

revue

La Criée centre d'art contemporain, Rennes

n°5

lilli,
La rozell
et le
marimba

VERNACULAIRE ET CRÉATION CONTEMPORAINE 2019-2022

Living, sculpting, place

Aurélie Ferruel, Florentine Guédon and Sophie Kaplan

Aurélie Ferruel and Florentine Guédon both spent their childhood in the French countryside, in Normandy and the Vendée, on family farms that are still in operation and which they return to regularly. Next came a long nomadic period devoted to their studies in Rennes, Nantes, Angers, Toulouse and elsewhere, followed by stopovers wherever their residences and projects took them.¹

In 2020, each of them settled in a place – Aurélie in Saint-Mihiel and Florentine in Passavant-sur-Layon, in north-eastern and western France respectively – with the intention of staying there for a while: a place of their own.

The art of Aurélie Ferruel and Florentine Guédon, with its frank sensuality and bubbling humour, stems from a process of deep listening and exchange with the materials they give form to. It echoes the ideas of Tim Ingold in *Making: artists and anthropologists alike, the craftsman and the thinker* – the manual and the intellectual – are not separate, nor are forms and materials.² For both these artists, art is about learning by doing. And also about enjoying.

The discussion focused on the duo's different living spaces, their characteristics and uses: how do these shape and inform their practice? It was also an opportunity to question a certain ruralist vision³ that our largely urban ways of life and thinking tend to impose on these two artists. It will be seen that they approach the vernacular in its primary sense – "what is made in the home" – and that the environments they are attached to are first and foremost a way of looking into the links between materials and gestures, spaces and movements, and the people who make use of them.

Family farms

Sophie Kaplan: Do you still work in your family farm-matrix-workshops, which you have often referred to as wellsprings of resources, materials and inspiration for you?

Aurélie Ferruel: In a different way we still work in our family houses and sheds. We go home to recharge our batteries or to collect raw materials. For us, these places are the foundation of all our work to come. This is particularly the case because our families prolong the life of these places by continuing to transform them. Even if we are sometimes disturbed by all this dismantling, covering, moving, carving, knocking down and building, these actions have

1 "We went from town to town (big and small), from person to person, from bed to bed... it was absolutely awesome." (Aurélie Ferruel and Florentine Guédon, e-mail to Sophie Kaplan, 15 November 2020.)

2 "There is no such thing as form on the one hand and matter on the other. For if organisms grow, so too do artefacts. And if artefacts are made, so too are organisms. Instead of the succession of forms, which does not allow for a full account of the complexity of reality, we must move on to continuous development. The distinction between matter and form must be replaced by the relation between force and material. Morphogenesis is to be preferred to hylomorphism." Tim Ingold, *Faire* (Paris: Éditions Dehors, 2020), p. 161. [Retranslated from the French]

3 I use the term "ruralist" here in the sense of a tendency to idealise life in the countryside and to project fantasies, clichés and other images onto it.

nothing to do with disappearance; on the contrary they prevent the space from rigidifying, they keep it alive. The attachment remains strong, but it takes place elsewhere than in the purely physical aspect of the materials that make it up. We're grateful to our families for having made us understand this; it is an important factor in our practice. Our families have passed on to us something about reordering, about things that evolve. Our parents' spatial reshaping, whether it's inside the house or outside, involves constant movement. We grew up with that, it was always there. In art school I remember we had endless discussions about our mothers and their crazy ideas of arranging things. Our mothers having fun.

S.K.: So when you go back to your childhood farms, there are always things that have changed, moved. Can you give some examples?

Florentine Guédon: Our mothers share a passion for collecting small figurative objects that they repaint, move about and mingle with other figures. These collections move from indoors to outdoors, from the house to the garden, like an extension. Our mothers hunt down these objects with the same precision they will later bring to arranging them. Our mothers don't move around; it's their whole environment that they set dancing and literally revolving around them. There's a rhythm to it: the furniture and objects in the house are restless. Outside, it's the same, they both have a strong relationship with plants. Their plants grow and change places, not only for their own needs, but also to keep pace with our mothers' urge to find new settings. On the farm, machines and buildings get modified for reasons that initially seem mostly practical. Repairs, maintenance, alterations related to the needs of the farm. Materials are modified to find a new lease of life, changing condition and function like the spaces around them. An old grain silo is cut up to become a barn door, duckboards are stood on edge to make fences for a chicken coop, stuff is there to be used. The face of the farm is continually changing: the old storage shed becomes a chicken house, the chicken house becomes a woodshed, etc.

In the end you don't remove one thing without planting or creating another. For example, my father recently ripped out a whole bunch of old plum trees that had always been there, in a little green space in the middle of the farm, to make a new path. He tore it all down, planted grass and laid white quartz stones. He had stored these stones behind the woodpile – because they are "beautiful stones" – until he found a use for them. He made a whole installation with rose bushes and white stones for the entrance to the farm. Before there were plum trees, now there's something else. I sometimes tend to relate aesthetic notions to our mothers, but in reality our fathers were just as aware aesthetically.

A.F.: My father collects old tools that he sometimes refurbishes and rearranges in his own way. He piles up of different types of wood, metals, etc., laid out everywhere. His carving workshop (my father has a chainsaw carving bent which I inherited) will be in one place, and then that place will become the tractor garage and his workshop will move. Nothing is absolute, but everything exists, everything is built, and indeed the aesthetic sense is present both indoors and outdoors. There is this back and forth, an attentiveness to form that allows everything to evolve; a small happiness, but the very spirit of our work! People talk to us about dusty traditions, about

things in little boxes, neatly arranged next to each other, but for us it's the opposite!

We don't want to take ourselves seriously. A lack of humour when you're talking about tradition, for example, stops you from making it evolve, from seeing how multi-faceted it is. As if you could be an authority on a constantly evolving concept by asserting a pseudo-truth that does not exist. For us this lack of witty insight is as dangerous as it is ridiculous. We prefer to talk about tradition, study it and laugh about it. Never laugh at people, but laugh with and for them, and that goes for any other subject. Talking about it with you, Florentine, makes us realise that the aesthetics, the practice and the humour are still there: in our ways of living and working, as in those of our parents.

F.G.: Generous spaces allow you to spread out and that's a great opportunity: you can leave a task as a wreck you'll come back to later on. You can wait, sometimes for quite a while, for your ideas to become clear, before coming back to the task in hand. The notion of storing raw materials is important to us too. My grandmother never bought fabric; instead she collected clothes and textiles from around the house, and people stored them in her attic. She used fabric to keep herself busy, to repair things, and her odd jobs always had a textile angle.

Like lots of people, our parents come across various things and materials and keep them, a bit the way hoarders do. They're looking for playfulness and fun. My father collects wooden branches with specific shapes. He gave me a strange stick that looks like a torch and has a monster's mouth. He said to me, "Ah, isn't that. Beautiful!" Part of a barn is dedicated to this stock of weirdly shaped pieces of wood.

S.K.: If I follow you, your father doesn't glean these odd bits of wood for strictly utilitarian purposes. You could say he gathers them for no reason, or rather just for the beauty of their shape?

F.G.: That's right.

S.K.: That reminds me of a farmer's wife I met in Rennes a few years ago, during the *Autour de la table* project organised by the choreographers Loïc Touzé, Anne Kerzerho and Alain Michard. People from the region who had developed a particular familiarity with the body were invited to share their knowledge and skills. I remember her emotion and conviction when she spoke about the perennial creative practices of her peasant mother, based on anything and everything that came to hand.

From an anthropological point of view, I wonder if your parents' aesthetic sense is strictly theirs or if it can also be related, more generally, to common human practices of beautifying the home. Practices you have observed and draw on.

And, extending my view to the non-human, I am reminded, among other examples, of certain species of birds that embellish their nests by adding colours.

F.G.: For a while I thought my father was an isolated case. He and my grandfather collect white quartz stones and place them around the farm in a specific way. I tried to get them to talk about this practice, but it remained a

mystery. I thought to myself that there had to be a reason, as the other local farmers were doing the same thing: why are they doing all this, why these white stones all over the farms? Their enthusiasm made me look for a belief behind this compulsion. And in fact no, nothing. These stones are beautiful, more beautiful than the others. They're there, they make ploughing difficult, they come out of the ground, they're like treasures, we bring them back, we store them, and then what do we do with these beautiful white stones? Often they are at the entrances to buildings and along the paths. My grandfather has a cellar where he makes his *oberlin*, his white wine. One evening I set off from the cellar back to my parents' house further up the village. It's dark and I realise then why they put up these white stones: because there's simply no light. When you walk around in the middle of the night, they are landmarks. The white stones on the edge of the paths quite simply allow you to see your way.

A.F.: The idea is to glean beautiful things so that one day, perhaps, they can be used. Nothing more simple. We love the beauty of this simple act, we love this simplicity and all the stories it tells, whether in the immobility of the materials grouped together in one place, or in their new use, as in the case of these stones scattered as markers along a path. It is also quite amusing to imagine that certain legends have arisen from observing these installations.

S.K.: In short, your parents have resolved the recurring contradiction between the beautiful and the useful: these white stones are visible at night along the paths and they're beautiful as well.

What's more, it seems to me that your tenderly anthropological view of your native environment – as a place of observation, learning, storage and making – and this "simplicity" in the use of the materials you find around you, is precisely what you seek to achieve in your work.

A.F.: All the enthusiasts we have worked with share the fact that they collect, bring home, and group these small collections in specific places. These comings and goings from the house to the workshop are part of this. The intimate is mixed with the "doing", the pleasure. A link is created in our exchanges.

New habitats

S.K.: A few months ago you each moved into a home for the first time, a place to live and a studio. How did you choose these places?

A.F.: We could have gone back to our villages and to tell the truth, we thought about it for a moment. But chance, encounters and the right opportunities allowed us to discover other ways of living and above all to take the time to let our imagination work on these spaces. So we each chose to go to a town, a region, a place we didn't know and set up a home there.

F.G.: We have found that a sense of home is constantly being made and developed.

S.K.: So you have each discovered a "place of your own", as Virginia Woolf might have put it?

F.G.: We had been discussing this place where we could feel at home for a long time. We fantasised about having a space where we could come to work and live. The idea was not to have a new, finished space, but to find a habitat that we could fix up in our own way, by playing with the materials.

S.K.: You both chose to live in the countryside. Why was living and working in a big city never an option for you?

F.G.: By moving away from the big cities, we have found more freedom and better working conditions. We have a lot more space, at a more than reasonable cost, which means we can build our studios to measure!

A.F.: The economic aspect aside, it is above all a choice on our part. We need to be able to move around outside the house but also inside; to be able simply to bounce from the wood workshop to the vegetable garden, from the shower to the ceramics workshop, from the bed to the glass fusion kiln or from the sewing workshop to the kitchen. We also need to be able to shift the sculptures or our ideas around and so take an easily accessible, everyday step back from the work by slipping from one place to another, from one activity to another.

F.G.: We're not talking about a need for very large or pristine spaces, but about a series of spheres allowing for movement with and within the domestic landscape. Moreover, this choice necessitates a car and train stations nearby. Mobility is essential for us; it's a real working tool.

S.K.: What do your homes look like – what characterises them?

A.F. & F.G.: Aurélie is setting up a wood workshop where she stores her tools: chainsaws, work benches, chisels, vices, angle grinders, battens, different types of wood and so on. It looks like a mechanic's garage. Two windows and three large metal curtain doors let in light and wind. It is situated between the vegetable garden and her companion's various glass workshops. The workshops surround the house in Saint- Mihiel they're renovating at the same time. So she also shares her partner's glassblowing workshop, which has a constant warm temperature and is adjacent to the cold workshop for glass finishing. On the first floor is the kitchen-living-dining room. On the second floor are the modelling workshops with large work benches, located near the bedrooms and the bathroom.

Florentine's house in Passavant-sur-Layon is built on different levels. In the basement is the clay workshop, lined with cob, where you will find the kiln, the drying room for raw and glazed pieces, the glazing table, the clay stock and the potting area. We climb a few steps and find ourselves in the living room, heated by a wood-burning stove. A few more steps and we're in the kitchen. Then to the top floor and the textile workshop, situated between the bedroom and the bathroom. The sewing machine is on the table and there is free space on the floor for spreading out the material.

There are stairs in both houses: stairs everywhere, steps between workshops/houses, storeys accumulating like bubbles..

S.K.: You don't seem to dissociate your living and working spaces. What does this porousness indicate?

A.F.: When we moved in, we realised that the two spaces had to be linked. Our days are like circuits, loops where our ideas move around. This "cut-up" way of working is spontaneous and has become more pronounced since we moved in.

S.K.: These daily movements from one space to another, spaces whose uses are distinct but which are permeable, recall the permanent transformations in your parents' farms that you mentioned earlier. What makes these displacements necessary to the shaping of your work?

F.G.: For us, compartmentalising the domestic space and the workshop, not being able to move from one to the other, would be almost painful. Between the different spaces there are lots of things to do, the urge to start with one work or another, various priorities, like the tasks relating to the different seasons.

A.F.: When we leave the workshop during the day we don't have the impression of taking a break. We keep on searching for the material in our ideas and in our hands. The simple gestures are different from one activity to another, but they are there, and they allow us to experiment, to continue, and to have a rhythm, a cadence.

S.K.: If I'm not mistaken, for you, from the kitchen to the garden, via the living room, a multitude of gestures gets repeated or invented every day; not strictly speaking the gestures of sculptors or artists, but technical gestures all the same, even if rarely considered as such – even if not generally considered very much at all. And these gestures, these ways of doing, are linked to ways of thinking. I see a very interesting continuum between your way of living and your way of making art.

A.F.: To be in the "doing" is to think, to imagine. Watching people "do" means seeing them think and also leaves us room to dream while observing them. We learn more than we think by watching the actions of others. These actions can be compared to poetry, to poems.

S.K.: It seems to me that your relationship with the rural environment you both chose to return to is very different from the fantasy – nourished by more and more urbanites – of a return to the land and the (supposed) calm of the natural world or even, for some, of a Paradise Lost. It is more concrete, more pragmatic: you have chosen to live in the countryside because it is there that you find space, a certain flexibility (but also inflexibility) of time and because it is also often there that you come across people and knowledge that will fuel your practice. To go back to what we were saying about your parents' creative practices, I find that you establish a causal – if not obvious – relationship between the beautiful and the useful. How does this connection, as part of your relationship with your environment, manifest itself in your artistic output?

F.G.: For some time now, I've been stubbornly trying to make a shape, in an amazing material: a thick wool felt fabric with several patterned layers. I show this find to Aurélie and we agree that there's a trick to it that we have to

work with. We want to wear it. Except that between the technical complications and the shape, it's impossible for the moment to come up with a convincing result. If the design becomes too complex and it's too much of a hassle to make the fabric do what we want, it's up to us to move on to another way of doing things.

S.K.: In fact you don't stress a material, rather you negotiate with it?

F.G.: We will select a material for certain qualities – aesthetic, tactile, what have you – and if we push it a little too hard and lose those qualities, it's just not the right one.

S.K.: So there's a loyalty, a respect for the material per se: it must not be too radically altered, right?

F.G.: There's a loyalty to the characteristics we liked about it at the start. To go back to the white stones found on the outskirts of farms and draw a parallel with our way of making sculpture: the stones are chosen and placed on the outskirts of farms because they are beautiful, because they are white and because they are better there than in the fields, where they get in the way. To take a random stone, put it in place and paint it white – that would be to disregard the material.

A.F.: These stones that we move and are visible become useful. We have the same kind of relationship with the materials we use in our sculptures: we find them beautiful as they are (besides, when we say "beautiful material", we define it by touch). Later on, if we're unable to take this "beauty" in the direction we want, our attention will shift to another material.

What we're actually stressing in the material is the strength it has. If, in transforming it, we lose its particularities or if we are unable to negotiate with it, then we are on the wrong track.

S.K.: It's a very pragmatic approach: you dialogue with the physical properties of a material and if your sculptural intention doesn't fit with them, you move on. You recently expanded your family of materials, with the introduction of ceramics for Florentine and glass for Aurélie. What do these new materials allow you?

A.F.: I started working with glass with Stéphane Pelletier and Florentine bought a ceramic kiln. The two materials, which both play with fire, bring us new possibilities. We are very excited about our two new adventures.

Even so, the relationship with the gesture remains the same. When I see Florentine working with ceramics and fabric, I see her measuring and stitching, arming herself with her materials like a patient warrior.

For my part, I find the same proximity between wood and glass. I have to keep my distance during the actual work, whether it's the master glassmaker or the chainsaw. And once the material and the form have been addressed, I can't turn back; the material is alive and going its own way.

These are gestural time frames that we have established in our passionate relations with matter. For us it's important to add that our approach to matter is not merely pragmatic; otherwise we would be in deep trouble. We put matter under pressure for its physical qualities but also for the

pleasure and playfulness we get out of transforming it. Our families, with their whimsical gestures, joke with others through their objects. We need to play with our material, to laugh with each other before we laugh with others. Humour plays a big part, both with our parents and in our work.

S.K.: Which brings us back to gesture and rhythm (the latter would be that of a dance of joy!): gestures, materials and movements are fundamental and intertwined in your practice and you have a very strong relationship with craft, understood, following the historian Richard Sennett,⁴ in all its power to make and think.

⁴ Richard Sennett, in *The Craftsman* [New Haven: Yale University Press, 2008], proposes a much broader definition of craft than "skilled manual labour" and argues that the computer programmer, the artist, and even the ordinary parent or citizen are craftsmen. Thus "craftsmanship names a basic, enduring human impulse to do a job well for its own sake . . . and implies a slow acquisition of skills." Faced with the current degradation of forms of work, Sennett highlights the know-how of the craftsman, the heart, source and driving force of a society in which the general interest and cooperation would take precedence. And while "History has drawn fault lines dividing practice and theory, technique and expression, craftsman and artist, maker and user, [and] modern society suffers from this historical inheritance", Sennett demonstrates that *to do is to think*.

Vivre, sculpter dans un lieu

Aurélie Ferruel,
Florentine Guédon
et Sophie Kaplan

Aurélie Ferruel et Florentine Guédon ont toutes les deux passé leur enfance à la campagne, en Normandie et en Vendée, dans les fermes familiales, fermes encore en activité, et dans lesquelles elles retournent très régulièrement. S'est ensuivie une longue période nomade pendant laquelle elles ont vécu à Rennes, Nantes, Angers, Toulouse, etc. pour suivre leurs études, puis aller partout où les résidences et les projets les menaient¹.

En 2020, elles se sont chacune ancrées dans un lieu – Aurélie à Saint-Mihiel dans la Meuse et Florentine à Passavant-sur-Layon dans le Maine-et-Loire – avec l'intention d'y rester quelque temps : un endroit à elles.

L'art d'Aurélie Ferruel et de Florentine Guédon, d'une sensualité directe, fourmillant d'humour, relève d'une écoute et d'un échange profonds avec les matériaux auxquels elles donnent forme. Il fait écho à la pensée de Tim Ingold : pour les artistes comme pour l'anthropologue, l'artisan et le penseur – le manuel et l'intellectuel – ne sont pas séparés, pas plus que formes et matières². Pour les unes comme pour l'autre, il s'agit d'apprendre en faisant. Et il s'agit également de prendre plaisir.

La discussion a porté sur les différents lieux de vie du duo, leurs caractéristiques et leurs usages : en quoi et comment ceux-ci forment et informent-ils sur leur pratique ? Elle a également été l'occasion de remettre en question une certaine vision

ruraliste³ que nos modes de vie et de pensée largement urbains ont tendance à plaquer sur ces deux artistes.

Où l'on verra que celles-ci approchent le vernaculaire dans son sens premier – « ce qui est fabriqué dans la maison » – et que les environnements auxquels elles s'attachent sont d'abord une façon de s'intéresser aux liens entre matériaux et gestes, espaces et mouvements, et aux gens qui les pratiquent.

Les fermes familiales

Sophie Kaplan : Est-ce que vous travaillez encore dans vos fermes-matrices-ateliers familiales, dont vous avez souvent évoqué à quel point elles avaient constitué pour vous des lieux de ressources, de matières et d'inspirations premières ?

Aurélie Ferruel : De façon différente nous travaillons encore dans nos maisons et hangars familiaux. **Nous rentrons nous ressourcer ou récolter des matières premières.**

Ce sont pour nous des lieux constitutifs de tout travail à venir. C'est notamment le cas parce que nos familles prolongent la vie de ces lieux en continuant de les transformer. Même si nous sommes parfois perturbées par ces gestes de démonter, recouvrir, déplacer, tailler, faire tomber, construire, ceux-ci n'ont pourtant rien à voir avec la disparition, au contraire ils empêchent l'espace de se figer, ils le rendent vivant. L'attachement reste fort mais prend place ailleurs que dans l'aspect physique des matériaux qui le composent. Nous remercions nos familles de nous avoir fait comprendre cela, c'est une donnée importante dans notre pratique.

1. « Nous sommes passées de villes (grandes et petites) en villes, de personnes en personnes, de lits en lits... le pied total ! », Aurélie Ferruel et Florentine Guédon, e-mail à Sophie Kaplan du 15 novembre 2020.

2. « Il n'y a pas d'un côté la forme, de l'autre la matière. Les organismes croissent, comme les artefacts. Les artefacts sont fabriqués, comme les organismes. À la succession des formes, qui ne permet pas de rendre compte dans toute son ampleur de la complexité du réel, il faut passer au développement continu. À la distinction matière/forme, il faut substituer la relation force/matériau. À l'hylémorphisme il faut préférer la morphogénèse. » Tim Ingold, *Faire*, Paris, Éditions Dehors, 2020, p. 161.

3. J'emploie ici le terme de ruralisme dans le sens d'une tendance à idéaliser la vie à la campagne et à y projeter des représentations fantasmées, des clichés et autres images d'Épinal.

Nos familles nous ont transmis quelque chose du déplacement, des choses qui évoluent.

Le travail de composition que nos parents font dans l'espace, que ce soit à l'intérieur de la maison ou à l'extérieur, est en perpétuel mouvement. Nous avons grandi avec ça, ça a toujours été là. Aux Beaux-Arts je me souviens qu'on avait des discussions infinies sur nos mères et leurs idées un peu folles de composition. Nos mères qui s'amuse.

S.K. : Quand vous revenez dans vos fermes d'enfance, il y a donc toujours des choses qui ont changé, bougé. Pouvez-vous donner des exemples ?

Florentine Guédon : Nos mères partagent une passion pour la collection de petits objets figuratifs qu'elles repeignent, déplacent et accommodent avec d'autres personnages. Ces collections passent de l'intérieur à l'extérieur, de la maison au jardin, comme un prolongement. Elles recherchent et glanent ces objets avec la même précision qu'elles auront ensuite à les mettre en place. **Nos mères ne se déplacent pas, c'est tout leur environnement qu'elles font danser et tourner littéralement autour d'elles.** C'est régulier, les meubles et les objets de la maison ont la bougeotte. À l'extérieur, c'est la même chose, elles ont toutes les deux un rapport aux plantes assez fort. Leurs plantes poussent, grossissent et changent d'endroit, pas seulement pour les besoins de la plante, mais aussi pour suivre la cadence d'envies de nos mères à chercher de nouveaux décors. Dans l'espace de la ferme, les machines et bâtiments vont être modifiés pour des raisons au départ d'apparence plus pratiques. Des réparations, de l'entretien, des modifications liées aux besoins de la ferme. Les matériaux sont modifiés pour trouver une nouvelle vie, ils changent d'état et de fonction, comme les espaces. **Un ancien silo à grain est découpé pour devenir porte de grange, des caillbotis sont renversés pour devenir palissades d'un poulailler, les éléments sont disponibles pour être utilisés.** Le visage de la ferme se modifie continuellement. C'est-à-dire que l'ancien lieu de stockage devient poulailler, que le poulailler devient l'endroit où l'on va mettre le bois, etc.

Finalement, on ne supprime pas une chose sans en planter ou en créer une autre. Par exemple, mon père a récemment arraché tout un tas de vieux pruniers qui avaient toujours été là, dans un petit espace de verdure au milieu de la ferme, et ce pour tracer un nouveau chemin. Il a tout arraché, semé de la pelouse et posé des pierres blanches de quartz. Il stockait ces pierres à l'arrière du bois, parce que ce sont de « belles pierres », en attendant de leur trouver une utilité. Il a fait toute une installation avec des rosiers, des pierres blanches, pour l'entrée de la ferme. Avant il y avait des pruniers, maintenant il y a autre chose. J'ai tendance parfois à rattacher les notions esthétiques

à nos mères, mais en réalité nos pères ont tout autant de conscience esthétique.

A.F. : Mon père collectionne de vieux outils qu'il vient parfois rafraîchir à sa façon, arranger. Il amasse en des tas différentes essences de bois, des métaux, etc. disposés un peu partout. Son atelier de sculpture (mon père a une pratique de sculpture à la tronçonneuse dont j'ai hérité) va être à un endroit, et puis ça va devenir le garage du tracteur et son atelier se déplacera. Rien n'est figé, pour autant tout existe, tout se construit, et effectivement l'esthétique est présente autant dehors que dedans. **Il y a ce va-et-vient, un travail de forme, de réflexion, qui permet que tout évolue, et ça c'est un petit bonheur, c'est le nerf de notre travail ! On nous parle de traditions poussiéreuses, de choses dans de petites cases, bien rangées les unes à côté des autres, mais pour nous c'est tout l'inverse !**

Nous ne voulons pas nous prendre au sérieux. Manquer d'humour lorsque l'on parle par exemple de tradition, c'est s'empêcher de la faire évoluer, de voir la multitude de facettes qui la compose, c'est faire acte d'autorité sur une notion qui évolue constamment en affirmant une pseudo-vérité qui n'existe pas. Ce manque de second degré est pour nous tout aussi dangereux que ridicule. Nous préférons en parler, l'étudier et en rire. Jamais rire d'eux, mais rire avec et pour, et c'est valable pour tout autre sujet.

Le fait d'en parler avec toi, nous permet de nous rendre compte que l'esthétique, la pratique et l'humour sont toujours là : dans nos façons de vivre et de travailler, comme dans celles de nos parents.

F.G. : Les grands espaces laissent la possibilité de pouvoir s'étaler. C'est une véritable chance de s'étaler : on peut laisser à l'état d'épave une tâche sur laquelle on reviendra plus tard. On peut attendre, parfois longtemps, que les idées soient claires, avant d'y revenir. La notion de stockage de matières premières est également importante pour nous. Ma grand-mère n'achetait jamais de tissus mais récupérait des vêtements et textiles aux alentours, les gens en déposaient dans son grenier. Elle utilisait le tissu pour s'occuper, pour réparer des choses, et quand elle bricolait elle le pensait toujours d'une façon textile.

Nos parents, comme beaucoup de gens, vont trouver des bidules, des matières, et un peu comme des collectionneurs vont les garder. Ce faisant, ils cherchent le jeu, la drôlerie. Mon père fait une collection de branches de bois avec des formes spécifiques. Il m'a donné un bâton bizarre qui ressemble à une torche et a une gueule de monstre. Il me dit : « Ah mais tiens c'est beau ça. » Une partie d'une grange est consacrée à ce stock de bois aux formes farfelues.



[Il...3] Atelier de sculpture nomade du père, La Bourdellière, Suré, 2020.
Photographie : Aurélie Ferruel



[Il...4] La Collection de la mère, La Giffardière, Montournais, 2020.
Photographie : Florentine Guédon

S.K. : Si je comprends bien, ton père qui glane ces bois aux formes bizarres, ne le fait pas dans un but strictement utilitaire. On peut dire qu'il les glane pour rien, ou plutôt qu'il les glane uniquement pour la beauté de leur forme ?

F.G. : C'est ça.

S.K. : Ce que vous racontez me rappelle le témoignage d'une agricultrice que j'avais croisée à Rennes il y a quelques années, à l'occasion du projet *Autour de la table* des chorégraphes Loïc Touzé, Anne Kerzerho et Alain Michard, au cours duquel les habitants d'un territoire ayant développé un savoir particulier du corps avaient été invités à partager leurs pratiques et connaissances. Je me souviens qu'elle avait parlé avec émotion et conviction des pratiques créatrices permanentes et fondatrices, à partir de tout ce qu'elle avait sous la main, de sa mère paysanne.

D'un point de vue anthropologique, je me demande si ce que vous racontez à propos des recherches esthétiques de vos parents leur est strictement propre ou si l'on peut également et plus généralement les rapporter à des pratiques humaines en-communes d'embellissement de l'habitat. Pratiques que vous avez observées et dont vous vous nourrissez.

Et, en élargissant encore mon point de vue au non-humain, me reviennent, parmi d'autres exemples, les images de certaines espèces d'oiseaux qui embellissent leurs nids en y ajoutant des couleurs.

F.G. : Pendant un temps je me disais que mon père était un cas isolé. **Mon père et mon grand-père ramassent des pierres de quartz blanches qu'ils placent dans la ferme de façon précise. J'essayais de les faire parler sur cette pratique, mais ça restait un mystère. Je me suis dit qu'il y avait une raison à cela, les agriculteurs autour font la même chose : pourquoi font-ils tout ça, pourquoi ces pierres blanches partout dans les fermes ?** L'enthousiasme m'a poussée à chercher une croyance derrière cette manie. Et en fait non, rien. **Elles sont belles, plus belles que les autres pierres. Elles sont là, elles embêtent pour labourer, elles sortent de terre, ce sont comme des trésors, on les ramène, on les stocke, et puis qu'est-ce qu'on en fait de ces belles pierres blanches ?** Souvent elles sont aux entrées des bâtiments et le long des chemins. Mon grand-père a une cave où il fait son oberlin. Un soir je sors de cette cave pour rentrer chez mes parents plus haut dans le village. Il fait nuit et là je comprends pourquoi ils mettent ces pierres blanches : parce que tout simplement il n'y a pas de lumière. **Quand tu circules en pleine nuit, ce sont des repères.** Les pierres blanches qui sont sur le rebord des chemins permettent de voir la route, tout simplement.

A.F. : **L'idée est de glaner** de belles choses pour, un jour, **peut-être**, les utiliser, c'est **un geste simple. On aime la beauté** de ce geste simple, **on aime cette simplicité**, qui raconte **tellement d'histoires**, que ce soit dans l'immobilité des **matières regroupées** en un endroit, ou dans leur nouvelle utilisation, comme pour **ces pierres disséminées** en repères le long **d'un chemin**. Il est par ailleurs **assez amusant** d'imaginer

que **certaines légendes** se sont montées en observant **ces installations**.

S.K. : En somme, vos parents ont résolu la récurrente contradiction entre le beau et l'utile : ces pierres blanches sont visibles la nuit le long des chemins et en plus elles sont belles !

Il me semble d'ailleurs que le regard à la fois tendre et anthropologique que vous portez sur votre milieu d'origine – terrain à la fois d'observation, d'apprentissage, de stockage et de fabrication –, cette « simplicité » dans l'utilisation des matériaux qu'on trouve autour de soi, est précisément ce que vous cherchez à faire dans votre travail.

A.F. : **Tous les passionnés avec qui on a pu travailler, partagent le fait de récolter, de ramener à la maison, de regrouper ces petites collections à des endroits spécifiques. Ces va-et-vient de la maison à l'atelier sont présents. L'intime se mêle au « faire », au plaisir. Un lien se crée dans nos échanges.**

Les nouveaux habitats

S.K. : Depuis quelques mois vous avez chacune, pour la première fois, emménagé dans un chez-vous, à la fois lieu de vie et atelier. Comment avez-vous choisi ces lieux ?

A.F. : Nous aurions pu revenir dans nos villages et on ne va pas mentir, on y a pensé un instant. Mais le hasard, les rencontres, les bonnes occasions, nous ont permis de découvrir d'autres façons de vivre et surtout de prendre le temps d'imaginer ces espaces. Nous avons donc chacune choisi d'aller vers une ville, une région, un endroit que l'on ne connaissait pas et d'y construire ce chez-soi.

F.G. : Nous avons découvert que le sentiment de « chez-soi » se fabrique et se développe constamment.

S.K. : Vous avez donc chacune découvert un « endroit à vous », comme aurait pu le dire Virginia Woolf ?

F.G. : Cela faisait longtemps qu'on discutait de ce lieu où l'on pourrait se sentir chez soi. On fantasmaient l'idée d'avoir un espace où venir travailler et vivre. L'idée n'était pas d'avoir un espace neuf et fini, mais de trouver un habitat qu'on pourrait réparer à notre façon, en jouant avec les matières.

S.K. : Vous avez toutes les deux choisi de vivre à la campagne. Pourquoi vivre et travailler dans une grande ville n'a jamais été une option pour vous ?

F.G. : En nous éloignant des grandes villes, nous avons trouvé une liberté et des moyens de travail plus vastes. Nous avons beaucoup plus d'espace, pour une économie plus que raisonnable, ce qui nous permet de construire nos ateliers sur mesure !

A.F. : Au-delà de l'aspect économique, c'est surtout un choix de notre part. **Nous avons besoin de pouvoir**



[Il..6] Établi du père, La Giffardière, Montournais, 2020.
Photographie : Florentine Guédon



[Il..6] Le bain fait par la mère, La Bourdeillère, Suré, 2010.
Photographie : Aurélie Ferruel



[Lili.] Futur atelier bois, 2021.
Photographie: Aurélie Ferruel



[Lili.] Cuisine, Saint-Mihiel, 2021.
Photographie: Aurélie Ferruel



[ILL.9] Atelier tissus, Passavant-sur-Layon, 2021.
Photographie : Florentine Guédon



[ILL.10] Atelier terre, Passavant-sur-Layon, 2021.
Photographie : Florentine Guédon

déambuler en dehors de la maison mais aussi à l'intérieur ; de pouvoir rebondir simplement de l'atelier bois au potager, de la douche à l'atelier céramique, du lit au four de fusion de verre ou de l'atelier couture à la cuisine. Nous avons également besoin de pouvoir déplacer les sculptures ou nos pensées, et de prendre ainsi un recul facile d'accès et quotidien sur le travail en glissant d'un endroit à un autre, d'une activité à une autre.

F.G. : Nous ne parlons pas d'une nécessité de très grands espaces ou d'espaces impeccables, mais d'une série de sphères dans lesquelles nous pouvons être en mouvement avec et dans le paysage domestique.

Par ailleurs, pour être en adéquation avec ce choix il nous fallait une voiture et être à proximité des gares pour rester mobiles. La mobilité est pour nous essentielle, un véritable outil de travail.

S.K. : À quoi ressemblent vos « chez-vous », qu'est-ce qui les caractérisent ?

A.F. & F.G. : Aurélie est en train d'aménager un atelier pour travailler le bois, où elle stocke ses outils : les tronçonneuses, les établis, les ciseaux, les étaux, les disqueuses, les bastaings, les différentes essences de bois... Il ressemble à un garage automobile. Deux fenêtres et trois grandes portes-rideaux en métal font entrer la lumière et le vent. Il est situé entre le potager et les différents ateliers de verre de son compagnon. Les ateliers entourent la maison, qu'ils rénovent en parallèle, à Saint-Mihiel dans la Meuse. Elle profite donc aussi de partager l'atelier de son concubin, souffleur de verre, où la chaleur est constante et qui est mitoyen de l'atelier à froid pour les finitions de verre. À l'étage se trouve la cuisine-salon-salle à manger. Au deuxième étage, les ateliers modelage avec de grandes tables de travail, situés à proximité des chambres et de la salle de bains.

La maison de Florentine est construite sur différents paliers et se situe à Passavant-sur-Layon, dans le Maine-et-Loire. Au sous-sol l'atelier terre, recouvert de torchis, où l'on trouve en son cœur le four, le séchoir des pièces crues et émaillées, la table d'émaillage. On monte quelques marches et nous voici dans le salon, un endroit chauffé par un poêle à bois. À nouveau quelques marches, on trouve la cuisine. Puis au dernier étage, l'atelier textile est entre la chambre et la salle de bains. Là sont rangés la collection de tissus, des boutons, des bobines de fils, de biais, la machine à coudre est posée sur la table et il y a un espace libre au sol pour étaler la matière...

Il y a des escaliers dans ces deux maisons : des escaliers partout, des marches entre les ateliers/la maison, des étages comme des bulles.

S.K. : Vous ne semblez pas dissocier vos espaces de vie et vos espaces de travail. De quoi cette porosité est-elle le signe ?

A.F. : En nous installant, nous avons pris conscience que ces deux espaces devaient être liés. **Nos journées sont des circuits, des boucles où nos idées démenagent.** Ce fonctionnement « en découpes » de nos journées est spontané et s'est encore renforcé depuis notre emménagement.

S.K. : Ces déplacements journaliers d'un espace à un autre, espaces dont les usages sont distincts mais qui sont poreux, rappellent les transformations permanentes dans les fermes de vos parents que vous évoquez plus haut. En quoi ces déplacements sont-ils nécessaires à la construction de votre travail ?

F.G. : Effectivement, pour nous, cloisonner l'espace domestique et l'atelier, ne pas pouvoir déborder de l'un à l'autre, serait presque douloureux. Entre ces différents espaces, il y a beaucoup de choses à faire, des envies de commencer par un ouvrage ou un autre, des priorités, comme le travail attaché aux saisons.

A.F. : **Quand on sort de l'atelier durant la journée nous n'avons pas l'impression de faire une pause. Nous continuons à chercher la matière dans nos pensées et dans nos mains. Les gestes simples sont différents d'une action à une autre, mais ils sont là, et ils nous permettent d'expérimenter, de continuer, d'avoir un rythme, une cadence.**

S.K. : Si je comprends bien : pour vous, de la cuisine au jardin, en passant par le salon, se répètent ou s'inventent quotidiennement une multitude de gestes, qui ne sont pas à proprement parler des gestes de sculptrices, des gestes d'artistes, mais qui sont aussi des gestes techniques, même si on les considère rarement ainsi, même si on les considère finalement en général assez peu. Et ces gestes, ces façons de faire, sont reliés à des façons de penser. Il y a là je trouve un continuum très intéressant entre votre manière de vivre et votre manière de faire de l'art.

A.F. : **Être dans le « faire », c'est réfléchir, imaginer. Regarder les gens « faire », c'est les voir penser et c'est aussi nous laisser la place de rêver en les observant. On apprend plus que l'on ne le croit en regardant les gestes des autres. On peut rapprocher ces actions de la poésie, de poèmes.**

S.K. : Il me semble que votre rapport à l'environnement rural dans lequel vous avez toutes les deux choisi de retourner vivre est très différent du fantasme – nourri par de plus en plus d'urbains – d'un retour à la terre et au (soi-disant) calme de la nature, d'un paradis perdu finalement. Il est plus concret, plus pragmatique : vous avez choisi d'habiter à la campagne parce que c'est là que vous trouvez l'espace, une certaine flexibilité (mais aussi inflexibilité) du temps et parce que c'est aussi souvent là que vous rencontrez des gens et des savoirs qui vont nourrir votre pratique. Pour reprendre ce que nous évoquions à propos des pratiques créatrices de vos parents, je trouve que vous établissez un rapport de causalité, sinon d'évidence entre le beau et l'utile. De quelle façon ce rapport, présent dans la relation à votre environnement, se retrouve-t-il dans votre production artistique ?

F.G. : Depuis quelque temps, je m'entête à faire une forme, dans une matière étonnante : un lainage épais feutré de plusieurs couches à motif. Je montre cette trouvaille à Aurélie, on est d'accord qu'il y a un truc, il faut qu'on bosse avec. On a envie de le porter. Sauf qu'entre la combinaison technique et la forme, impossible pour l'instant d'aboutir à un résultat convaincant. ~~Si la conception devient trop complexe et prise de tête pour plier la matière à nos envies, c'est à nous de passer à une autre façon de faire.~~

S.K. : En fait vous ne vous acharnez pas sur un matériau, mais vous négociez avec lui plutôt ?

F.G. : On va sélectionner un matériau pour certaines qualités, esthétiques, tactiles... et si en voulant le pousser un petit peu trop on perd ses qualités, c'est juste que ce n'est pas le bon.

S.K. : Il y a donc une fidélité, un respect du matériau *per se*, il ne doit pas être trop transformé, c'est ça ?

F.G. : Une fidélité pour les caractéristiques qui nous ont plu chez lui au départ. Si l'on revient sur les pierres blanches qu'on retrouve aux abords des fermes et qu'on établit un parallèle avec notre façon de faire de la sculpture : elles sont choisies et placées aux abords des fermes parce qu'elles sont belles, parce qu'elles sont blanches et qu'elles sont mieux là que dans les champs, où elles gênent. ~~Ne pas tenir compte du matériau, ça serait ici prendre un caillou quelconque, le poser là et le peindre en blanc.~~

A.F. : Ces pierres qu'on déplace et qui sont visibles, deviennent pratiques. Nous entretenons le même type de rapport avec les matières que nous utilisons dans nos sculptures : nous les trouvons belles telles quelles (d'ailleurs quand on dit « belle matière », nous le définissons par le toucher). Si, par la suite, nous n'arrivons pas à emmener ce « beau » dans la direction que l'on souhaite, notre regard se déplacera vers une autre matière.

En fait, ce que l'on pousse dans la matière, c'est la force qu'elle a. Si, en la transformant, nous perdons

ses particularités ou si nous n'arrivons pas à négocier avec elle, c'est que l'on fait fausse route.

S.K. : C'est une approche très pragmatique : vous dialoguez avec les propriétés physiques d'un matériau et si votre intention sculpturale ne s'accorde finalement pas avec celles-ci, vous passez à autre chose. Vous avez d'ailleurs récemment agrandi votre famille de matériaux, avec l'introduction de la céramique pour Florentine et du verre pour Aurélie. Que vous permettent ces nouveaux matériaux ?

A.F. : Je commence à travailler le verre avec Stéphane Pelletier et Florentine a acheté un four à céramique. Ces deux matières, qui toutes deux jouent avec le feu, nous apportent de nouvelles possibilités. Nos deux nouvelles aventures nous excitent beaucoup.

Pour autant le rapport au geste reste le même. Quand je vois Florentine travailler la céramique et le tissu, je la vois rapporter, faire des points de couture. Elle s'arme comme une guerrière de patience avec ses matières.

De mon côté, je retrouve la même proximité entre le bois et le verre. Je dois me maintenir à distance pendant l'acte, qu'il s'agisse de celui du maître verrier ou de la tronçonneuse. Et une fois la matière et la forme attaquées, je ne peux pas y revenir, la matière est vive et respire.

Ce sont des temporalités de gestes qu'on a établies dans nos relations passionnelles à la matière.

Il est important pour nous d'ajouter que l'approche de la matière n'est pas seulement pragmatique sinon nous serions dans un ennui profond. Nous poussons la matière pour ses qualités physiques mais aussi pour le plaisir et le jeu que nous mettons en place pour la transformer. Nos proches, avec leurs gestes fantaisistes, plaisantent avec les autres en manipulant les objets.

Nous avons besoin de jouer avec la matière, de rire entre nous avant de rire avec les autres. L'humour occupe une place prépondérante, autant avec nos parents que dans notre travail.

S.K. : On en revient encore au geste et au rythme (qui serait celui d'une danse de la joie!) : gestes, matières et mouvements sont fondamentaux et imbriqués dans votre pratique et vous entretenez un rapport très fort à l'artisanat, entendu, à la suite de l'historien Richard Sennett⁴, dans toute sa puissance de faire et de penser.

4. Richard Sennett, dans *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*, propose une définition de l'artisanat beaucoup plus large que celle de « travail manuel spécialisé » et soutient que « le programmeur informatique, l'artiste, et même le simple parent ou le citoyen font œuvre d'artisans ». Ainsi pensé, « l'artisanat désigne la tendance foncière de tout homme à soigner son travail et implique une lente acquisition de talents ». Face à la dégradation actuelle des formes de travail, l'auteur met en valeur le savoir-faire de l'artisan, cœur, source et moteur d'une société où primerait l'intérêt général et la coopération. Et tandis que « l'histoire a dressé à tort des frontières entre la tête et la main, la pratique et la théorie, l'artisan et l'artiste, et que notre société souffre de cet héritage », Richard Sennett prouve que *Faire, c'est penser*, Paris, Albin Michel, 2010.