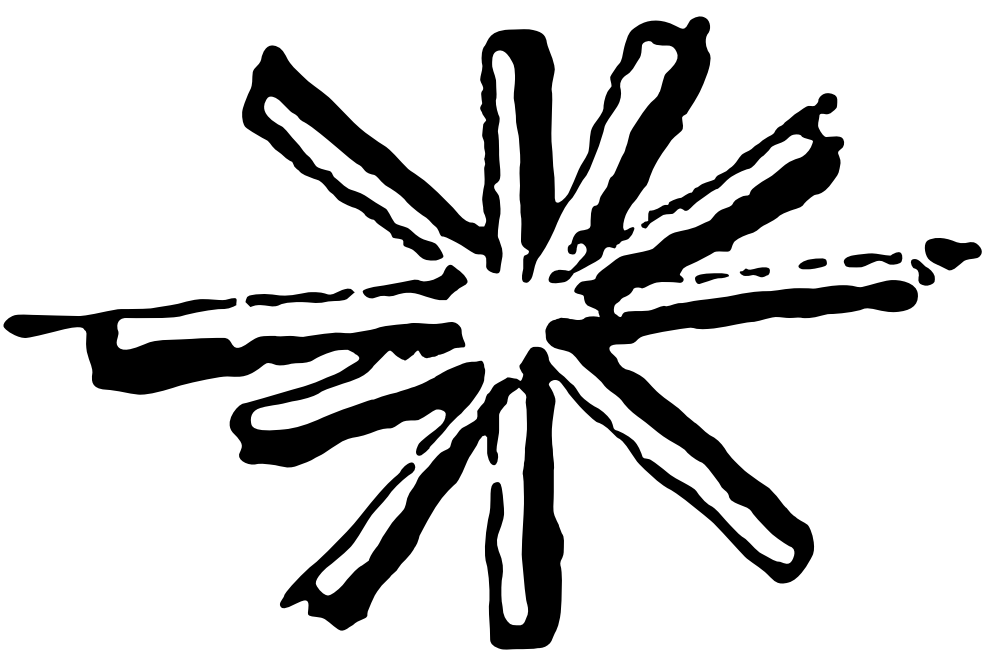


# COIIG OI AWIGI OI



Song of Avignon  
Le journal de la Collection Lambert

Numéro 2, Printemps-été 2026

Comité de rédaction  
Diane Haudiquet  
Stéphane Ibars  
Sonia Legros  
François Quintin  
Tiphany Romain

Direction artistique  
Jauneau Vallance

Images  
Miquel Barceló (p. 6)  
Nan Goldin (p. 7)  
Shilpa Gupta (p. 10–11)  
Jumana Manna (p. 13)  
Geumyhung Jeong (p. 15)  
Kim Gordon (p. 17–19)  
Melika Sadeghzadeh (p. 20)  
Jonathan Llense (p. 23)

Découvrir la playlist pour accompagner  
la visite de l'exposition Images,  
corps, pouvoir. Les années 80 dans  
la Collection Lambert



Imprimé par Rotochampagne  
en mai 2026

Collection Lambert  
5 rue Violette, 84000 Avignon  
+33 (0)4 90 16 56 23

Gratuit

Voici la seconde édition du journal des expositions. Cette publication se propose non seulement comme un accompagnement, mais comme un prolongement de visite.

Nos visiteuses et visiteurs sont libres d'emporter avec eux cette matière supplémentaire pour confronter leurs impressions rémanentes aux paroles que les artistes ont acceptées de nous livrer sur leurs œuvres, leurs visions et leurs engagements.

À la passionnante présentation des œuvres de la Collection autour des années 1980 à la Collection Lambert s'ajoutent cet été cinq expositions personnelles d'artistes femmes.

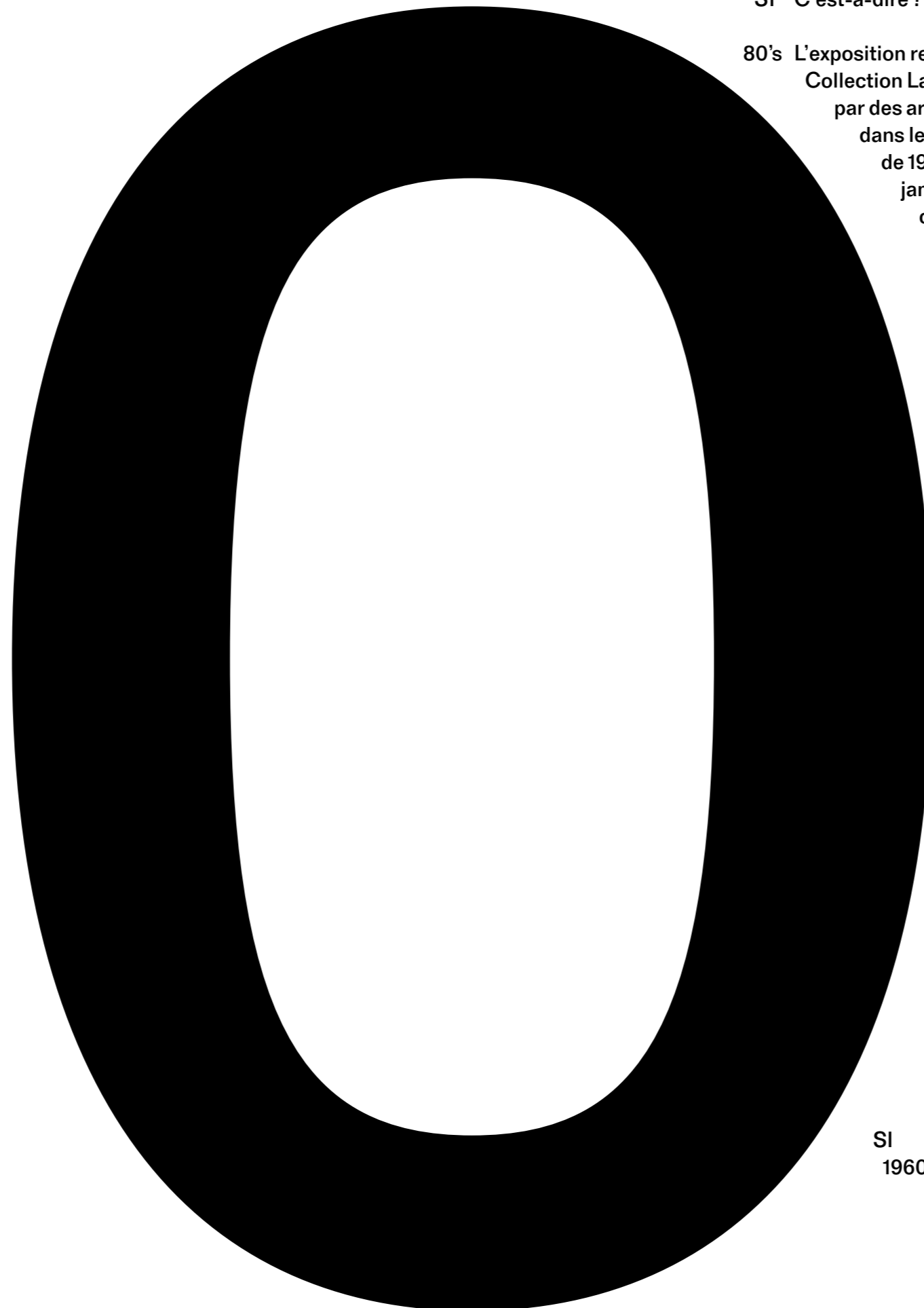
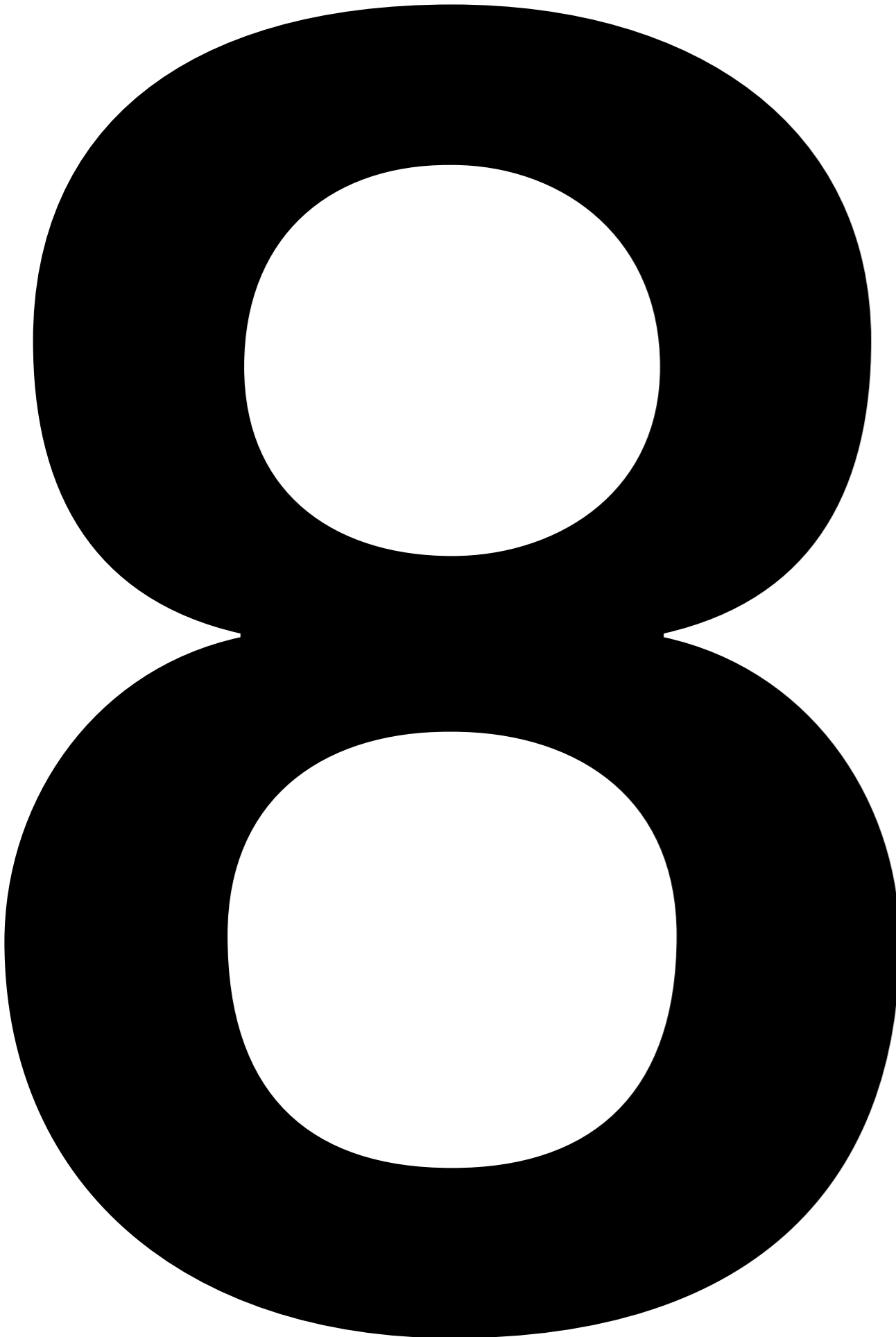
D'abord envisagée comme une exposition de groupe, Le Murmure des Livres désigne la coprésence de trois expositions monographiques d'artistes majeures de scènes artistiques non occidentales. Shilpa Gupta, Jumana Manna et Geumyhung Jeong ont en commun de croire avec force et sincérité à la puissance de la poésie face aux systèmes de pouvoir. On a envie de les croire. On a envie, avec elles, de faire de l'art la raison d'un nouvel ordre du monde.

Cet été permet également de découvrir le travail naissant de la jeune artiste iranienne Melika Sadeghzadeh, qui présente une œuvre produite à l'occasion du programme l'Antichambre dédié à l'émergence artistique.

Enfin, la Collection Lambert est honorée de recevoir Kim Gordon, grande artiste, musicienne, poétesse, actrice, autrice et critique d'art, pour sa première exposition institutionnelle en France. Entièrement produite pour l'occasion, cette présentation dépasse la forme traditionnelle de l'exposition et se propose aux visiteuses et visiteurs comme une façon d'être au monde, de prendre poétiquement position et de le faire savoir à grands bruits. Cette grande figure du punk, membre fondatrice du groupe mythique Sonic Youth dans les années 80, réveille nos consciences inquiètes, rappelle en nous le désir indécis d'une libre et joyeuse rébellion poétique.

François Quintin

## Une conversation imaginaire avec les 80's par Stéphane Ibars. À propos de l'exposition Images, corps, pouvoir. Les années 80 dans la Collection Lambert



Afin de renouveler le regard sur les œuvres conservées à Avignon, la Collection Lambert ouvre en continu les espaces consacrés à sa collection permanente. Présentations monographiques ou périodes clés de l'histoire de l'art contemporain sont mises en lumière selon une rotation tout au long de l'année.

Ces accrochages régulièrement renouvelés révèlent la richesse de ce fonds unique en Europe et entretiennent une curiosité toujours vive pour la Collection Lambert et ses œuvres, sans cesse à redécouvrir.

Le titre est emprunté au texte, *Recollections*, que la célèbre galeriste Paula Cooper écrivait dans le catalogue *Rendez-vous*, publié à l'occasion de l'inauguration de la Collection Lambert en 2000 : « Nous avons donc la plus grande chance qu'Yvon ait rendu sa collection personnelle disponible au public afin que tous puissent la voir, l'étudier, y réfléchir et la (re) visiter. »

SI Que se passe-t-il depuis le 27 mars dans les salles d'exposition de la Collection Lambert ?

80's Une exposition, justement. Plus précisément une mise en perspective de ce que nous, les 80's, avons pu être d'un point de vue artistique.

SI C'est-à-dire ?

80's L'exposition regroupe un ensemble d'œuvres majeures issues de la Collection Lambert qui ont toutes en commun d'avoir été produites par des artistes arrivés sur le devant de la scène artistique dans les années 1980. Ici, les premières œuvres datent de 1977 et les dernières de 1995, car il n'est finalement jamais pertinent de cantonner les décennies à des chiffres ronds.

SI Vous sentez-vous flattées ?

80's Bien sûr !

SI Pouvez-vous nous dire comment le projet s'est imaginé avec vous ?

80's Il s'agissait au départ d'entamer un nouveau cycle d'expositions des œuvres du fonds permanent conservé à Avignon, avec l'envie de s'intéresser alternativement à certains artistes particulièrement représentés ou certains mouvements. La question des années 1980 n'avait visiblement jamais été traitée avec autant d'ampleur.

SI Par manque d'intérêt ?

80's Certainement pas. Disons que le public et les spécialistes voient d'abord en la personne d'Yvon Lambert un galeriste précurseur, défenseur visionnaire des nouvelles avant-gardes, c'est-à-dire pour faire vite : l'art minimal et conceptuel, le land art – les nouvelles formes d'art apparues dans les années 1960–1970. Il se raconte ensuite qu'il a toujours été attentif aux artistes les plus avant-gardistes et qu'il s'est tourné vers le renouveau d'une peinture figurative et expressive à partir des années 1980, vers la photographie puis l'art de la vidéo et de l'installation, etc.

SI Si l'on regarde l'histoire de l'art depuis les années 1960 jusqu'à aujourd'hui, quelle serait votre singularité ?

80's Dans l'imaginaire collectif, nous sommes d'abord synonymes de foisonnement artistique et d'effervescence créative.

SI Les années précédentes ne l'étaient-elles pas ?

80's Si bien sûr. Mais tout semble s'être amplifié avec nous. Qu'il s'agisse de la multiplication des médiums, de la diversité des pratiques et des formes. Surtout, l'art est devenu de plus en plus présent dans l'espace public et dans les médias ; disons dans la société de manière plus large. Pour finir, avec nous s'est définitivement tournée la page de la modernité.

SI Pourrait-on dire qu'il s'agit d'une évolution générationnelle ?

80's Oui et non. Les artistes des nouvelles avant-gardes sont encore jeunes à ce moment alors ils continuent de produire. Peut-être sont-ils simplement devenus un peu trop officiels. Et à partir de nous – les 80's – les changements sociétaux impactent à leur tour une nouvelle jeunesse pour qui l'art peut et doit apporter une réponse. Comme ce fut le cas dans les années 1960 et 1970 par ailleurs. Le contexte était à ce moment-là celui de l'après seconde guerre mondiale, de la guerre du Vietnam et plus largement des guerres de décolonisation, de la lutte pour les droits civiques ou d'une utopie qui se cristallisait en Occident dans les révoltes printanières de 1968.

Nous concernant, le monde est marqué à l'Ouest par l'avènement d'un capitalisme ultralibéral et financier outrancier et par le développement de politiques extrêmement conservatrices et autoritaires, à l'exception de l'explosion joyeuse de la Movida espagnole après la mort de Franco et de l'arrivée de François Mitterrand au pouvoir en France (dont le programme socialiste laissera malgré tout rapidement place à des politiques d'austérité).

SI Il faut préciser que la Collection Lambert offre une place majeure à des artistes de la scène américaine, même si des figures emblématiques de la scène française et européenne comme Robert Combas, Jean-Charles Blais ou Miquel Barceló sont très représentées dans la collection dès les années 1980.

80's En effet. Et quand on regarde la société d'un point de vue américain, on pense à l'arrivée au pouvoir d'un ancien acteur de western, Ronald Reagan, ardent défenseur du lobby pro-armes à feu (NRA), dont le slogan principal est déjà « Let's Make America Great Again ! ». Nous avons subi de grands retours en arrière sociétaux et l'art s'est vu attaqué de toute part par des politiques ultraconservatrices féroces. L'élan créatif qui nous caractérisait et qui a donné lieu à de nouveaux gestes artistiques majeurs, qu'ils soient plastiques, musicaux, architecturaux, corporels, cinématographiques, littéraires, etc., s'est vu contrarié par d'importants drames, au premier rang desquels l'épidémie du VIH.

Le critique d'art et commissaire d'exposition Bob Nickas, très actif dès le début des années 1980, a d'ailleurs listé une série de faits survenus en 1981 dans un texte écrit pour le magazine *Purple – Some of 1981 (Written on the Wind)* : tentative d'assassinat sur Ronald Reagan quelques mois après son élection à la présidence des USA – le tireur dit avoir voulu impressionner l'actrice Judy Foster ; condamnation de l'assassin de John Lennon à 45 ans de prison, un an après le meurtre de l'ex-membre des Beatles ; libération des otages américains retenus prisonniers en Iran pendant 444 jours. Au même moment, 3 hommes et 1 femme – iraniens – sont pendus en public en raison de leur homosexualité. À Pékin, la veuve de Mao est condamnée à mort pour crimes politiques alors que Christian Dior y ouvre une boutique. Le pape Jean-Paul II est victime d'une tentative d'assassinat. La Reine d'Angleterre, Elisabeth II, est victime d'une tentative d'assassinat. Des tensions dans les milieux ouvriers (3 millions d'entre eux perdent leur emploi) et des tensions ethniques font naître d'importantes révoltes au Royaume-Uni, sévèrement



réprimées par Margaret Thatcher. Au même moment, le Prince Charles et Diana se marient. Sadat, le président égyptien, est assassiné par un fondamentaliste musulman. Le VIH est identifié. Ronald Reagan donne des pouvoirs sans précédent à la CIA pour espionner les citoyens états-uniens. Le militant américain des droits de l'homme Roger Baldwin meurt à 95 ans...

Notons que de l'autre côté du sablier, notre décennie se terminera avec la chute du mur de Berlin et du bloc de l'Est.

SI Comment l'art se développe-t-il en Occident dans ce contexte ?

80's À notre contact les artistes réagissent de multiples manières, tout en étant toutes et tous fortement impliqués dans les bouleversements sociétaux en cours. Certaines expositions du début de notre décennie en rendaient déjà compte. Douglas Crimp avait organisé l'exposition « Pictures à l'Artist's Space » en 1977 autour d'un groupe d'artistes que l'histoire de l'art rassemblera sous la bannière de la Picture Generation et dont certains sont aujourd'hui présents dans l'exposition avignonnaise. La célèbre galerie Metro Picture ouvrait en 1980. Diego Cortes organisait l'exposition « New York / New Wave » à PS1 en 1981. C'est d'ailleurs la première fois qu'un tout jeune artiste, Jean-Michel Basquiat, se voit confier un mur entier d'exposition sur lequel il présente pas moins de dix œuvres. La galeriste Annina Nosei lui montrera immédiatement son intérêt et l'artiste imposera sa présence dans l'exposition de groupe qu'elle préparait dans sa galerie, « Public Address », pour le mois de septembre 1981. L'exposition présentera des artistes aux langages formels très divers mais réunis par un attachement particulier aux enjeux sociopolitiques de l'époque. On y trouvera Bill Beckley, Mike Glier, Keith Haring, Jenny Holzer, Barbara Kruger ou Peter Nadin.

SI C'est donc dans cette lignée que s'est conçue l'exposition avignonnaise ?

80's Oui, et d'ailleurs, la première salle de l'exposition offre un point de vue introductif qui s'inspire de l'exposition d'Annina Nosei puisque l'on aperçoit en même temps un grand photo-montage sur vinyle

de Barbara Kruger, un ensemble de posters collés au mur de la série des *Inflammatory Essays* de Jenny Holzer et la grande peinture sur palissade peinte par Jean-Michel Basquiat pour son exposition dans la galerie parisienne d'Yvon Lambert.

SI On perçoit d'emblée que la création oscille entre un retour à la forme originelle de l'art – à travers la peinture – et une critique de l'originalité même de l'œuvre via des médiums liés à la reproductibilité : photographie, vidéo, sérigraphie, etc.

80's Tout à fait. Et d'un côté comme de l'autre, l'art se construit de façon décomplexée à travers des procédés de citation, d'appropriation, de pastiches, propres non seulement aux peintres mais aussi aux architectes, aux musiciens, aux danseurs et chorégraphes, aux photographes, aux vidéastes, qui puisent dans des vocabulaires de formes existants pour concevoir leurs propres œuvres. On quitte la modernité pour entrer dans la post-modernité.

On le voit clairement dans l'exposition. La nouvelle peinture expressive et figurative qui voit le jour s'oppose à l'objectivité et l'épure de l'art minimal. Jean-Michel Basquiat, Robert Combas, Jean Charles Blais, Miquel Barceló ou Julian Schnabel inventent de nouveaux langages formels jubilatoires où les influences provenant de la culture populaire, de la rue et de la société de consommation se mêlent à celles de l'histoire de l'art et des grands maîtres du passé. Ils réinventent totalement la notion d'originalité.

Et de l'autre côté du spectre, des artistes comme Barbara Kruger ou Jenny Holzer préfèrent utiliser des médiums liés à la reproductibilité de l'image. Impressions, copies, photographies, sérigraphies, procédés de diffusion technologique utilisés par la communication de masse, deviennent les armes d'une nouvelle critique de l'originalité de l'œuvre, cet archétype des pratiques artistiques masculines modernes.

SI On sent dans chaque salle que l'image prend chez vous une dimension spectaculaire inédite.

80's C'est vrai que la diffusion de l'image à travers la publicité – dans les magazines, à la télévision ou dans l'espace public sur les

écrans géants et les grands panneaux – s'est amplifiée de manière inconsidérée en impactant fortement notre vie d'alors, jusqu'à la contrôler d'une certaine manière.

Il n'y a qu'à regarder les œuvres de Barbara Kruger, Jenny Holzer, Sarah Charlesworth, Cady Noland ou Louise Lawler par exemple : elles mettent clairement en scène le pouvoir de fascination et de contrôle des campagnes de communication publicitaires et politiques dont les stratégies visuelles rappellent les pires heures du fascisme des années 1930–1940.

SI On sent que l'enjeu réside dans le désir, le désir de possession, de contrôle.

80's C'est une question centrale et les œuvres mettent en avant la relation psycho-émotionnelle presque pathologique que le capitalisme entretient avec le désir. Comment nos esprits et nos corps en sont victimes. L'exposition fait d'ailleurs un glissement intéressant pour comprendre l'ampleur et l'impact de l'utilisation du désir par le pouvoir politique et économique. Le désir de possession est d'abord traité à travers nos rapports aux objets, à travers les œuvres de Haim Steinbach, Andres Serrano, Louise Lawler ou Allan McCollum, puis à travers nos rapports au corps.

SI Les corps sont en effet à l'honneur dans votre décennie.

80's Les corps certes. Mais de manière plus large, c'est la figure humaine qui refait surface dans cette société d'ultra-consommation où le corps juvénile est glorifié quand ceux de la marge (minorités ethniques, sexuelles, ou porteurs du VIH) sont effacés de l'imagerie capitaliste.

Jean-Michel Basquiat en montre une version décharnée, squelettique. Les corps de ses planches d'anatomie ou de la grande palissade de bois peinte présentent des êtres réduits à la forme la plus essentielle. Au-delà d'un geste qui vise à subvertir la question de l'art premier telle qu'elle a été utilisée par les artistes de la modernité.

Andres Serrano répond au *Cauchemar climatisé* d'Henry Miller en auscultant la part oubliée, souvent la plus sombre de l'empire américain. Les sans-abris deviennent les nouveaux héros de portraits aux allures classiques, les fluides corporels devenus suspects et

dangereux constituent de somptueux paysages abstraits ou enrobent d'une lumière divine des sculptures religieuses, les hauts dignitaires du terrifiant Ku Klux Klan apparaissent dans leurs costumes immaculés comme des pénitents de l'Inquisition, quand les corps laissés à l'abandon dans une morgue new-yorkaise deviennent les sujets d'images qui rappellent les splendeurs de la peinture baroque.

Nan Goldin photographie les corps de celles et ceux qui lui sont chers, artistes, amis, amants, maitresses, drag queens, addicts, que la société rejette. Toutes et tous rient, s'enlacent, s'embrassent, s'étreignent, s'aiment, souffrent, pleurent, meurent, vivent de la manière la plus intense qui soit.

Le corps est politique. Il est un enjeu de pouvoir autant qu'il peut constituer la source d'émancipation de celles et ceux qui se le réapproprient.

SI Impossible de ne pas penser à l'industrie hollywoodienne d'alors, à tous ces films de divertissement où les corps, féminins notamment, sont ultra-sexualisés. Quel pourrait être le générique de cette exposition qui vous met en scène ?

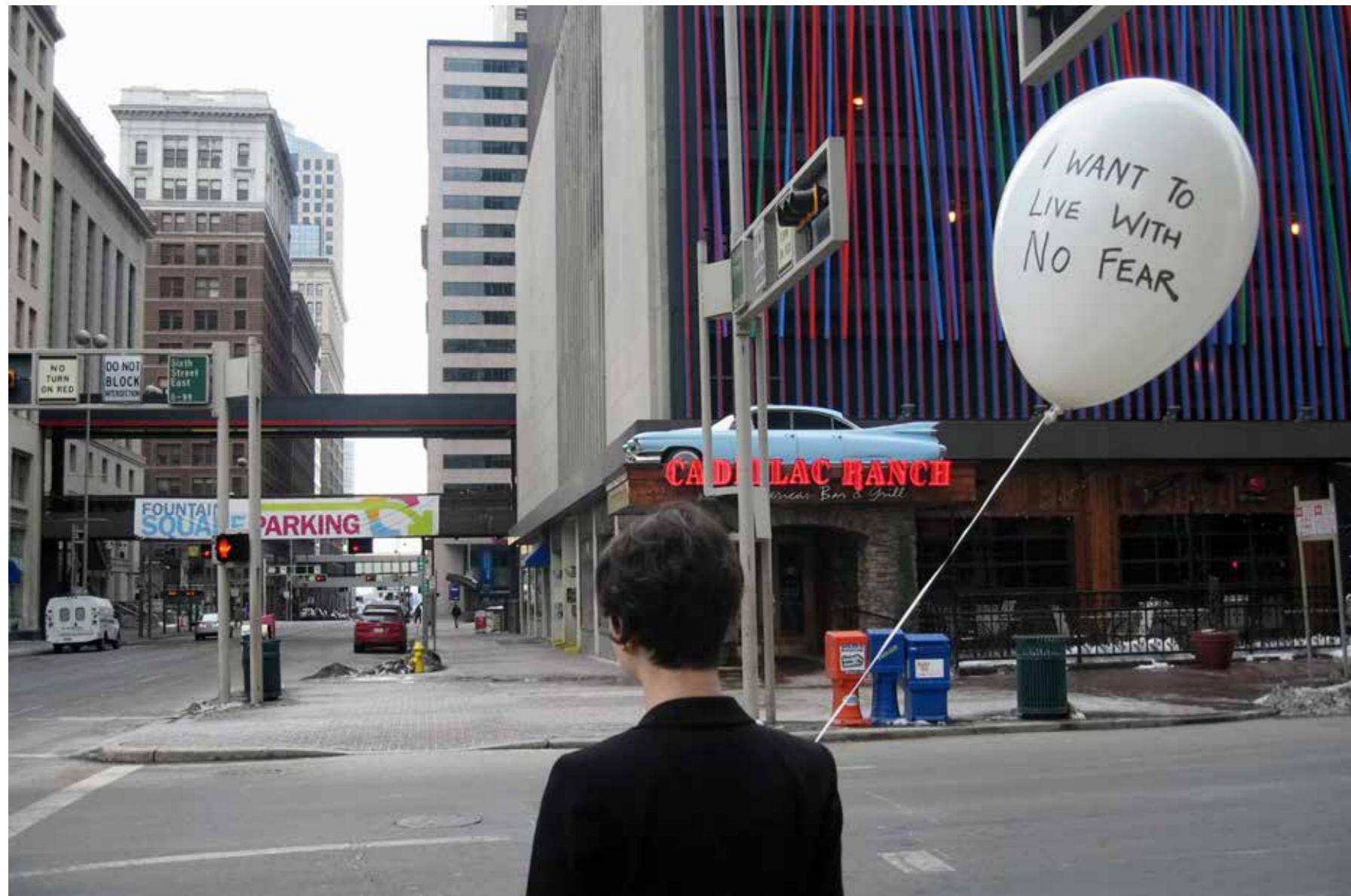
80's Dans cette décennie clef, se jouent dans la société comme dans l'art de nombreux bouleversements qui ne sont pas sans rappeler nos vies contemporaines. Comme s'il s'agissait de déployer dans les salles du musée les prémices du spectacle qui se déroule aujourd'hui. L'image est déjà là, partout. Infiltrée dans les moindres recoins de l'intimité de nos vies privées comme du politique, elle exerce sur nos esprits et nos corps un pouvoir sans limite.

Cette conversation s'inspire des différentes formes d'écriture et de critique développées par Bob Nickas. Bob Nickas est un curateur, critique d'art et écrivain américain né en 1961, reconnu pour son approche libre et non académique de l'exposition et de l'écriture critique.

La Collection Lambert déplace son regard au Proche, Moyen et Extrême Orient et invite trois artistes majeures qui entretiennent des relations particulièrement fortes avec ces territoires placés au cœur des bouleversements du monde. Originaires de Palestine (Jumana Manna), d'Inde (Shilpa Gupta) ou de Corée du Sud (Geumhyung Jeong), ces artistes ont en commun de s'inscrire dans une série de déplacements physiques et sensibles qui offrent des visions aussi profondes que globales des enjeux artistiques et politiques actuels. À travers une multiplicité de formes et de médiums, les œuvres présentées s'invitent comme une série de récits et de chants. En autant de pas de côtés, elles nous accompagnent dans les vicissitudes d'un monde dont il nous faut déjouer la noirceur avec poésie. Entretiens avec Stéphane Ibars

L e m u r m u r e d e s L i b r e s

# Shilpa Gupta



SI L'exposition a été conçue autour de l'installation monumentale *Listening Air*, présentée pour la première fois en France. Les spectateurs entrent dans une salle où ils découvrent des tabourets sur lesquels il est possible de s'asseoir. Au-dessus d'eux, des ampoules lumineuses percent dans l'obscurité et éclairent un étrange ballet de microphones transformés en haut-parleurs qui diffusent des chants provenant de différents endroits du monde. Peux-tu nous parler de cette œuvre ? Quelles sont ces voix, de quels chants s'agit-il ?

SG L'installation sonore *Listening Air* rassemble des voix de résilience qui ont été transmises et ont perduré à travers les générations, dans différentes langues. L'une des premières chansons à l'origine du projet est *Hum Dekhenge*, en ourdou, largement chantée en hindi en Inde. Signifiant « Nous verrons », il s'agit d'un poème de Faiz Ahmed Faiz (1979), interprété avec défi par Iqbal Bano en 1986 devant un stade comble, sous une dictature. Malgré les descentes de police et les confiscations, un enregistrement a été clandestinement exfiltré.

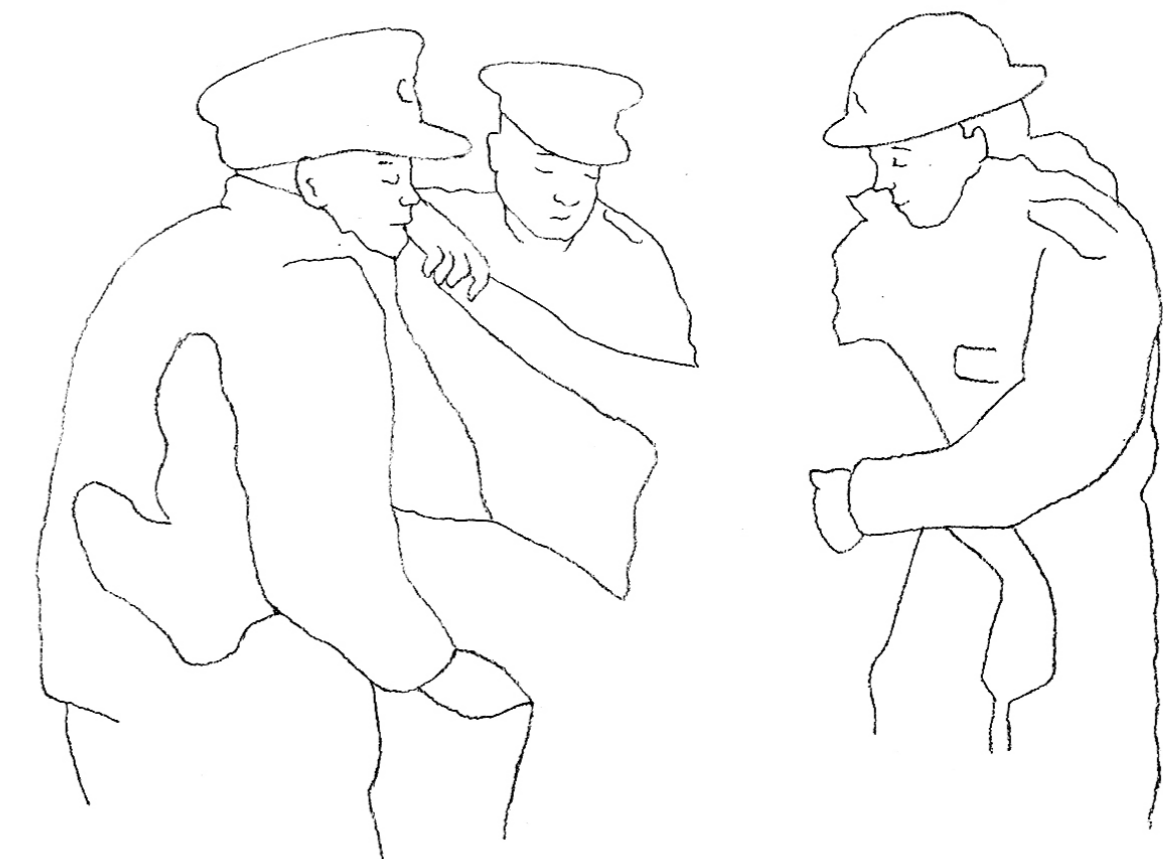
En 2019–2020, dans un contexte de réformes constitutionnelles, il est devenu un cri de ralliement à travers toute l'Inde – sur les campus et dans la rue – contre des lois divisant les citoyens selon des lignes religieuses. Bien que l'Inde et le Pakistan entretiennent des relations tendues, les chansons ne connaissent pas de telles frontières ; celles-ci continuent de voyager à travers le temps et les territoires, porteuses d'espoir.

De la même manière, d'autres chants ont traversé les époques et les géographies.

*Bella Ciao* est passé des repiqueuses de riz de la vallée du Pô en Italie à des mouvements mondiaux, y compris les manifestations d'agriculteurs à Delhi en 2020. *We Shall Overcome* a voyagé des ouvriers du tabac en Caroline du Sud jusqu'au mouvement des droits civiques, puis vers le Moyen-Orient, la place Tian'anmen et au-delà. *No Nos Moverán*, adopté par les migrants mexicains et les syndicats de travailleurs agricoles, continue de résonner de part et d'autre de l'Atlantique. Une interprétation d'un texte de Ken Saro-Wiwa, un *joik sâme* et d'autres chants encore résonnent dans l'espace.

Les voix, en réalité, émergent de microphones – une forme avec laquelle je travaille depuis longtemps. C'est comme si, dans un état d'anxiété et de désespoir – un moment kafkaïen – un renversement des rôles s'était produit. Ceux à qui l'on s'adresse habituellement se sont retournés, ont pénétré les haut-parleurs et encerclent désormais les visiteurs. Comme dans de nombreuses œuvres précédentes, il y a des langues que vous connaissez et d'autres que vous ne connaissez pas – suggérant que ne pas savoir fait aussi partie du savoir.

SI Dans le couloir qui précède, une série de dessins présente des scènes d'arrestations dont semblent extraits des personnages au fur et à mesure que les lignes qui les représentent deviennent très schématiques, rendant les êtres méconnaissables. Que faut-il comprendre de ces personnes dont les détails s'estompent dans une violence sourde dont nous percevons la réalité à travers les attitudes des autres protagonistes ?



SG Cet ensemble de dessins en cours, *Nothing will go on record*, consiste en réalité en des « tracés » de moments où des citoyens ont été arrêtés lors de manifestations. Alors que le corps du manifestant arrêté est rendu absent, sa présence se diffuse dans l'espace environnant, s'y affirmant malgré tout.

SI À l'occasion du vernissage, on a pu voir des personnes (des visiteurs et visiteuses) tenant un ballon gonflable sur lequel était inscrit « I want to live with no fear » (Je veux vivre sans peur). Il est certain que ces ballons rappellent le climat politique mondial avec une force considérable. Mais, ils semblent aussi avoir pour effet de nous faire regarder les personnes qui les tiennent avec une attention particulière. Chaque ballon est en définitive associé à un être, à son histoire, à son état. Quel était le point de départ de cette œuvre ? Quel rôle y joue le spectateur ?

SG Cette œuvre est le fruit d'un univers personnel façonné par une enfance où le pouvoir sape souvent la capacité d'agir et cherche à contrôler les corps.

Dans cette œuvre participative, des passants se voient offrir un ballon, si léger qu'il flotte au-dessus de nos têtes, sur lequel est inscrit le message « Je veux vivre sans peur », qu'ils emportent avec eux. En parcourant les rues, chacun transporte ainsi un espoir universel, tout en brouillant la distance entre l'objet artistique, le spectateur et l'artiste. Ils peuvent emporter l'objet chez eux, l'offrir, ou le relâcher pour le laisser dériver.

# Jumana Manna

SI Quand nous rentrons dans l’espace d’exposition, nous découvrons des formes archétypales installées comme des vestiges. Elles nous semblent familières. Nous les reconnaissons, alors même que nous ne les avons peut-être jamais vu auparavant. Peux-tu nous dire en quoi elles consistent ?

JM « Se souvenir plutôt que découvrir » résonne particulièrement bien. Ces formes portent la mémoire de la *khabya* – qui signifie « la chose qui cache » en arabe – une technique antérieure à la réfrigération permettant de stocker les récoltes de céréales tout en assurant la subsistance et l’autonomie d’une communauté. J’ai découvert les *khabyas* pour la première fois en Cisjordanie. J’ai été profondément attirée par elles, à la fois pour leur grande beauté et pour la manière dont elles dialoguent avec les corps et l’architecture. Après la récolte annuelle, les grains étaient versés dans un contenant généralement intégré aux murs des habitations rurales. Selon les besoins de consommation, on en prélevait pour les repas, tandis qu’une partie des graines était conservée pour les semences de la saison suivante.

Cette tradition architecturale palestinienne est intimement liée à la terre, à la manière d’entretenir une relation cyclique à travers les graines semées, en nourrissant à la fois le sol et celles et ceux qui vivent avec lui. Avec l’avènement de la réfrigération, des silos à grains centralisés par l’État et de l’essor de l’agriculture industrialisée, la *khabya* est devenue obsolète et ne subsiste aujourd’hui qu’à l’état de vestiges dans des structures villageoises abandonnées.

Les sculptures commencent par un processus de dessin. Peu à peu, les dessins s’éloignent de la *khabya* d’origine pour entrer davantage dans le champ de l’imaginaire. Si certaines œuvres de la série *Cache* conservent une certaine proximité avec la *khabya* historique, d’autres transforment ses formes délabrées ou fragmentées en nouvelles géométries et en contenants anthropomorphes, presque organiques. À partir de ces esquisses, je passe ensuite à la réalisation des pièces,

selon une technique de modelage à la main : des plaques d’argile sont façonnées, découpées puis assemblées, avant d’être cuites dans un grand four et enfin recouvertes de *tadelakt*, un enduit à base de chaux originaire du Maroc.

En réalisant ce travail, je réfléchissais à la différence entre le stockage des graines destiné à la survie d’une petite communauté agricole, et une logique de stockage guidée par l’investissement et l’accumulation. Les banques de semences, par exemple, stockent elles aussi des graines et sont gérées par des institutions étatiques ou de grands centres de recherche agricole. Elles jouent un rôle essentiel pour la biodiversité, mais elles marquent une rupture avec la relation cyclique et intime à la terre que les *khabyas* incarnent, ces contenants de graines avec lesquels on vit littéralement. L’introduction de grilles métalliques et de parpaings dans l’installation fait référence à ces formes industrielles d’archivage, de conservation et d’infrastructure, qui ne sont pas nécessairement fondées sur la subsistance, mais plutôt sur des logiques de pouvoir centralisé et d’économies de croissance.

SI La préservation, la mémoire des cultures, des peuples, des formes de vie est très présente dans ton travail. Peux-tu nous en parler ?

JM Depuis plusieurs années, je développe différents projets autour des pratiques de préservation et d’archivage, envisagées comme une facette de la modernité et de ses institutions. Les institutions qui classifient, établissent des taxonomies et constituent des archives ont souvent été indissociables d’effacements coloniaux, ainsi que d’entreprises expansionnistes et extractives.

Tout au long de la modernité, chaque acte de préservation et d’archivage a impliqué une forme d’effacement. Prenons l’exemple de l’histoire des musées : ils conservent, protègent et exposent des objets – ethnographiques, archéologiques ou autres – qui ont été déplacés à la suite de pillages coloniaux. Un autre exemple est

celui des archives musicales sur lesquelles j’ai travaillé dans un film précédent. Ce que j’ai observé dans la pratique des ethnomusicologues, c’est le désir professionnel d’annoter et de catégoriser des formes musicales dites représentatives (les décrire, les fixer), tout en sachant que, dans bien des cas, la nature même des musiques folkloriques est instable, dépend de la transmission orale et se déploie sous des formes hybrides et en constante transformation. Dans cet enregistrement et cette catégorisation, il y a une mise en suspension artificielle des pratiques culturelles – du temps lui-même – qui efface les présences et les vécus autochtones.

Ce processus se reproduit dans les herbiers ou les banques de semences, des lieux que j’ai également explorés dans mes films et mes œuvres – des portails de centralisation qui ont accompagné l’expansion coloniale et les économies extractives. Les plantes sont transportées et multipliées dans les économies industrialisées du Nord. Les graines sont arrachées à leurs microclimats et aux cycles de vie des sols pour être placées dans les limbes réfrigérées des banques de semences, figées hors du temps et de l’espace. Le paradoxe tragique des dispositifs d’archivage réside dans leur proximité avec des logiques et des institutions de violence coloniale, qui rendent la célébration indiscernable de l’invalidation. La question essentielle n’est pas de savoir s’il faut préserver – car la préservation fait partie du maintien de la vie – mais comment le faire, et qui en a le pouvoir de décision.

Dans mon travail, j’essaie de mettre en lumière des approches de la préservation qui sont ancrées dans le quotidien et dans des cultures vivantes. Une approche de la préservation – entendue comme la protection de la vie et des relations sociales – qui ne s’impose pas comme une loi supplémentaire ni comme un nouvel instrument de dépossession, arrachant les populations à leurs terres ou à leur héritage culturel, comme l’ont fait les colonisateurs. Mais plutôt une forme de soin apporté à la vie, qui s’oppose concrètement aux pouvoirs hégémoniques et à la violence coloniale.

SI Au-delà de l’aspect existentiel et poétique des œuvres, un certain inconfort nous saisit. La manière dont elles sont conçues et agencées nous amène à nous questionner davantage sur les ressorts des concepts de mémoire et de préservation, sur les relations de pouvoir qui transparaissent au-delà de la nécessité de leur existence. Qui préserve, comment, pour quelle raison, au profit de qui ?

JM Tout le monde. La préservation concerne avant tout la vie. Protéger la vie et retarder la mort. Elle fait partie du quotidien : prendre soin de ses enfants, préparer à manger, cultiver la terre, chanter. Le problème survient lorsque des forces coloniales, comme le régime sioniste, interviennent dans ces pratiques intimes de la vie quotidienne – par exemple en vous empêchant de cueillir (de récolter des plantes sauvages que vous aimez consommer) ou simplement de vivre auprès de votre famille et sur votre terre. Ce qui m’intéresse, ce sont des formes de préservation – ou disons de soin du vivant – af-franchies des hiérarchies de pouvoir institutionnalisées.

SI La terre est là, toujours, en filigrane, mais aussi et surtout les relations que nous entretenons avec elle, qui oscillent entre préservation et exploitation. Ton film *Foragers* semble directement lié à ces questions. La vie de la terre et des êtres qui la peuplent y apparaît affectée par les décisions politiques, par les bouleversements géopolitiques. Peux-tu nous raconter la genèse du film ?

JM *Foragers* est né d’histoires personnelles et familiales, qui croisent un ensemble de recherches et de questionnements que je poursuis depuis plusieurs années. Le film s’intéresse à la criminalisation des pratiques de cueillette en Palestine, en particulier autour du za’atar sauvage (thym) et de l’akkoub (gundelia, une plante apparentée au tournesol). L’akkoub a un goût proche de celui de l’artichaut. C’est une plante épineuse, difficile à cueillir et à préparer en raison de ses épines. Les autorités israéliennes ont interdit la cueillette de ces plantes alimentaires, et le film rend compte de l’attachement et des luttes liés à ces

pratiques qui perdurent malgré les lois restrictives. Il montre également comment la cueillette devient un acte de résistance, dans la mesure où cette législation en vient à incarner plus largement l’occupation, la gestion de la terre et la question de la souveraineté.

Lorsque je travaillais sur *Foragers*, je m’intéressais à la cueillette comme pratique ancestrale que l’occupation a tenté de restreindre, sans doute parce qu’elle témoigne de liens profonds à la terre et d’un savoir intime de ce qui y pousse : quoi cueillir, quand le faire (avant ou après la floraison), ce qui est toxique, les propriétés médicinales des plantes, et les nombreux plats savoureux que l’on peut préparer à partir de cette « nourriture libre ». Les Palestiniens vivant dans les territoires



de 48 (les terres occupées lors de la Nakba et devenues une partie de ce que l’on appelle aujourd’hui Israël) continuent de cueillir, même si, selon la loi sioniste, la terre ne leur appartient pas – ni sous une forme collective, ni sous une forme privée – ayant été expropriée, confisquée, privatisée.

La cueillette s’inscrit dans l’histoire des biens communs – ce que l’on appelle le *mushaa*’ en arabe – à la fois parce qu’elle se pratiquait sur des terres d’usage collectif (forêts, montagnes, vallées, etc.), et parce qu’elle fait partie de l’histoire et des savoirs agricoles collectifs de la région. Cette pratique a survécu et continue de résister. Malgré les risques et les amendes encourues, des Palestiniens poursuivent ce travail exigeant tout au long de la saison, afin de vendre leur récolte à leurs villages et aux communautés environnantes.

SI Dans un de ses célèbres essais, le critique Hal Foster évoque la nécessité de ce que

l’art peut faire dans une situation politique. Que dirais-tu aujourd’hui ?

JM L’art peut assumer de multiples rôles et adopter différentes approches, selon le travail de l’artiste, sa position et ses centres d’intérêt. Il joue toujours un rôle essentiel en ouvrant des espaces de réflexion et d’imagination, notamment la nécessité d’imaginer des futurs émancipateurs, même à des moments où l’espoir de justice semble difficile à maintenir.

Dans mon film *Foragers*, les acteurs et non-acteurs avaient la liberté de dire les choses comme ils le souhaitaient, sans crainte de sanction. Samir, dans la scène finale du tribunal, par exemple, utilise le plateau de tournage comme un espace où il peut s’exprimer plus librement qu’il

ne le ferait dans une véritable salle d’audience. « Cette loi c’est de la merde ! » lance-t-il à l’avocat de l’État, hors champ et incarné ici par un acteur. « Cette terre ne vous appartient pas, pas plus que cette plante. » Je considère cette liberté d’exprimer les choses telles que nous aimerions qu’elles soient dites comme un espace de répétition. Le cinéma – et, par extension, de nombreuses formes créatives – n’est pas seulement un lieu de témoignage et de documentation, mais aussi un espace

à partir duquel imaginer et répéter des futurs libérés.

Face au génocide en cours à Gaza, au silence imposé aux voix critiques du sionisme, et à la montée du fascisme dans une grande partie de l’Occident, il me semble important de rappeler la distinction entre le rôle de l’art en tant que tel et celui des espaces culturels. Le rôle des espaces culturels est de favoriser et de protéger la dissidence. C’est cela, la liberté d’expression et la liberté artistique : le droit de s’exprimer autrement, le droit de critiquer le pouvoir étatique, en particulier lorsqu’il s’agit d’oppression et de brutalité. Lorsque cet espace se referme, on obtient la conformité et la complaisance. Plutôt que d’apprendre à faire commun à travers la différence et la dissension, nous avons assisté à un renforcement de la position hégémonique de l’État, contre laquelle il faut continuellement résister et refuser.

SI Pour cette exposition à la Collection Lambert, vous avez reconfiguré *Under Construction* afin qu'elle réponde spécifiquement à l'architecture du lieu. L'œuvre se déploie à la fois comme une installation et comme une performance, oscillant entre différents états plutôt que de se fixer dans une forme définitive.

Comment abordez-vous cette reconfiguration permanente de votre travail à travers différents médiums – sculpture, installation, vidéo, performance ?

GJ Parfois, je me dis que si une sculpture est suffisamment forte, elle n'a pas besoin d'informations supplémentaires, comme une vidéo présentée à côté d'elle. Mais j'accepte aussi que mes robots soient conçus avec l'idée de mouvements possibles et de performance intégrés en eux ; dès lors, il devient plus intéressant de voir une vidéo performative accompagner la sculpture.

Quant à la forme de la vidéo, j'aime essayer quelque chose qu'il me serait impossible de faire dans une performance en direct, et montrer le processus de fabrication ou l'histoire de ces corps mis à l'épreuve, qui échouent parfois.

SI L'installation, avec l'agencement des éléments robotiques sur la table, raconte toute l'histoire des machines : comment elles sont fabriquées et de quoi elles sont faites. Les pièces exposées sont comme les organes du corps de la machine ; elles peuvent être lues comme des informations anatomiques qui leur sont propres. Cela peut être non seulement la préhistoire des machines, mais aussi leur avenir, une sorte de plan de secours.

GJ Comme dans la plupart de mes œuvres, la frontière entre le processus et le résultat n'est pas très nette. L'ensemble continuera d'être en construction, et j'aurai effective-

ment besoin d'utiliser les pièces et les outils disposés sur la table pour réparer ou remplacer les parties endommagées des robots pendant la préparation des performances en direct. En même temps, j'imagine que l'agencement des objets sur la table pourrait générer une narration indépendante des robots, comme une chorégraphie de l'ensemble.

Au-delà d'un projet sculptural en perpétuel devenir, je pense que ce travail est aussi chorégraphique ; c'est également une forme de danse. L'idée de construire les fonctions corporelles des sculptures est née d'une imitation des mouvements humains, mais leurs mouvements révèlent précisément à quel point elles sont des machines.

SI L'installation s'articule autour de deux environnements distincts : l'un dans lequel les visiteurs circulent parmi des fragments de mannequins, des pièces mécaniques et des éléments robotiques ; l'autre évoquant à la fois une salle de contrôle et un atelier. Quelle relation ces deux espaces instaurent-ils ?

GJ Dans la galerie de la Collection Lambert, je perçois l'espace comme divisé en deux sections: une première zone, visible immédiatement dès l'entrée, puis une seconde qui se découvre au-delà du tournant.

J'imagine que les visiteurs rencontrent d'abord la sculpture avant de pénétrer dans le second espace, presque comme s'ils entraient dans une salle de contrôle. Les vidéos y montrent des moments de mise à l'épreuve des robots – leurs échecs répétés et leurs progrès graduels. C'est comme accéder au dossier privé, jamais partagé, de l'ordinateur personnel de quelqu'un.

Au-delà de l'installation vidéo, il y a également un espace d'atelier où le développement peut se poursuivre.

J'y travaillerai aussi à certains moments pendant l'exposition, en créant une version améliorée de l'une des sculptures – littéralement en cours de construction.

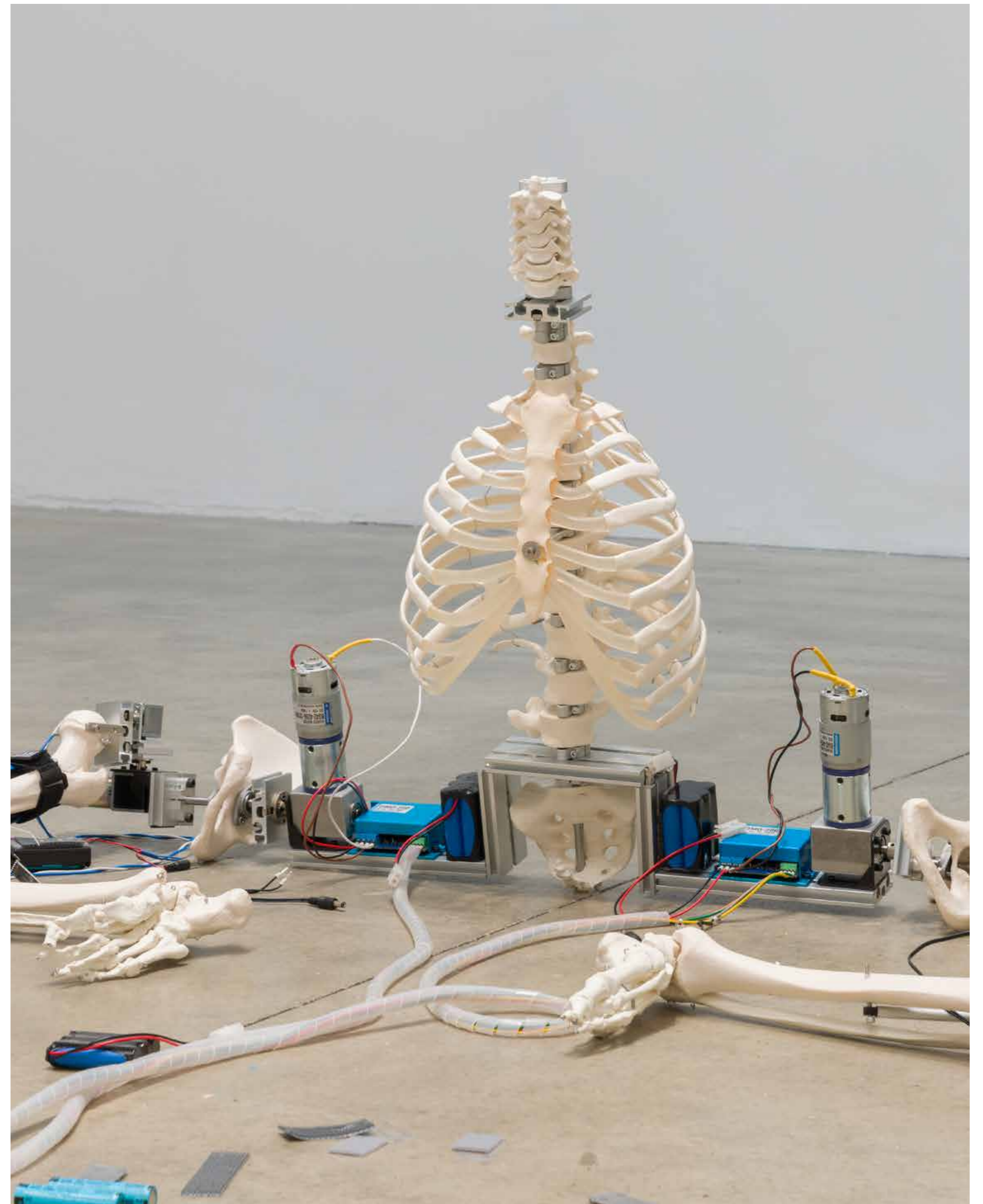
SI Votre travail met en avant une relation extrêmement physique, presque intime, avec les machines – à travers des gestes de manipulation, d'assemblage, de réparation et d'activation. Plutôt que des futurs spéculatifs, ce qui émerge est un présent défini par la proximité et la dépendance. Comment décririez-vous votre relation aux machines avec lesquelles vous travaillez ?

GJ Au départ, je m'intéressais à l'idée de contrôler un objet à distance, ainsi qu'à la télécommande elle-même. Plus précisément, à la relation triangulaire entre une télécommande, l'objet contrôlé et la personne qui le contrôle. Je commence généralement par imaginer les mouvements potentiels que j'aimerais obtenir. Souvent, cela ne fonctionne pas comme je l'avais imaginé, et je dois modifier le plan. Mais cela devient alors bien plus intéressant de découvrir ce que les machines peuvent faire à partir de leur propre réalité physique, plutôt qu'à partir de la réalité hypothétique que j'avais projetée

SI Dans vos performances, le public assiste aux processus par lesquels l'œuvre est activée et transformée. Les frontières entre fabrication, maintenance et performance commencent à se brouiller.

Qu'est-ce qui est en jeu, pour vous, dans le fait de rendre ces opérations visibles ? Cette visibilité modifie-t-elle le statut de l'œuvre, ou le rôle du spectateur ?

GJ Cela fait partie de l'histoire, plutôt qu'une forme d'exposition ou de dévoilement. Parfois, la performance – ou le résultat de la préparation – peut échouer. Au moins, je peux montrer que j'ai essayé.



# Geumyhung Jeong

# Kim Gordon's

Stories  
for  
Booby

Depuis 40 ans, Kim Gordon s'est imposée comme une figure majeure de la scène artistique et culturelle contemporaine. Elle est notamment connue pour son rôle dans la musique alternative en tant que membre fondatrice du groupe Sonic Youth mais aussi pour son engagement dans les arts visuels, l'écriture, la mode avec la marque X-Girl, ainsi que pour ses activités d'actrice et de réalisatrice dans le cinéma et la vidéo. Entretien avec Stéphane Ibars

À la Collection Lambert, elle investit la totalité des salles du sous-sol de l'Hôtel de Montfaucon. Elle y déploie une large sélection d'œuvres de ces dix dernières années dont certaines inédites. Agencé sous la forme d'une installation totale, l'ensemble de peintures, aquarelles, sculptures et vidéos, raconte la place des êtres dans un monde gouverné par le fétichisme technologique et la glorification de l'objet-marchandise, où le politique et l'intime s'imbriquent irrémédiablement, où le corps performatif s'invite comme la forme puissante d'un sursaut possible.



SI Après avoir étudié l'art en Californie, où tu es née, tu as déménagé à New York, où tu as commencé ta vie d'artiste. Comment percevais-tu la scène artistique à cette époque ? Comment te positionnais-tu ?

KG J'étais fascinée par l'histoire de l'art à New York. Surtout celle des années 1960 et 1970. Après avoir été d'abord obsédée par Andy Warhol et la Factory, puis par les premiers artistes conceptuels comme Dan Graham, Lawrence Weiner et Vito Acconci, je me suis intéressée à Fluxus ainsi qu'aux activités de la Judson Church autour de Yvonne Rainer et Simone Forti – films et diverses collaborations.

Quand je me suis installée, je ne connaissais que quelques personnes : Dan Graham et Lawrence Weiner. Dan m'a fait découvrir la scène musicale underground du centre-ville, notamment les groupes No Wave. J'ai trouvé un emploi à temps partiel comme réceptionniste dans la galerie privée d'Annina Nosei. J'y ai rencontré plusieurs artistes, comme Richard Prince, et nous sommes devenus amis. Dan m'a encouragée à écrire : le premier texte que j'ai rédigé était pour le « Real Life Magazine » de Tomas Lawsen. J'ai aussi lancé un projet appelé « Design Office », avec l'idée de faire des interventions dans les appartements des gens, puisque je n'avais pas de galerie. C'était un peu comme être une décoratrice d'intérieur psychologique, avec une esthétique low-fi.

SI Aujourd'hui, tu es connue à travers de nombreuses facettes : en tant que membre fondatrice de Sonic Youth, puis de Free Kitten et Body/Head, comme critique d'art, artiste visuelle, autrice, fondatrice de la marque de vêtements X-Girl, et comme actrice travaillant notamment avec Gus Van Sant, Claire Denis, Todd Haynes et Kristen Stewart. Abordes-tu chacun de ces médiums avec le même état d'esprit ? Ont-ils la même importance pour toi ?

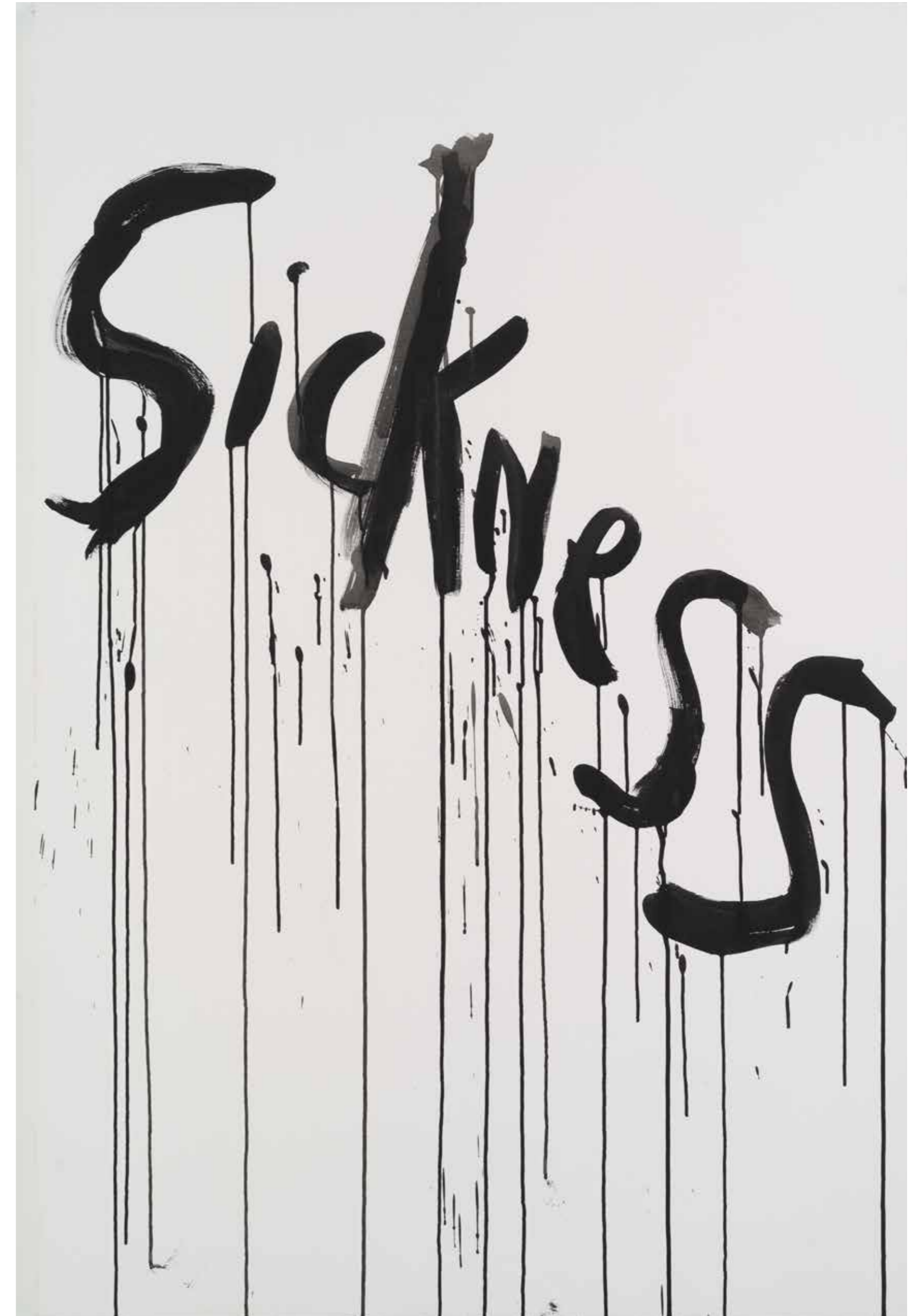
KG Je me considère avant tout comme une artiste visuelle, qui fait aussi de la musique ou écrit. Les autres activités sont arrivées un peu par hasard ; même si elles étaient plaisantes, je m'y investis moins. J'aime jouer, je trouve ça intéressant et intuitif, mais je ne me considérerais jamais comme une actrice.

SI J'ai toujours été très intéressé – et même influencé – par la manière dont ton travail navigue entre culture populaire et culture savante, dans une forme de porosité. Cela t'est venu instinctivement ? Est-ce une sorte de positionnement qui précède la création de tes œuvres, ou un peu des deux ?

KG J'aime observer d'une manière sociologique, donc tout peut potentiellement devenir un sujet.

SI Le corps semble jouer un rôle central dans ton travail, qu'il soit représenté ou actif. Il est au cœur de presque toutes tes pièces, notamment à travers des réflexions sur les liens entre l'intime et le politique, sur les relations corps-machine, ou plus largement sur les rapports de pouvoir et de domination. Te reconnais-tu dans l'affirmation visible dans l'un des célèbres photomontages de Barbara Kruger : « Your Body is a Battleground » (« Votre corps est un champ de bataille ») ?

KG Je m'intéresse aux traces du corps, donc non, je ne me reconnais pas vraiment dans sa déclaration, parce que je ne crois pas aux absolus. J'aime les paroles de Pat Benatar. « Love is a Battlefield » (« L'amour est un champ de bataille »)



# En attendant ton retour



Dans le cadre du programme Antichambre de l'été – qui met à l'honneur des jeunes artistes locaux – Melika Sadeghzadeh, artiste iranienne qui vit et travaille à Montpellier, présente un travail sculptural délicat, évoquant les violences de la mémoire et de l'oubli. Entretien avec François Quintin

**FQ** Commençons, si tu veux bien, par l'exposition elle-même, qu'est-ce qu'on voit et comment le relies-tu plus généralement à ton travail ?

**MS** Dans mon travail, on retrouve un peu toujours la question de la perte, ou ce qui reste ou pas quand il y a eu de la violence, les formes possibles d'une mémoire collective.

La pièce présentée consiste en un ensemble de gabarits de bois que j'ai récupérés en Iran. Leur forme est celle de meubles d'intérieur assez universels connus de tous. Ces gabarits sont des objets mais aussi des gestes qui sont transmis. Ce sont des guides pour des objets à produire, un avenir potentiel. Ils ne reposent pas sur le sol, ni contre un mur comme s'ils étaient rangés. Ils sont suspendus. Ils flottent et, dans une danse légère, ils expriment une attente collective.

J'ai eu envie de façon intuitive d'y associer des grenades.

**FQ** Ces grenades en plâtre sont un peu comme des coquilles d'œufs, se présentent comme des objets fragiles.

**MS** La grenade est un fruit très symbolique en Iran. C'est un marqueur culturel. Nous avons une fête qui s'appelle Yaldā, la nuit la plus longue de l'année, dont la grenade est l'emblème. Elle est présente dans de nombreux poèmes en persan. Ce qui m'intéresse, c'est que le fruit cache une multitude, comme une sorte de collectif. Je voulais les montrer vides, fragilisés, cassés, comme si le groupe n'était représenté que par son absence d'unité. C'est un peu comme le souvenir cauchemardesque d'un groupe qui aurait pris une autre forme avant de disparaître, ne laissant que son enveloppe.

**FQ** De quoi cette attente est-elle l'objet ?

**MS** Les pièces font référence à des ornements de meubles d'intérieur, des espaces domestiques, rassurants. Mais leur suspension ici nous rappelle précisément qu'il n'y a pas le

cadre, ni maison ni environnement familial. C'est juste un rassemblement de gestes possibles, outils d'une transmission. C'est certainement pour moi une tentative d'exprimer une continuité entre ma vie en Iran et celle très différente d'aujourd'hui.

**FQ** Nous nous sommes rencontrés lors de ton diplôme à l'ESBA Montpellier, l'été dernier. Tu es venue en France pour mener ces études. Ta famille est en Iran, aujourd'hui en guerre. Est-ce qu'il y a dans ton travail la recherche d'un espace critique mais aussi supporter cette distance dans ce moment particulièrement déchirant ?

**MS** La position d'une artiste qui vit ailleurs et qui produit ailleurs ajoute une dimension. Je fais très attention à ne tomber ni dans une fétichisation de mes origines, des couleurs ou des stéréotypes, ni dans un discours trop directement politique. Je ne veux pas prendre le rôle d'assignataire de sens univoque, ou de faire des œuvres « à messages ». Je préfère créer des situations qui peuvent aussi rencontrer des questions universelles. La violence structurelle est très présente dans mon pays, mais elle existe aussi partout sous d'autres formes. J'essaie de garder un équilibre qui invite à une réflexion collective. La situation de guerre que traverse l'Iran ajoute maintenant une couche supplémentaire de lecture de mes pièces, et je ne le rejette pas puisque mon histoire personnelle est présente dans les décisions que je prends et les pièces qui en résultent. Cela parle bien sûr de ce qui se passe en Iran, et de ce que vit toute la diaspora iranienne dans le monde, mais je fais attention à laisser ouvertes d'autres lectures. Mes œuvres ne perdent pas leur sens profond si on ne les rattache pas à l'actualité ou à l'histoire perse.

**FQ** Cet été, tu présentes également une exposition personnelle au CACN de Nîmes. Peux-tu nous en parler, et nous dire comment ces deux expositions se répondent ?

**MS** Presque toutes mes pièces seront présentées, dont trois nouvelles. Une vidéo en cinq écrans, et une sculpture recouverte d'un tissu, et une sculpture en forme de mur.

Dans mon travail, il y a un axe qui revient sans cesse, et ces deux expositions sont intimement liées par ces thèmes, celui d'une confusion entre intérieur et extérieur, l'illusion du changement alors que la base du problème reste la même. L'exposition à Nîmes évoque une maison qui se construit et se déconstruit en permanence, sans changer véritablement. La maison est par essence l'expression d'une sécurité, un refuge, mais elle ne parvient pas à nous rassurer. Cela renvoie à des mémoires collectives qui nous questionnent sur nos rapports avec ce qui structure la société et les civilisations.

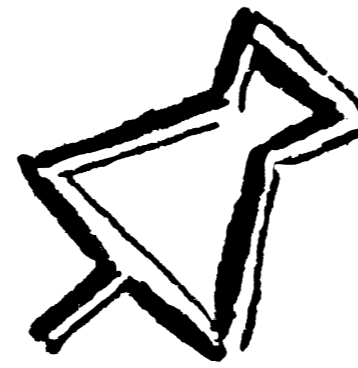
Pour cette exposition, j'ai réalisé un mur avec presque 350 briques de cire, sur lesquelles j'ai reproduit la plaque d'une maison en Iran. Il y a des morceaux de céramique dans les briques, et des textes qui composent une paroi habitée de poèmes, de mots cachés, de souhaits. Ces pièces parlent de l'adresse, de ce désir d'habiter une maison, de revendiquer une localisation administrative. Et ne pas, ou ne plus avoir cette adresse est un fardeau très lourd. Ce demi-mur est comme la recomposition en désordre d'une adresse déconstruite. Ne pas trouver sa place, se sentir déplacé, tenter de récupérer quelque chose de central qu'en définitive on ne récupère pas. Je présente aussi une série de dessins intitulée *Lost and Found* qui tourne autour de cette même idée, un espace qui ne serait ni dedans ni dehors, pour dire qu'on est toujours en dehors des choses.

**FQ** C'est important pour toi la poésie ?

**MS** Je travaille avec la métaphore poétique, c'est mon outil, ma manière de créer. Je travaille des images, des mots et des objets qui finalement se rassemblent, et composent ensemble.

# Melika Sadeghzadeh

# Les rendez-vous



## 12.07.2026 La Maison Paisible – Centre d'art en EHPAD

Le centre d'art de la Maison Paisible fête sa première année. Un an que ce projet singulier a ouvert ses portes et fait entrer l'art au cœur de la vie quotidienne d'un EHPAD, non comme un supplément, mais comme une force vive, une présence qui transforme, relie et réveille les désirs.

Imaginée et cocrée par la Collection Lambert, Mohamed El Khatib, et Zirlib, la Maison Paisible repose sur un principe fort : des artistes y sont invités en résidence tout au long de l'année pour créer, aux côtés des habitants et des équipes soignantes, des œuvres ancrées dans le quotidien.

Depuis un an, une collection d'œuvres s'y invente et prend forme, au fil des rencontres. Dans les couloirs, les salons, le jardin, chaque création porte la trace d'un échange, d'un besoin, d'une histoire partagée. Plus qu'un projet artistique, la Maison Paisible esquisse une autre manière de penser le soin et le grand âge. Elle ouvre un espace où les rôles se déplacent, où chacun devient tour à tour acteur. Elle affirme, avec simplicité, que l'art peut être un levier concret pour faire société autrement.

Le 12 juillet, Jour anniversaire de son inauguration, la Maison Paisible vous donne rendez-vous dès 14h pour la Fête des Vieux. Une journée ouverte à toutes et tous pour découvrir les projets, rencontrer celles et ceux qui la font vivre. Parcours, rencontres, performances et célébrations rythmeront cette journée unique, à l'image du projet : généreuse, vivante et profondément collective. Une invitation à venir éprouver, ensemble, ce que l'art peut faire au quotidien et combien il peut le rendre intensément vivant.

Artistes : Charlie Aubry, Bertille Bak, Benoît Bonnemaison-Fitte, Nina Boughanim, Fanny de Chaillé, Camille Chastang, Mimosas Échard, Floriane Facchini, Juliette George et Daniel Pescio, Margot Graziani et Maia Aboualiten, Fabienne Guilbert Burgoa, Clémence Hoffmann, Théo Mercier, Éric Minh Cuong Castaing et sa compagnie Shonen, Nans Pierson, Maroussia Rebecq, Hanna Rochereau, Louise Sari et Marine Brosse, Studio Materra-Matang, Flore Saunois.

## 15.09.2026 La Micro école Inspire

La Micro-école Inspire est née d'un choix fort : faire entrer l'école au musée et placer l'art au cœur même des apprentissages. Coconstruite avec l'Éducation nationale, elle accueille des enfants en situation de décrochage qui ont perdu le goût d'apprendre pour leur proposer une méthodologie nouvelle. Ici, les œuvres deviennent des points d'appui pour expérimenter, penser et se questionner sur le monde. Le musée n'est plus un simple lieu de visite mais un espace vécu, partagé, où les enfants avancent au rythme des expositions et des rencontres avec les artistes.

Par leur présence quotidienne, les élèves habitent pleinement le lieu : ils en deviennent les hôtes et contribuent à en transformer les usages. Leur manière d'être au musée, libre et directe, participe à en désacraliser l'approche pour les autres visiteurs, ouvrant la voie à une relation plus simple et plus accessible aux œuvres. Au fil des projets, ils apprennent à prendre soin des œuvres, des lieux et des personnes. Une attention aux autres et à leur environnement se construit, fondée sur la confiance, la dignité et la relation. Inscrite dans un écosystème plus large reliant art, éducation et société, la micro-école esquisse un modèle où la création devient un levier d'émancipation et de citoyenneté.

Une journée de rencontre, organisée le 15 septembre en partenariat avec la Fondation Carasso et Télérama, réunira professionnels de l'art et de l'éducation autour de cette expérience. Après sept années d'existence, ce temps fort sera l'occasion d'en dresser un premier bilan. Il ouvrira également un espace de réflexion collective pour penser sa transmission et imaginer, ensemble, de nouvelles façons d'habiter les lieux culturels et de renouveler nos manières d'apprendre.



**Song of Avignon, numéro 2**  
**Le journal de la Collection Lambert**

**Printemps-été 2026**

**Song of Avignon**