Des temps donnés,* Candes Saint Martin
Muster/stadt/modell/stadt, Centre d'Art Passerelle, Brest
Dessins Exquis, SLICK, Espace Richelieu, Paris
Drawing by numbers, Espace Vallès, Saint Martin d'Hères
2010 *Festival des Arts Éphémères*, Parc de la Maison Blanche, Marseille
Opere d'arte contemporanea dalla collezione Consolandi, MAGA, Gallarate
Spatial City, INOVA, Milwaukee ; Hyde Park Center, Chicago ; MOCAD, Detroit
Natura e Destino, Galleria Riccardo Crespi, Milan
Muster/stadt/modell/stadt, Galerie Nord, Kunstverein Tiergarten, Berlin,
2009 *La clarté du labyrinthe*, Galerie des Grands Bains-Douches de la Plaine, Marseille
Comicstrip, Musée de Sérignan, Sérignan
Moleskine Detour, Santralistanbul, Istanbul
2008 *Crossing-Public/Art-Zone*, Neon fdv, Milan
Out of Office, FRAC PACA & Institut d'Art Contemporain, Espace Eurorégion, Bruxelles
2008 *Des certitudes (sans doutes),* Musée des Beaux-Arts d'Amiens
La vie moderne / revisitée, Centre d'art Passerelle, Brest

2008 *Permutations,* Musée des Beaux-Arts, Valence
Regard Caméra, Centre d'Art Contemporain la Ferme du Buisson, Noisiel
2007 *Interstices,* Parc Borély, Marseille
Champ Vert, La Maison Neyrand, Lyon
2006 *Une autre histoire,* Galerie Claudine Papillon, Paris
Sixty Hotel, (commissariat de la Galerie Neon, Bologna) Riccione
Per Hüttner: Repetitive time, Collaboration avec Per Hüttner and Gavin Wade, Konstmuseum, Göteborg
Stock en stock, Aperto, Montpellier
Participate !, Kraftstationen I Drags, Norrköping
Art et écrit, Frac Rhône-Alpes, Grignan
2005 *Home sweet home ,* CCC, Tours
Delphine Balley, Clare Langan, Christine Laquet, Stéphanie Nava, Château des Adhémar, Montélimar
Participate !, Contemporary Art Center, Xiamen — Basekamp, Philadelphia
Biennale Europea Arti Visive, Premio Del Golfo, CAMeC, La Spezia
2004 *Drawings today,* CAC, Centre d'Art Contemporain, Màlaga
Trabendo, Astérides, Galerie de la friche, Marseille
2003 *Per Hüttner: I am a curator,* Chisenhale Gallery, London
Rendez-vous, Galerie des Terreaux, Biennale d'Art Contemporain, Lyon
Unisci i punti, Galleria Neon, Bologna
DesFent-se un lloc, Can Felipa — Hangar, Barcelona
2002 *Trait pour trait, une ligne de pensée,* Artothèque de la Part Dieu, Lyon
Note: nostalgie, Viafarini, Milan
2001 *All we need is a preacher and a motel,* Galerie de la friche — Triangle, Marseille
Utopies à Marseille, Vacances Bleues, Marseille
2000 *La partie cachée de l'iceberg,* Ateliers d'Artistes, Marseille
Bentz, Nava, Pontarelli, Château de Servières, Marseille
1999 *Tir Groupé,* Galerie de la friche (Astérides et Triangle), Marseille
Managers de l'immaturité, Le Magasin, Grenoble
1998 *Germinations X,* The Factory, Athènes / Kultur Elzenveld, Antwerp
1997 *Profils, médailles, silhouettes,* FRAC Rhône-Alpes, Galerie Médiath'ic, Die
1996 *Quand je te parle, qu'est-ce que tu vois?,* Art3, Valence

OEUVRES DANS DES COLLECTIONS PUBLIQUES
DKW, Dieselkraftwerk Kunstmuseum, Cottbus
Musée d'Art Moderne de Saint Etienne Métropole
Musée Régional d'Art Contemporain, Sérignan
Fonds Régional d'Art Contemporain, FRAC Centre, Orléans
Institut d'Art Contemporain / FRAC Rhône-Alpes, Villeurbanne
FRAC PACA, Marseille
Conseil Général des Bouches du Rhône, Marseille
Fonds Municipal d'Art Contemporain, Paris
Fonds Communal d'Art Contemporain, Marseille
Ville de Vitry sur Seine, dépôt au MAC-VAL, Vitry-sur-Seine
Arthotèques de Pau, Privas et Brest

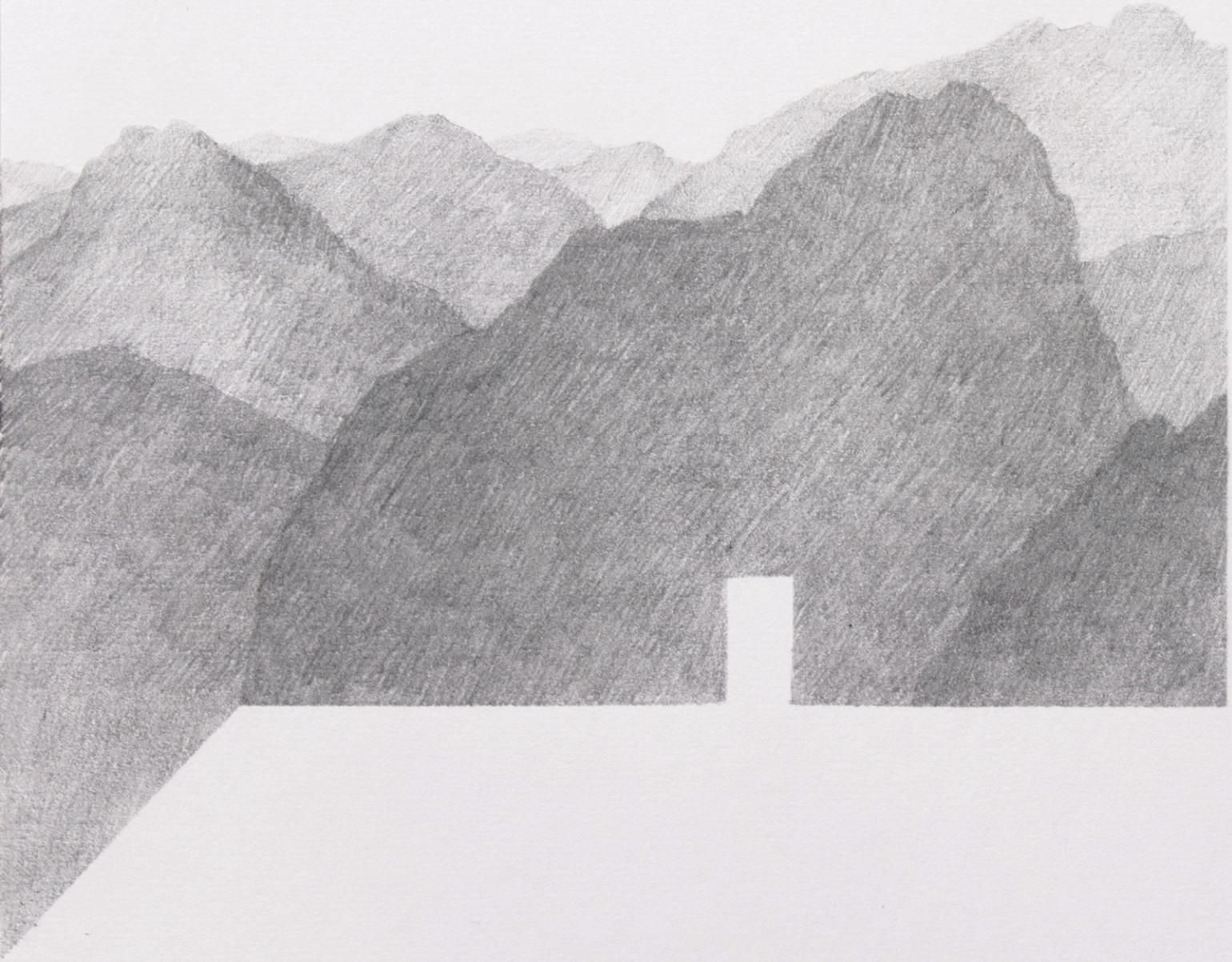
COMMANDES PUBLIQUES
2009 *Eppure Gira,* Commande publique dans le cadre du 1% pour la création, Groupe Scolaire Révolution, Marseille
2009 *La trame invisible*, École Nationale Supérieure des Télécommunications de Bretagne, Brest
2011 *Partition pour contraintes,* Commande publique dans le cadre du 1% pour la création, Lycée horticole de Dardilly

RÉSIDENCES
2014 IMMA - Irish Museum of Modern Art, Dublin
2012 Moly Sabata, Fondation Albert Gleizes, Sablons
2005 Moly Sabata, Fondation Albert Gleizes, Sablons
2005 Villa Médicis Hors Les Murs, Londres
2002 Hangar, Barcelone
2001 Astérides, Marseille
1997 Germinations X - S'Hertogenbosch, Hollande

BIBLIOGRAPHIE
Nous habitons ici ensemble, Revue Semaine / Musée d'art contemporain, Montélimar, 2020
*Le théâtre des événements,*Galerie Jean-Collet, Vitry, 2016
Considering some Drawings, dkw Dieselkraftwerk Kunstmuseum, Cottbus, 2015
Avec perspectives intérieures, Le Vog, Fontaine, 2015
Phantasma Speculari, Musée d'Art Moderne de Saint Etienne Métropole, 2013
frontaliers des rives - riverains des frontières, Fondation Albert Gleizes, 2012
Considering a Plot (Dig for Victory), Centre d'art Passerelle, Brest et La Ferme du Buisson, Noisiel avec le soutien de l'ADERA, 2008
Stéphanie Nava, École Nationale des Beaux-Arts de Lyon, 2002

Catalogues des expositions:
Sans Réserve, MAC-VAL, Vitry-sur-Seine, 2016
Deux pièces meublées, Galerie Municipale Jean Collet, Vitry, 2014
Spatial City, Platform, Paris et INOVA, Milwaukee, 2010
Drawing by numbers, Espace Vallès, Grenoble, 2011
Natura e Destino, Galleria Riccardo Crespi, Milano, 2010
Des certitudes sans doute(s), une collection privée d'art contemporain, Musée de Picardie, Amiens, 2008
Permutations, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Valence, 2008
Per Hüttner: Repetitive Time, Stenasalen, Konstmuseum, Göteborg, 2006
Moly Sabata, Fondation Albert Gleizes, Paris, 2005
Premio del Golfo, CAMeC, La Spezia, 2004
Dibujos Hoy, CAC, Màlaga, 2004
Per Hüttner: I am a curator, Chisenhale Gallery, Londres, 2004
All we need is a Preacher and a Motel, Triangle France, Marseille, 2001
La partie cachée de l'iceberg, Ateliers d'Artistes, Marseille, 2000
Managers de l'immaturité, Le Magasin, Grenoble, 1999
Germinations X, Germinations Europe, Bad Honnef, 1998

https://www.arte.tv/fr/videos/057123-059-A/stephanie-nava/
https://www.youtube.com/watch?v=ZD8Fy9vX8fk



Dossier mis en ligne par l'artiste sur documentsdartistes.org

Documentation et diffusion de l'activité des artistes visuels de Provence-Alpes-Côte d'Azur
Documents d'artistes presents works by emerging visual artists living in the South of France

Le fonds documentaire rassemble actuellement une sélection de 200 artistes représentatifs d'une pluralité d'horizons et de pratiques dans le champ de l'art contemporain (installation, photographie, peinture, sculpture, dessin, video, son, multimedia) et résidant en Paca. Les dossiers d'artistes actualisés proposent de nombreuses reproductions d'œuvres, un CV, une bibliographie et des textes.

Documents d'Artistes provides a privileged point of view on artistic creation in the PACA region (French Riviera, Nice, Marseille...). The fund currently documents 200 artists spanning several generations and a variety of artistic horizons and practices (drawing, painting, sculpture, installation, photography, video, sound, multimedia). Updated on a regular basis, the artist files propose numerous reproductions of works, a CV, bibliography and texts.