

©Veronique Menet, libérés

PATRICIA BOURGEOIS
NATALIE MEI
VÉRONIQUE MENET
MATHIEU SCHOETTL
JEAN-PIERRE SOUGY
IZUMI UEDA YUU

RÉVÉLER L'HUMAIN

Revealing the Human



MÉMOIRE
DE
L'AVENIR

RÉVÉLER L'HUMAIN
REVEALING THE HUMAN

par | by

PATRICIA BOURGEOIS · NATALIE MEI
VERONIQUE MENET · MATHIEU SCHOETTL
JEAN-PIERRE SOUGY · IZUMI UEDA YUU

Memoire de l'Avenir

Direction artistique et commissariat
Artistic direction and curator

Margalit Berriet

Présidente fondatrice | Founding president
de | of Mémoire de l'Avenir

avec | with

Helen Margaret Giovanello

Research Artist
Photographe

Development

Paul Wane

Strategy

REMERCIEMENTS

acknowledgements
GMG VR-AI

Partenaires associés

UNESCO-Most
International Council for Philosophy
et des Sciences Humaines - CIPSH
Humanities, Arts and Society - HAS
The Jena Declaration
Ville de Paris

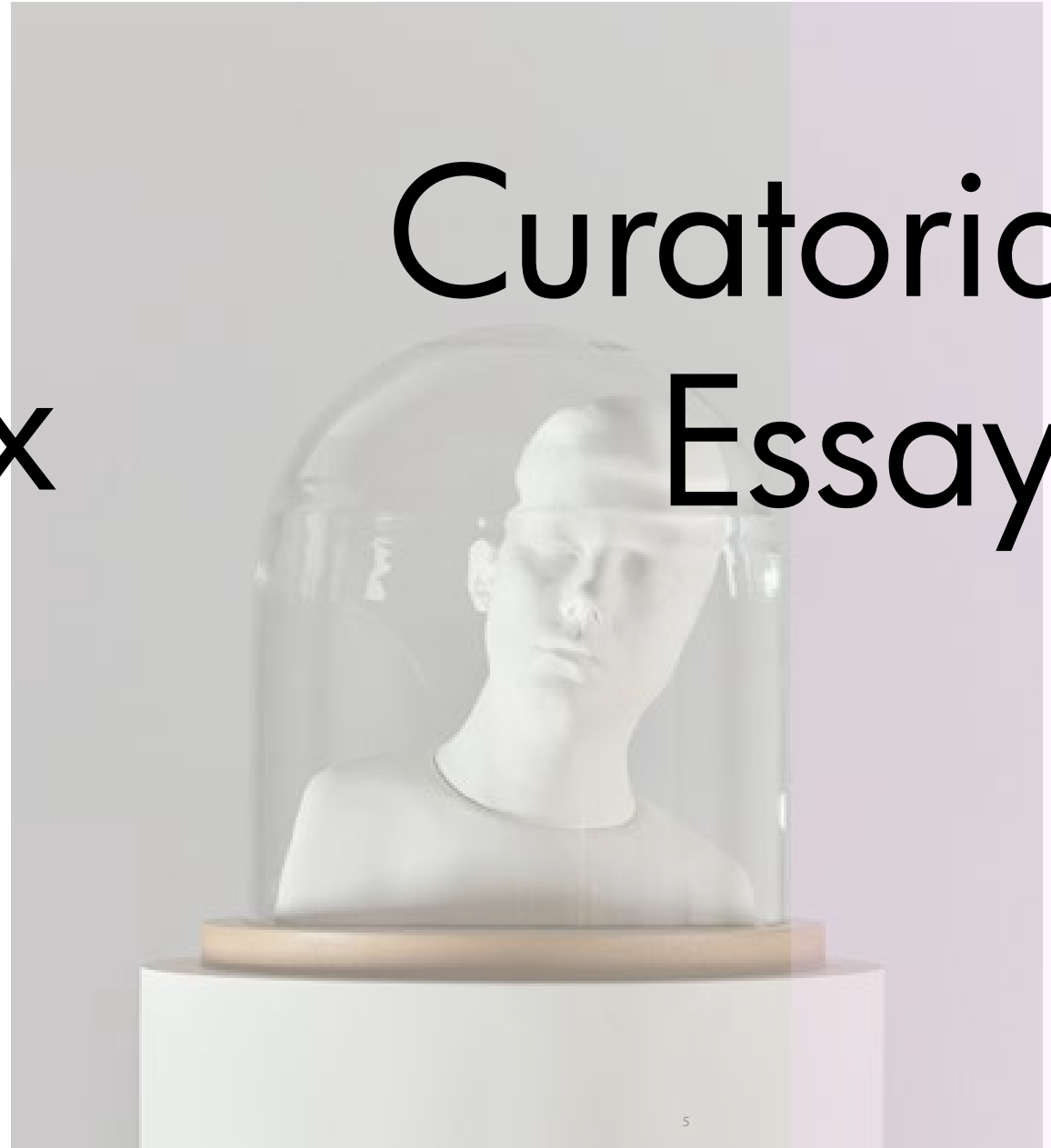
Crédits visuels

© Droits de reproduction réservés aux artistes et MDA
Reproduction rights reserved to the artists & MDA
2026



Textes curatoriaux

Curatorial Essays



Révéler l'humain

Texte par Margalit Berriet

Sénèque, *Lettres à Lucilius* Lettre § 66.11 :

« Mais, puisque les vertus des plantes et des animaux sont périssables, elles sont aussi fragiles, fugitives et incertaines. Elles naissent et disparaissent, et pour cette raison, elles ne sont pas estimées à la même valeur ; mais pour les vertus humaines, une seule règle s'applique. Car la droite raison est unique et d'une seule nature. »



L'exploration de l'humain rassemble toutes les formes de vie : des humains aux animaux, et même aux plantes, toutes également vivantes. L'humanité se tient au carrefour entre nature et artifice, entre l'intelligence du vivant et, aujourd'hui, l'intelligence artificielle.

Georg Bertram affirme que les pratiques humaines sont « constituées par la tradition pour être ouvertes à la révision et à la critique. C'est ce qui constitue la forme de vie humaine. » Une telle ouverture introduit une instabilité fondamentale : « il existe un élément pratique précaire dans l'existence humaine... Les humains sont des êtres qui, en établissant ce qu'ils sont, se mettent toujours eux-mêmes en jeu. » Dans ce cadre, le changement nécessite une négociation, et l'art apparaît comme l'un des principaux moyens par lesquels cette négociation s'opère. L'art devient ainsi un espace où l'humanité se met constamment à l'épreuve et se redéfinit.

La pratique artistique engage à la fois le soi et le collectif.

Ce que Hegel identifie comme les arts individuels — architecture, sculpture, peinture, musique et poésie — façonne activement le soi et sa perception de l'être dans le monde. Faire l'expérience de l'art, c'est entrer dans un processus dynamique dans lequel le sens même de l'Être est mis en jeu, permettant aux perspectives subjectives d'être partagées et confrontées.

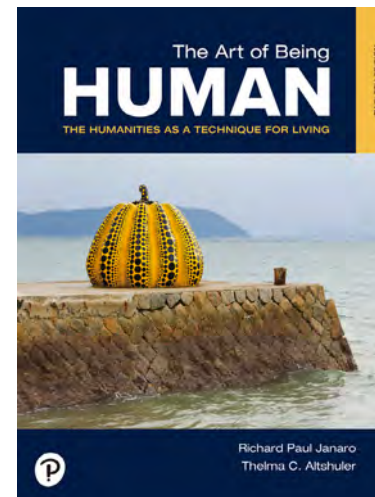
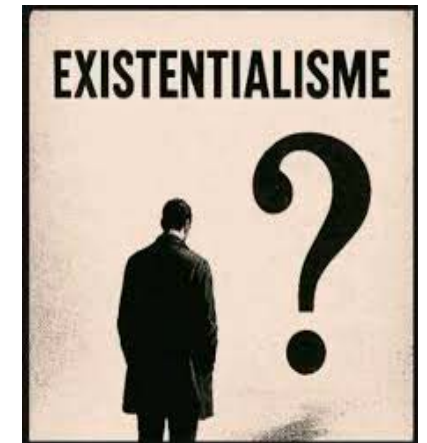
Les penseurs existentialistes ont apporté des contributions décisives au discours éthique et esthétique. Leurs réflexions philosophiques ont été profondément influencées par la pratique artistique, qu'ils considéraient comme indissociable de l'engagement éthique dans le monde. Søren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, Albert Camus, Simone de Beauvoir, Gabriel Marcel, Maurice Merleau-Ponty et Jean-Paul Sartre affirment collectivement que chaque vision singulière contribue à une compréhension

humaine plus large. Ces perspectives ne sont pas en concurrence ; au contraire, elles s'accumulent et se complètent, formant une communauté humaine plurielle et interconnectée.

Kierkegaard met l'accent sur la liberté individuelle et la responsabilité subjective. Sartre, s'appuyant sur une terminologie hégélienne, décrit l'existence humaine comme un « pour-soi », une conscience autonome qui existe néanmoins en relation avec les autres. La création, en ce sens, est un acte qui transforme à la fois le monde et le soi. Les êtres humains sont ainsi pleinement responsables de leurs actions imaginatives et pratiques.

L'existentialisme situe l'existence comme condition première de l'être. Chaque individu habite le monde de manière distincte mais relationnelle, défini à la fois en contraste et en complémentarité avec les autres. La liberté, dès lors, n'est jamais isolée ; elle est toujours enchevêtrée avec celle des autres. Cette interdépendance constitue la base d'une compréhension éthique de l'existence.

Une telle perspective ontologique positionne l'art comme un mode d'intuition, de révélation et d'enquête critique. Les pratiques artistiques doivent donc engager simultanément des dimensions éthiques, esthétiques et politiques. À travers les disciplines, l'art interroge les fondements métaphysiques de l'existence elle-même.



Dans *The Art of Being Human*, Richard Janaro et Thelma Altshuler examinent les expressions culturelles à travers le temps et la géographie, en soulignant l'interconnexion des formes artistiques. Les arts fonctionnent comme des passerelles à travers les divisions temporelles, spatiales et culturelles, permettant une compréhension plus profonde du soi et du monde.

Dans ce contexte, la relation entre multiculturalisme et expression artistique devient évidente. Les arts révèlent la pluralité des identités et des expériences, favorisant le dialogue et la compréhension mutuelle. En exposant la multiplicité des perspectives, les pratiques artistiques remettent en question les stéréotypes, résistent aux simplifications et contribuent à la cohésion sociale.

La création est indissociable de l'existence. L'expression artistique offre visibilité et agentivité aux voix marginalisées, contribuant à un récit collectif façonné par la diversité. Les arts servent d'instruments de perception, de critique, d'affirmation et de résilience.

Comme le suggère la théoricienne politique Song, la culture englobe non seulement les beaux-arts, mais aussi les pratiques quotidiennes, les croyances, les langues et les rituels. Ces éléments définissent l'identité, l'appartenance et les structures sociales. Vivre dans le pluralisme suppose de reconnaître les autres non comme opposés, mais comme complémentaires.

Vivre dans le pluralisme nécessite une ouverture aux autres en tant qu'êtres complémentaires.

L'art et la culture incarnent une vaste accumulation de savoirs — scientifiques, techniques et conceptuels. Cette accumulation constitue une trace historique du développement humain. Les artistes, aux côtés des scientifiques et des chercheurs, participent à un processus continu d'observation, d'interprétation et de transformation. Les émotions jouent un rôle central dans ce processus. Elles sont indissociables de l'expérience humaine, mais souvent insuffisamment examinées. Un engagement véritablement éthique avec le monde requiert de reconnaître les dimensions émotionnelles comme partie intégrante de la connaissance et de l'action.

Des peintures rupestres préhistoriques aux pratiques contemporaines, les humains ont continuellement exprimé leur compréhension de l'existence par des actes créatifs. Ces processus de rupture et d'intégration soutiennent les systèmes sociaux et l'évolution culturelle.

Les humains préhistoriques enterraient leurs morts, fabriquaient des outils, créaient des bijoux et des figurines, et décoraient les grottes avec des images d'animaux, d'humains et de formes abstraites. Un processus continu de rupture et d'intégration façonne les sociétés humaines, soutenant les systèmes sociaux.

Les cadres théoriques — ontologie, épistémologie, sociologie, éthique et esthétique — servent d'outils pour structurer les connaissances et l'expérience humaines. Pourtant, l'esprit humain doit dépasser la pensée binaire, transcender la finitude afin de s'engager avec la complexité et la relationalité.

Comme l'a observé Blaise Pascal, « l'homme passe infiniment l'homme ». Cette affirmation souligne à la fois les limites et le potentiel de l'existence humaine. Elle appelle à un processus continu d'auto-critique et de responsabilité éthique.

Dans les contextes contemporains, beaucoup éprouvent un profond désenchantement face aux tendances mondiales vers la violence et l'injustice. Les valeurs fondamentales de soin, de respect et de coexistence demeurent essentielles à toute conception significative de l'humanité.



Hannah Arendt suggérait que le malheur extrême ne crée pas la misère mais la révèle. La pensée est à la fois un droit et une responsabilité.

Pourtant, de nombreux dirigeants semblent incapables ou peu disposés à penser à ce niveau plus profond, où l'éthique et l'esthétique convergent.

« Il n'existe pas de pensées dangereuses ; penser est en soi une activité dangereuse. » — Hannah Arendt
Sur la différence entre intellect et raison, Hannah Arendt écrit :
« Une vie sans pensée est tout à fait possible, mais une telle vie ne parvient pas à développer sa propre essence — elle n'est pas seulement dépourvue de sens ; elle n'est pas pleinement vivante. »

Hannah Arendt, 1944. FRED STEIN-PICTURE-ALLIANCE-AFF.

LES ARTISTES

Les artistes occupent une position critique dans ce cadre, unissant exploration esthétique et enquête éthique. À travers leurs œuvres, ils révèlent les tensions, contradictions et possibilités de la condition humaine.



Les performances de Marina Abramović explorent l'identité, l'endurance et la vulnérabilité à travers la participation du public. Dans une œuvre, elle proposait 72 objets pouvant apporter plaisir ou douleur. En six heures, le comportement du public est passé de passif à extrême. Elle déclara ensuite : « Si vous laissez faire le public, il peut vous tuer. »

L'art de Léo Tolstoï s'ancre dans l'expression des réflexions, des émotions et des sentiments humains, cherchant à les transmettre, à entrer en relation avec autrui et à révéler une expérience partagée de l'être.

Tolstoï souligne la portée esthétique et profondément éthique de l'art, au-delà des effets de mode. Conscient de sa puissance — capable autant de rassembler que de susciter violence ou dérive morale — il interroge la responsabilité de l'artiste. À ses yeux, la valeur de l'art tient à son impact sur le parcours des vivantes : une œuvre véritable doit susciter l'empathie, le souci de l'autre, la pensée critique et un sentiment de fraternité, transcendant les frontières individuelles, culturelles et sociales.

En 2023, *Revealing the Human Form*, à l'Arts Council Collection à Londres, présentait des sculptures de Henry Moore, Barbara Hepworth, Sokari Douglas Camp et Antony Gormley, explorant et représentant le corps humain et sa signification à travers le temps.



Motherhood, Mandy Havers, 1977



Rebecca Horn a élargi les frontières du corps humain avec son oeuvre — explorant sentiments, désirs et peurs — à travers performances, films, dessins, poèmes, sculptures cinétiques et installations : un réseau d'objets évoquant des thèmes révélant l'humain et la nature, utilisant des références culturelles allant des traditions aux contes, démontrant comment langages symboliques, réalités et fiction se mêlent et circulent ensemble.

Rebecca Horn, Weisser Körperfächer, 1972.
Photo Rebecca Horn Collection. © 2019
Rebecca Horn Prolitteris, Zurich. jpeg

Les artistes modernes, inspirés par le cubisme, transforment notre manière de percevoir « l'autre » à travers un travail d'abstraction, réduisant les formes à leurs éléments essentiels : lignes, volumes et couleurs. Ils traduisent ainsi le réel en interprétations expressives et personnelles. Les proto-cubistes représentent objets, figures et espaces selon des schémas géométriques — cubes, cônes et structures simplifiées — cherchant moins à reproduire.

l'apparence visible qu'à révéler l'essence fondamentale, constructive, de l'être et du monde physique, non pas tel qu'il est perçu, mais tel qu'il est.

Dans *Lettres à Lucilius*, Sénèque explore l'éthique, la mortalité et la manière de vivre avec sens. Dans la lettre 58, il évoque Héraclite : nous entrons dans le même fleuve, pourtant il est toujours différent. La vie humaine est tout aussi fugace.

Dans la lettre 59, il écrit que les humains sont accablés de vices, difficiles à purifier. Dans la lettre 65, il se réfère à l'idée des formes de Platon, suggérant que si les individus périssent, l'idée d'humanité demeure.

Dans cet événement consacré à la révélation de l'humain;

six artistes visuels, issus d'horizons très divers, se réunissent au sein d'une même exposition pour offrir une pluralité de perspectives :

Patricia Bourgeois inscrit sa démarche dans le contexte néo-calédonien. Elle interroge la possibilité de coexister entre l'humain et la nature, apparemment incompatibles. Dans *Empreintes et Territoires Glissants*, elle explore la responsabilité environnementale dans le contexte de l'Anthropocène, démontrant l'impact humain irréversible.

Natalie Mei, avec *Little People of the Streams*, donne naissance à des êtres hybrides anonymes — mi-animaux, mi-humains — donnant voix à l'innommé, explorant la vie et la mort ; ses sculptures organiques, composées d'os d'oiseaux, évoquent la coexistence du vivant et du mort.

Véronique Menet travaille sur le patrimoine non verbal — gestes, silences, traces — une représentation d'un féminisme intime enraciné dans des histoires féminines oubliées ; utilisant le fil comme métaphore d'un temps lent de la filiation, et la linogravure pour montrer les incisions et cicatrices qui perdurent. Entre fil et entaille, elle révèle des blessures enfouies, des forces, des élans — des héritages intergénérationnels ; la création devient un acte de transmission.

Pour **Mathieu Schoettl** la figuration ne représente pas le réel : elle la révèle. Le dessin, la peinture et la sculpture ouvrent un accès à la nature fondamentale du monde, où l'autre et soi-même ne font qu'un. Sa pratique, idéaliste, s'ancre dans une intuition archaïque et métaphysique, déjà à l'œuvre dans les peintures rupestres : représenter, c'est effeuiller les perceptions pour révéler le réel nu.

Jean-Pierre Sougy, dans ses séries de dessins *Les Dix Petits Nègres* et *Strange Fruit*, adopte une position provocatrice profondément marquée par des images intenses de victimes et de leurs bourreaux : de victimes lynchés, de leurs bourreaux et des hommes, femmes, enfants qui sont là comme à un spectacle dominical. Il engage ainsi un dialogue avec le discours de Léopold Sédar Senghor sur la négritude. Son choix du titre *Strange Fruit* est emprunté à une chanson écrite par Abel Meeropol et interprétée par Billie Holiday.

Izumi Ueda Yuu observe que les individus vivent des moments tendus, car beaucoup ne bénéficient pas des mêmes circonstances sociales. La série *Yomise* représente des personnes dans un marché nocturne en plein air — pêche aux poissons rouges, boutiques et jeux de rue, avec des gens portant des yukata ou des kimonos de prière. Dans *The Night Market*, les écarts entre riches et pauvres, les divisions sociales et la méritocratie deviennent encore plus visibles. Ses masques semblent écouter la nuit et ses habitants. Elle interroge : avons-nous manqué quelque chose ? Tous sont des citoyens égaux, mais nous vivons dans des sociétés inégalitaires.

CONCLUSION

Je conclurai avec les mots d'Etty Hillesum, écrivaine juive néerlandaise, dont les journaux personnels et lettres, rédigés durant l'occupation nazie à Amsterdam, constituent à la fois un témoignage historique et un récit de transformation intérieure, révélant l'humain.

Dans un passage, elle fait écho à la Première lettre aux Corinthiens (chapitre 13), écrite par l'apôtre Paul au I^{er} siècle, en évoquant l'amour — traduit ici par « soin » ou « charité » : « *Si je parle les langues des hommes et des anges, mais que je n'ai pas la charité, je ne suis rien ... Si j'aime les êtres avec tant d'ardeur, c'est qu'en chacun d'eux j'aime une parcelle de toi, mon Éternel.* »

Etty Hillesum Internée au camp de transit de Westerbork, elle fut déportée et assassinée à Auschwitz en 1943.

Aimé Césaire écrivait que l'artiste ne peut rester indifférent mais doit s'engager pleinement dans la société. Et comme l'affirmait Robert Filliou : « L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art. »

Car, en fin de compte, comme l'a observé Jules de Gaultier, toute réalité qui prend conscience d'elle-même se connaît autre qu'elle n'est.



© Leslie Thornton 2011. All Rights Reserved. DACS, Bronze 1964



Etty Hillesum Points Vive – 19 Oct. 2017 par Sylvie Germain

RÉFÉRENCES ET LECTURES COMPLÉMENTAIRES | FURTHER REFERENCES & READING

1. Luers, Will, 2025. The Entanglement: How Art and Philosophy Make Us What We Are. Leonardo, 58(6), 660–661. doi: <https://doi.org/10.1162/LEON.r.2560>
2. Al-Zadjali, Zahra, 2024. L'importance de l'art pour révéler l'identité culturelle et le multiculturalisme. OpenJournal of Social Sciences, Sultan Qaboos University, 12, 232–250. doi: <https://www.scirp.org/journal/jss>
3. Song, S., 2020. Multiculturalism. Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2020 Edition). <https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/multiculturalism>
4. Moland, Lydia, 2024. Se mettre en jeu : Hegel sur l'art et le moi.
5. Deranty, Jean-Philippe, 2009. Esthétique existentialiste. In E. N. Zalta (Ed.), Stanford Encyclopedia of Philosophy (réédition Spring 2019). <https://plato.stanford.edu/archives/spr2019/entries/aesthetics-existentialist/>
6. Janaro, Richard Paul, & Altshuler, Thelma, 2024. L'art d'être humain : les sciences humaines commettechnique de vie. Pearson, ISBN : 9780137857197
7. Sartre, Jean-Paul. Existentialisme. Internet Encyclopedia of Philosophy (IEP). <https://iep.utm.edu/sartre-es/>
8. Harcourt. Cred and the Profane: The Nature of Religion. Londres.
9. Hornborg, Alf & Brace Jovanovich. « Animisme, fétichisme et objectivisme comme stratégies pour connaître(ou ne pas connaître) le monde. » Ethnos: Journal of Anthropology, 71(1), 21–32.
10. Pascal, Blaise, Pensées [c.1660], éd. Lafuma, Paris : Éditions du Seuil, 1962, no. 131.
11. Cottingham, John, 2012. La nature humaine et le transcendant. Cambridge University Press, Royal Institute of Philosophy Supplements, 70, 233–254. doi: <https://doi.org/10.1017/S1358246112000124>
12. Sénèque, Lettres à Lucilius (Lettres 51–105), trad. Richard Mott Gummere (1883–1969), Loeb Classical Library (1917–25). Texte en domaine public : <https://topostext.org/work/736>
13. English National Opera, à propos de Marina Abramović. <https://www.eno.org/people/marina-abramovic/>
14. Linnell, John, 2022. Qu'est-ce que l'art ? de Léon Tolstoï. www.ebsco.com
15. Burton Museum, 2023. Revealing the Human Form. <https://artscouncilcollection.org.uk/exhibition/2023-revealing-human-form>
16. Tolstoï, Léon. Presses Universitaires de France, pp. 122–123.
17. Reimann, Sandra Beate, 2019. Comment Rebecca Horn a élargi les frontières du corps humain. <https://www.artbasel.com/news/rebecca-horn-museum-tinguely-koerperfantasien-art-basel>
18. MacNamara, Lisa, 2025. Abstracting the Human Figure. <https://artswarehouse.org/events/abstracting-the-human-figure/>
19. Germain, Sylvie, 1999. Etty Hillesum. Pygmalion-Gérard Watelet / Chemins d'éternité.
20. Dmitry Fadeyev, 2024, Hannah Arendt on the difference between intellect and reason, <https://www.falltide.com/p/thinking-itself-is-dangerous>

Revealing the Human

Margalit Berriet

Seneca, Letters to Lucilius Letter § 66.11:

"But, since the virtues of plants and of animals are perishable, they are also frail and fleeting and uncertain. They spring up, and they sink down again, and for this reason they are not rated at the same value; but to human virtues only one rule applies. For right reason is single and of but one kind."

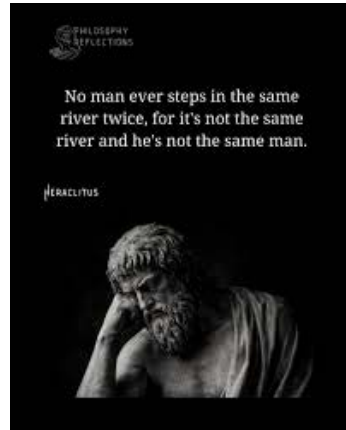
The exploration of the human brings together all forms of life: from humans to animals, and even plants, all equally alive. Humanity stands at the crossroads between nature and artifice, between the intelligence of the living and, today, artificial intelligence.

Georg Bertram asserts that human practices are "constituted by tradition to be open to revision and criticism. This is what makes up the human form of life." Such openness introduces a fundamental instability: "there is a precarious practical element to human existence... Humans are beings that, in establishing what they are, always put themselves in play." Within this framework, change necessitates negotiation, and art emerges as one of the principal means through which such negotiation is enacted. Art becomes, therefore, a space where humanity continuously tests and redefines itself.

Artistic practice engages both the self and the collective.

What Georg Wilhelm Friedrich Hegel identifies as the individual arts—architecture, sculpture, painting, music, and poetry—actively shape the self and its perception of being within the world. To experience art is to enter into a dynamic process in which the very sense of Being is placed into play, allowing subjective perspectives to be shared and contested.

Existentialist thinkers have made decisive contributions to ethical and aesthetic discourse. Their philosophical reflections were deeply informed by artistic practice, which they understood as inseparable from ethical engagement with the world. Søren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, Albert Camus, Simone de Beauvoir, Gabriel Marcel, Maurice Merleau-Ponty, and Jean-Paul Sartre collectively affirm that each singular vision contributes to a broader human understanding. These perspectives are not competitive; rather, they accumulate and complement one another, forming a plural and interconnected human community.



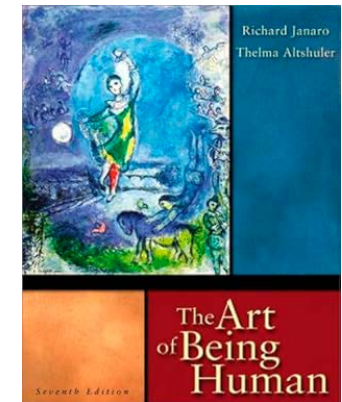
Kierkegaard emphasises the individual's freedom and subjective responsibility. Sartre, drawing on Hegelian terminology, describes human existence as a "for-itself," an autonomous consciousness that nonetheless exists in relation to others. Creation, in this sense, is an act that transforms both the world and the self. Human beings are thus fully responsible for their imaginative and practical actions.

Existentialism situates existence as the primary condition of being. Each individual inhabits the world in a distinct yet relational manner, defined both in contrast to and in complement with others. Freedom, therefore, is never isolated; it is always entangled with the freedom of others.

This interdependence forms the basis for an ethical understanding of existence. Such an ontological perspective positions art as a mode of insight, revelation, and critical inquiry. Artistic practices must therefore engage with ethical, aesthetic, and political dimensions simultaneously. Across disciplines, art interrogates the metaphysical foundations of existence itself.

In *The Art of Being Human*, Richard Janaro and Thelma Altshuler examine cultural expressions across time and geography, emphasizing the interconnectedness of artistic forms. The arts function as bridges across temporal, spatial, and cultural divides, enabling a deeper understanding of both self and world.

Within this context, the relationship between multiculturalism and artistic expression becomes evident. The arts reveal the plurality of identities and experiences, fostering dialogue and mutual understanding. By exposing the multiplicity of perspectives, artistic practices challenge stereotypes, resist simplifications, and contribute to social cohesion.



Creation is inseparable from existence.

Artistic expression offers visibility and agency to marginalised voices, contributing to a collective narrative shaped by diversity. The arts serve as instruments of perception, critique, affirmation, and resilience.

As political theorist Song suggests, culture encompasses not only high art but also everyday practices, beliefs, languages, and rituals. These elements define identity, belonging, and social structures. Living within pluralism requires recognising others not as oppositional, but as complementary.

Living within pluralism requires openness to others as complementary beings.

Art and culture embody a vast accumulation of knowledge—scientific, technical, and conceptual. This accumulation constitutes a historical record of human development. Artists, alongside scientists and scholars, participate in an ongoing process of observation, interpretation, and transformation.

Emotions play a central role in this process. They are inseparable from human experience, yet often insufficiently examined. A truly ethical engagement with the world requires acknowledging emotional dimensions as integral to knowledge and action.

From prehistoric cave paintings to contemporary practices, humans have continuously expressed their understanding of existence through creative acts. These processes of disruption and integration sustain social systems and cultural evolution.

Prehistoric humans buried their dead, crafted tools, created jewellery and figurines, and decorated caves with images of animals, humans, and abstract forms. A continuous process of disruption and integration shapes human societies, sustaining social systems.

Theoretical frameworks—ontology, epistemology, sociology, ethics, and aesthetics—serve as tools for structuring human knowledge and experience. Yet the human mind must move beyond binary thinking, transcending finitude in order to engage with complexity and relationality.

As Blaise Pascal observed, “Man infinitely surpasses man.” This statement underscores both the limitations and the potential of human existence. It calls for a continuous process of self-critique and ethical responsibility.

In contemporary contexts, many experience profound disillusionment when witnessing global tendencies toward violence and injustice. The foundational values of care, respect, and coexistence remain essential to any meaningful conception of humanity.



Hannah Arendt - Facing Tyranny, pbs.org/wnet/americanmasters/hannaharendtdocumentary/36135/

Hannah Arendt suggested that extreme misfortune does not create misery but reveals it. Thought is both a right and a responsibility.

Yet many leaders seem unable or unwilling to think at this deeper level, where ethics and aesthetics converge.

“There are no dangerous thoughts; thinking itself is a dangerous activity.” Hannah Arendt Hannah Arendt on the difference between intellect and reason:

«A life without thinking is quite possible,” writes Arendt, but such a life “fails to develop its own essence—it is not merely meaningless; it is not fully alive.

ARTISTS

Artists occupy a critical position within this framework, uniting aesthetic exploration with ethical inquiry. Through their work, they reveal tensions, contradictions, and possibilities within the human condition.

Marina Abramović’s performances explore identity, endurance, and vulnerability through audience participation. In one work, she offered 72 objects that could bring pleasure or harm. Over six hours, the audience’s behavior shifted from passive to extreme. She later stated, “If you leave it to the audience, they can kill you.”



Kunstenarsboek. Marina Abramović ; Ulay. - Uitgever: Innsbruck : Galerie Krinzinger, 1978

The art of **Leo Tolstoy** is grounded in the expression of reflection, emotion, and human feeling, seeking to convey them, to enter into relation with others, and to reveal a shared experience of being. Tolstoy emphasises the ethical and deeply aesthetic scope of art, beyond passing trends. Aware of its power—capable both of uniting and of provoking violence or moral decline—he questions the responsibility of the artist. In his view, the value of art lies in its impact on the journey of all living: a true work should foster empathy, care for others, critical thinking, and a sense of brotherhood that transcends individual, cultural, and social boundaries.

In 2023, Revealing the Human Form at the Arts Council Collection in London featured sculptures by Henry Moore, Barbara Hepworth, Sokari Douglas Camp, and Antony Gormley, exploring and depicting the human body and its meaning across time.

Rebecca Horn expanded the boundaries of the human body with her work—exploring feelings, desires, and fears—using performances, films, drawings, poems, kinetic sculptures, and installations: a web of objects evoking themes that reveal the human and nature, using cultural references ranging from traditions to fairy tales, demonstrating how symbolic languages, realities, and fiction merge and flow together.



Rebecca Horn, Überströmer, 1970, Tate Collection, London © 2019 Rebecca Horn, Profiteers, Zurich

Artised, inspired by Cubism, transform the way we perceive the “other” through a process of abstraction, reducing forms to their essential elements—line, shape, and colour. In doing so, they translate reality into expressive and personal interpretations. Proto-Cubists depict objects, figures, and spaces through geometric structures—cubic and conic forms—seeking not to reproduce appearances, but to reveal the fundamental, constructive essence of being and of the physical world, not as it is seen, but as it is.



David Shillinglaw Only HUMAN 2025

In *Letters to Lucilius*, Seneca explores ethics, mortality, and how to live meaningfully. In Letter 58, he reflects on Heraclitus: we step into the same river, yet it is always different. Human life is equally fleeting.

In Letter 59, he writes that humans are burdened by vices, difficult to cleanse. In Letter 65, he refers to Plato’s idea of forms, suggesting that while individuals perish, the idea of humanity endures.

In this exhibition dedicated to revealing the human, six visual artists from diverse backgrounds come together to offer a range of perspectives:

Patricia Bourgeois’ approach is rooted in the New Caledonian context. Questioning how coexistence between humans and nature—seemingly incompatible—is possible. In *Empreintes et Territoires Glissants*, she explores environmental responsibility in the context of the Anthropocene, demonstrating the irreversible human impact.

Natalie Mei, with her *Little People of the Streams*, gives birth to anonymous hybrid beings—half animal, half human—giving voice to the unnamed, exploring life and death; her organic sculptures, composed of bird bones, evoke how the living and the dead coexist.

Véronique Menet works on non-verbal heritage—gestures, silences, traces—a portrayal of an intimate feminism rooted in overlooked female histories; using thread as a metaphor for a slow time of lineage, and linocut to demonstrate incisions and scars that endure. Between thread and cut, she reveals buried wounds, strengths, and impulses—intergenerational inheritances; creation becomes an act of transmission.

Jean-Pierre Sougy, in his drawing series *Les Dix Petits Nègres* and *Strange Fruit*, adopts a provocative stance deeply shaped by powerful images of victims and their executioners: of lynched victims, their executioners, and the men, women, and children gathered as if at a Sunday spectacle. In doing so, he enters into a dialogue with the discourse on Négritude articulated by Léopold Sédar Senghor. His choice of the title *Strange Fruit* is borrowed from a song written by Abel Meeropol and performed by Billie Holiday.

For **Mathieu Schoettl**, figuration does not represent reality—it reveals it. Drawing, painting, and sculpture open a path to the fundamental nature of the world, where self and other become one. His practice, grounded in an idealist approach, is rooted in an archaic and metaphysical intuition already at work in cave paintings: to represent is to strip away layers of perception and lay bare the real.

Izumi Ueda Yuu observes that people experience intense moments, as many are not socially advantaged. The *Yomise* series depicts individuals in an open-air night market — goldfish fishing, small shops, and street games — with people wearing yukata or prayer kimonos. In *The Night Market*, the gap between rich and poor, social divisions, and meritocracy become even more apparent. Her masks seem to listen to the night and its people. She asks: have we missed something? Everyone is an equal citizen, yet we live in unequal societies.

CONCLUSION

I will conclude with the words of **Etty Hillesum**, a Dutch Jewish writer whose diaries and letters, written during the Nazi occupation of Amsterdam, provide both a historical testimony and an account of inner transformation, revealing the essence of humanity.

In one passage, she reflects on the First Letter to the Corinthians (chapter 13), written by the Apostle Paul in the first century, addressing love — rendered here as care or “charity”: “If I speak in the tongues of men and of angels, but have not charity, I am nothing... If I love beings with such ardour, it is because in each of them I love a part of You, my divinity.” She was interned at the Westerbork transit camp and, in 1943, deported and murdered at Auschwitz.



Etty Hillesum (Photo courtesy of the Etty Hillesum Research Centre, Middelburg, the Netherlands)

Aimé Césaire wrote that the artist cannot remain indifferent but must engage fully with society. And as Robert Filliou stated, “Art is what makes life more interesting than art.”

Because ultimately, as Jules de Gaultier observed, every reality that becomes aware of itself knows itself as other than what it is.



BBC reimagines the perfect human body and it'll give you nightmares

Révéler l'humain / Revealing the Human

Helen Margaret Giovanello

Six artistes explorent la condition humaine dans ce qu'elle a de plus essentiel : ce qui se cherche, se transforme et persiste ; ce qui affleure sous la surface et ce qui résiste.

Entre quête d'identité, relation au monde et relation à soi, un paysage d'émotions se déploie. Une matière sensible circule d'un corps à l'autre, d'un geste à l'autre, quelque chose se déplace, se transmet, se transforme.

PATRICIA BOURGEOIS

La matrice apparaît, génitrice totémique, infusée d'une relation profonde à l'océan. Une cartographie intérieure et extérieure se déploie, faite de textures marines, où le corps devient le centre d'une navigation sensible, à la fois point d'ancrage et de dérive. La sculpture agit comme une présence. Elle se dresse presque comme une entité, une forme totémique, hybride, à la frontière du corail, du corps, de la racine et d'une vie encore indéfinie. Elle semble émerger d'un fond marin ou d'une mémoire archaïque, comme si la matière avait lentement cristallisé une force organique.

Ses excroissances, ses ouvertures, ses prolongements évoquent à la fois des systèmes vitaux et des formes naturelles, inscrivant le corps dans une continuité avec le vivant, entre intérieur et extérieur, entre humain et milieu.

Le territoire ne se donne plus comme une surface à lire, mais comme une matière vivante, poreuse, traversée de flux, où les frontières se déplacent, se dissolvent et se recomposent, comme un courant profond. Le lien de Patricia Bourgeois à la Nouvelle-Calédonie affleure dans la force des matériaux, dans une énergie brute qui soutient l'ensemble de l'œuvre comme une poussée lente, presque géologique.

Elle s'inscrit dans une lignée d'artistes qui déplacent la notion même de carte, notamment Guillermo Kuitca, chez qui le territoire devient espace mental et sensible.

Chez Bourgeois, la cartographie devient organique, presque vivante, traversée par des résonances issues des planches scientifiques anciennes, de la biologie, de la géologie et des cartographies marines. Elle ne décrit plus le monde, elle en restitue les pulsations, comme si la surface du réel s'ouvrait pour laisser apparaître ses couches profondes.



Guillermo Kuitca, 2008, Terra Nullius – No Man's Land, Sculpture Square

NATALIE MEI

Chez Natalie Mei, le geste précède la forme. Une manualité essentielle traverse l'œuvre, comme si les mains, les doigts, portaient l'élan premier et guidaient l'artiste dans la découverte des formes. Ses sculptures hybrides mêlent crochet, broderie, couture et assemblage de matériaux, où apparaissent de petites figures proches de collections d'insectes.

Elles évoquent les pratiques scientifiques du siècle passé : classer, observer, inventorier le vivant, mais ici, l'observation devient transformation. Ces formes sont recréées à partir de fils, de tissus et de fragments, dans un travail où le geste lent et répétitif devient langage, où le faire à la main inscrit une présence et une mémoire. L'ensemble évoque les cabinets de curiosités et les collections d'entomologie du XIXe siècle, en écho au travail de Mark Dion.

Natalie Mei reprend ce geste scientifique pour mieux le déplacer : elle ne cherche pas à comprendre ni à classer, mais à réinventer. Elle propose une entomologie poétique et fictive, où le corps, la mémoire et le fragile se recomposent.

Une fragilité constante traverse l'ensemble : les assemblages deviennent des présences presque humaines, précaires, instables, comme suspendues dans un équilibre à la limite de la rupture. Les objets les plus simples s'y métamorphosent : un bouton devient organe, un os devient structure, un fil devient système nerveux. Peu à peu se dessine non pas une description du vivant, mais sa réinvention sensible, une biologie fragile en devenir.



A manatee skeleton © Marc Dion & Jean Yong-Tanya Bonakdar Gallery, New York

VÉRONIQUE MENET

Chez Véronique Menet, un fil rouge traverse l'œuvre, comme le rouge du corail dont elle souligne la fragilité et la disparition presque inexorable. La terre de Nouvelle-Calédonie nourrit profondément son engagement artistique et humain, dans un travail minutieux, tactile, où le geste s'inscrit dans la durée.

La répétition des visages féminins se déploie comme une présence continue, non pas tant une archive qu'une collection vivante, habitée. Les figures se reproduisent, se transforment et s'assemblent en ensembles qui évoquent à la fois des jeux de cartes, des tarots ou des figures à convoquer. Chaque image devient une entité singulière, presque un personnage, pris dans un système de relations et de correspondances.

Se dessine ainsi une mémoire intime, proustienne, où l'identité féminine se multiplie, se fragmente et circule. Mais plutôt qu'un catalogue figé, c'est un répertoire sensible et actif, où les figures semblent pouvoir être manipulées, tirées, rejouées, comme si chacune portait une histoire potentielle, une voix, une présence à activer.



Louise Bourgeois: The Woven Child

Son travail s'inscrit dans une lignée d'artistes pour qui le geste simple devient porteur de mémoire et de corps, dans une proximité sensible avec Louise Bourgeois, notamment dans l'usage du fil, du dessin et dans cette manière d'inscrire l'intime dans la matière. Une fragilité assumée traverse l'ensemble, où chaque visage devient à la fois présence et disparition, trace et persistance, mais aussi figure à convoquer, presque talismanique, comme si l'image permettait de maintenir un lien, tenu mais vivant, avec celles qu'elle fait apparaître.

IZUMI UEDA YUU

Chez Izumi Ueda Yuu, le quotidien devient matière : une attention portée à chaque instant, une présence au monde, une manière d'habiter le réel dans sa simplicité la plus fragile, comme une reconnaissance silencieuse d'un état de présence où chaque chose semble porter en elle une âme.

Ses œuvres, peintes sur des surfaces presque évanescences, portent cette douceur, cette retenue, où tout paraît sur le point de disparaître. Mais, en même temps, affleure une vibration intense de la vie, discrète mais persistante, comme un souffle fragile qui traverse les formes.

Qu'il s'agisse d'un marché vibrant, d'une rue habitée ou de visages devenus masques, tout renvoie à la sensibilité japonaise du mono no aware : une conscience de l'impermanence, une attention à la fragilité des choses, une mélancolie douce face à leur passage, mais aussi une forme d'acceptation de cette disparition comme réalité même de la vie.

La couleur, lorsqu'elle apparaît, agit comme une irruption. Elle surgit par touches, parfois vives, presque inattendues, comme un accent soudain dans un espace retenu. Elle ne recouvre pas, elle révèle. Elle devient un point de tension, un battement, une condensation du regard.

Dans cette économie de moyens affleure une grande liberté du geste, qui n'est pas sans rappeler le refus du beau académique chez Jean Dubuffet : un dessin direct, presque naïf, mais profondément chargé d'une intensité émotionnelle. Le trait semble parfois vaciller, au bord de l'effacement, et c'est précisément dans cette instabilité que se loge sa force.



Jean Dubuffet: Affluence, mars, 1961

MATHIEU SCHOETTL

Chez Mathieu Schoettl, les sculptures semblent s'accomplir et se déformer dans leur propre reflet, comme si la matière, en se regardant elle-même, commençait à se dissoudre, un Narcisse perdu dans son image.

Posées sur des surfaces lisses, parfois réfléchissantes, ses figures dégagent une délicatesse instable. La matière y glisse, se déforme, se replie sur elle-même, comme en mouvement constant. Mais ailleurs, rien n'est lisse : elle s'épaissit, s'accumule, se stratifie en volumes et en couches picturales et sculpturales.

Les surfaces deviennent irrégulières, les formes légèrement exagérées, les visages creusés, les yeux ouverts comme des cavités, laissant apparaître une forme d'effroi, presque un abîme, faisant écho à Francis Bacon. Le travail porte la trace du geste ; le non-fini devient langage.

Dans une proximité avec Auguste Rodin, ces traces de modelage laissent la matière vivante, visible, traversée. La sculpture dégage une présence spontanée, presque en train de se faire, comme une exploration de la forme humaine portée par une énergie en mouvement.

Une tension brute traverse l'ensemble, presque animale, une urgence du geste qui se déploie autant dans le dessin que dans la peinture et la sculpture. Nous sommes au cœur d'une expression de l'humain sans filtre, fragmentée, sans indulgence, où se jouent l'identité et la mémoire.



La Donatello, Auguste Rodin

Ici, la figure ne se fixe jamais : elle vacille, se défait, se recompose dans un mouvement continu, comme si l'humain ne pouvait apparaître que dans cette instabilité même, dans ce point de bascule entre apparition et disparition.

JEAN-PIERRE SOUGY

Une vie entière consacrée à l'expression visuelle, du film au dessin, de la peinture à l'image, traverse le travail de Jean-Pierre Sougy. Il en demeure quelque chose de profondément brut, où affleure sans détour une certaine brutalité de l'humain.

Dans certaines séries, on perçoit l'écho de Paul Cézanne dans la manière d'aborder les paysages et les figures, tandis que les dessins révèlent une veine plus incisive, dans leur dimension caricaturale et expressive.

Le style, volontairement spontané, parfois presque enfantin, est pourtant chargé d'une forte densité symbolique. Ce langage visuel s'inscrit dans une sensibilité expressionniste, parfois teintée de macabre. La dimension critique, presque grinçante de certaines figures, fait écho à George Grosz et Otto Dix.

Sougy s'intéresse aux réalités en marge, aux figures décalées, aux existences fragiles. L'humain qu'il donne à voir est un être traversé, tourmenté, souvent en souffrance.

Chez lui, le dessin devient un espace de tension où l'humain apparaît instable, comme pris dans une lutte intérieure. Les figures se déforment, les corps se désarticulent, les visages oscillent entre caricature et effacement. Le trait, nerveux et direct, semble échapper à toute maîtrise, comme si l'image surgissait avant même d'être pensée.



Dans cette intensité, son travail entre en résonance encore avec Francis Bacon, où la figure devient matière, où l'image lutte pour exister. Et peu à peu, ce qui se donne à voir n'est plus la représentation d'un individu, mais ce qu'il en reste : une trace, une tension, une persistance fragile de l'humain.

Francis Bacon, 1955, Sketch for a Portrait of Lisa

Ainsi, à travers ces matières, ces gestes et ces figures en devenir, ce n'est pas une image de l'humain qui se révèle, mais ce qui en persiste — à la fois fragile, mouvant et irréductiblement vivant.

Helen Margaret Giovanello

Revealing the Human

Helen Margaret Giovanello

Six artists explore the human condition in what is most essential to it: that which searches, transforms, and endures; that which surfaces and that which resists. Between the quest for identity, the relationship to the world, and the relationship to the self, a landscape of emotions unfolds. A sensitive material circulates from one body to another, from one gesture to another, something shifts, is transmitted, is transformed.

PATRICIA BOURGEOIS

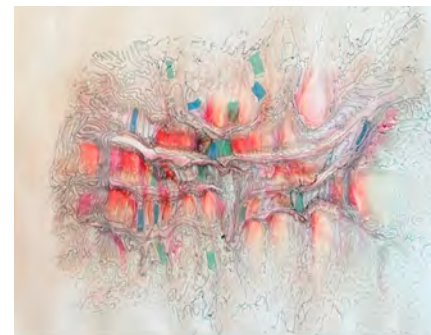
The matrix appears as a totemic progenitor, infused with a deep connection to the ocean. An inner and outer cartography unfolds, composed of marine textures, where the body becomes the center of a sensitive navigation, both a point of anchorage and of drift.

The sculpture acts as a presence. It rises almost like an entity, a totemic, hybrid form, at the boundary between coral, body, root, and a still undefined life. It seems to emerge from a seabed or an archaic memory, as if the material had slowly crystallized an organic force.

Its outgrowths, openings, and extensions evoke both vital systems and natural forms, inscribing the body within a continuity with the living, between interior and exterior, between human and environment.

The territory no longer presents itself as a surface to be read, but as a living, porous material, traversed by flows, where boundaries shift, dissolve, and recombine like a deep current. Patricia Bourgeois's connection to New Caledonia surfaces in the strength of the materials, in a raw energy that sustains the work as a slow, almost geological force.

Guillermo Kuitca, 2002



She is part of a lineage of artists who displace the very notion of the map, notably Guillermo Kuitca, for whom territory becomes a mental and sensitive space. In Bourgeois's work, cartography becomes organic, almost alive, traversed by resonances drawn from early scientific plates, biology, geology, and marine mapping. It no longer describes the world, it conveys its pulsations, as if the surface of reality were opening to reveal its deeper layers.

NATALIE MEI

In Natalie Mei's work, gesture precedes form. An essential manuality runs through the work, as if the hands and fingers carried the initial impulse and guided the artist in discovering forms.

Her hybrid sculptures combine crochet, embroidery, sewing, and assemblage of materials, in which small figures appear, reminiscent of insect collections. They evoke the scientific practices of past centuries : classifying, observing, cataloguing the living, but here observation becomes transformation.



Mark Dion: The Classical Mind

These forms are recreated from threads, fabrics, and fragments, in a practice where slow, repetitive gestures become language, where hand-making inscribes presence and memory. The whole evokes cabinets of curiosities and 19th-century entomological collections, echoing the work of Mark Dion.

Natalie Mei reappropriates this scientific gesture in order to shift it: she does not seek to understand or classify, but to reinvent. She proposes a poetic, fictional entomology in which body, memory, and fragility are recomposed.

A constant fragility runs through the work: the assemblages become almost human presences, precarious and unstable, as if suspended in a balance at the edge of rupture. The simplest objects are transformed: a button becomes an organ, a bone becomes a structure, a thread becomes a nervous system. Gradually, what emerges is not a description of the living, but its sensitive reinvention, a fragile biology in the making.

VÉRONIQUE MENET

In Véronique Menet's work, a red thread runs throughout, like the red of coral whose fragility and near-inevitable disappearance she underscores. The land of New Caledonia deeply nourishes her artistic and human commitment, in a meticulous, tactile practice where gesture unfolds over time.

The repetition of female faces unfolds as a continuous presence, less an archive than a living, inhabited collection. The figures reproduce, transform, and assemble into configurations that evoke playing cards, tarot decks, or figures to be invoked. Each image becomes a singular entity, almost a character, caught within a system of relations and correspondences.

What emerges is an intimate, Proustian memory, in which feminine identity multiplies, fragments, and circulates. Yet rather than a fixed catalogue, it is a sensitive and active repertoire, where the figures seem capable of being handled, drawn, replayed, as if each carried a potential story, a voice, a presence to be activated.

Her work belongs to a lineage of artists for whom simple gesture becomes a carrier of memory and embodiment, in a sensitive proximity to Louise Bourgeois, particularly in the use of thread, drawing, and in this way of inscribing intimacy into matter.

A deliberate fragility permeates the whole, where each face becomes at once presence and disappearance, trace and persistence, but also a figure to be invoked, almost talismanic, as if the image allowed for the maintenance of a tenuous yet living connection with those she brings into being.



Louise Bourgeois

IZUMI UEDA YUU

In Izumi Ueda Yuu's work, the everyday becomes material: an attention to each moment, a presence to the world, a way of inhabiting reality in its most fragile simplicity, like a silent recognition of a state of being in which everything seems to carry a soul.

Her works, painted on almost evanescent surfaces, carry this softness and restraint, where everything appears on the verge of disappearing. Yet at the same time, an intense vibration of life emerges, discreet but persistent, like a fragile breath passing through forms.

Whether depicting a vibrant market, an inhabited street, or faces turned into masks, everything refers to the Japanese sensibility of *mono no aware*: an awareness of impermanence, an attentiveness to the fragility of things, a gentle melancholy in the face of their passing, but also an acceptance of this disappearance as the very condition of life.

Color, when it appears, acts as an irruption. It emerges in touches, sometimes vivid, almost unexpected, like a sudden accent within a restrained space. It does not cover; it reveals. It becomes a point of tension, a pulse, a condensation of the gaze.

Within this economy of means, a great freedom of gesture appears, recalling Jean Dubuffet's rejection of academic beauty: a direct, almost naive drawing, yet deeply charged with emotional intensity. The line sometimes seems to waver, on the verge of erasure and it is precisely within this instability that its strength resides.



L'accouchement Jean Dubuffet
The Museum of Modern Art, New York (U.S.A.)

Izumi's work thus exists in a subtle balance between erasure and presence, lightness and depth, appearance and disappearance, but also between silence and intensity, as if, at the very heart of the ephemeral, a fragile and essential pulse of life persists.

MATHIEU SCHOETTL

In Mathieu Schoettl's work, sculptures seem to come into being and deform within their own reflection, as if matter, in looking at itself, began to dissolve — a Narcissus lost in his image.

Placed on smooth, sometimes reflective surfaces, his figures convey an unstable delicacy. The material slides, deforms, folds back onto itself, as if in constant motion. Elsewhere, however, nothing is smooth: it thickens, accumulates, stratifies into volumes and into painterly and sculptural layers.

Surfaces become irregular, forms slightly exaggerated, faces hollowed out, eyes open like cavities, revealing a sense of dread, almost an abyss, echoing Francis Bacon. The work bears the trace of gesture; the unfinished becomes language.



L'Ombre. Ronde-bosse en bronze [1881-1904] d'Auguste Rodin.

In proximity to Auguste Rodin, these traces of modeling leave the material alive, visible, and permeated. The sculpture conveys a spontaneous presence, almost in the process of becoming, as an exploration of the human form driven by an energy in motion.

A raw tension runs through the work, almost animal, an urgency of gesture that unfolds across drawing, painting, and sculpture alike. We are at the core of an unfiltered expression of the human, fragmented and unsparring, where identity and memory are at stake.

Here, the figure never settles: it wavers, unravels, and recomposes itself in a continuous movement as if the human could only appear within this very instability, at that tipping point between appearance and disappearance.

JEAN-PIERRE SOUGY

A lifetime devoted to visual expression, from film to drawing, from painting to image, runs through the work of Jean-Pierre Sougy. What remains is something deeply raw, where a certain brutality of the human surfaces without mediation.

In some series, one perceives an echo of Paul Cézanne in the approach to landscapes and figures, while the drawings reveal a more incisive vein in their caricatural and expressive dimension.

The style, deliberately spontaneous, sometimes almost childlike, is nonetheless charged with a strong symbolic density. This visual language belongs to an expressionist sensibility, at times tinged with the macabre. The critical, almost biting dimension of certain figures echoes George Grosz and Otto Dix.

Sougy is interested in marginal realities, in displaced figures, in fragile existences. The human he presents is a being traversed, tormented, often suffering.

In his work, drawing becomes a space of tension where the human appears unstable, as if caught in an inner struggle. Figures deform, bodies disarticulate, faces oscillate between caricature and erasure. The line, nervous and direct, seems to escape control, as if the image emerged before it was even thought.



© Francis Bacon Study for a Portrait

In this intensity, his work resonates with Francis Bacon, where the figure becomes matter, where the image struggles to exist. Gradually, what is revealed is no longer the representation of an individual, but what remains of them: a trace, a tension, a fragile persistence of the human.

CLOSING

Thus, through these materials, these gestures and these figures in becoming, it is not an image of the human that is revealed, but what persists within it — at once fragile, shifting, and irreducibly alive.

Helen Margaret Giovenello

Les ARTISTES



Jean Dubuffet, Portrait of Jean Paulhan, 1946. From the collection of the Metropolitan Museum of Art

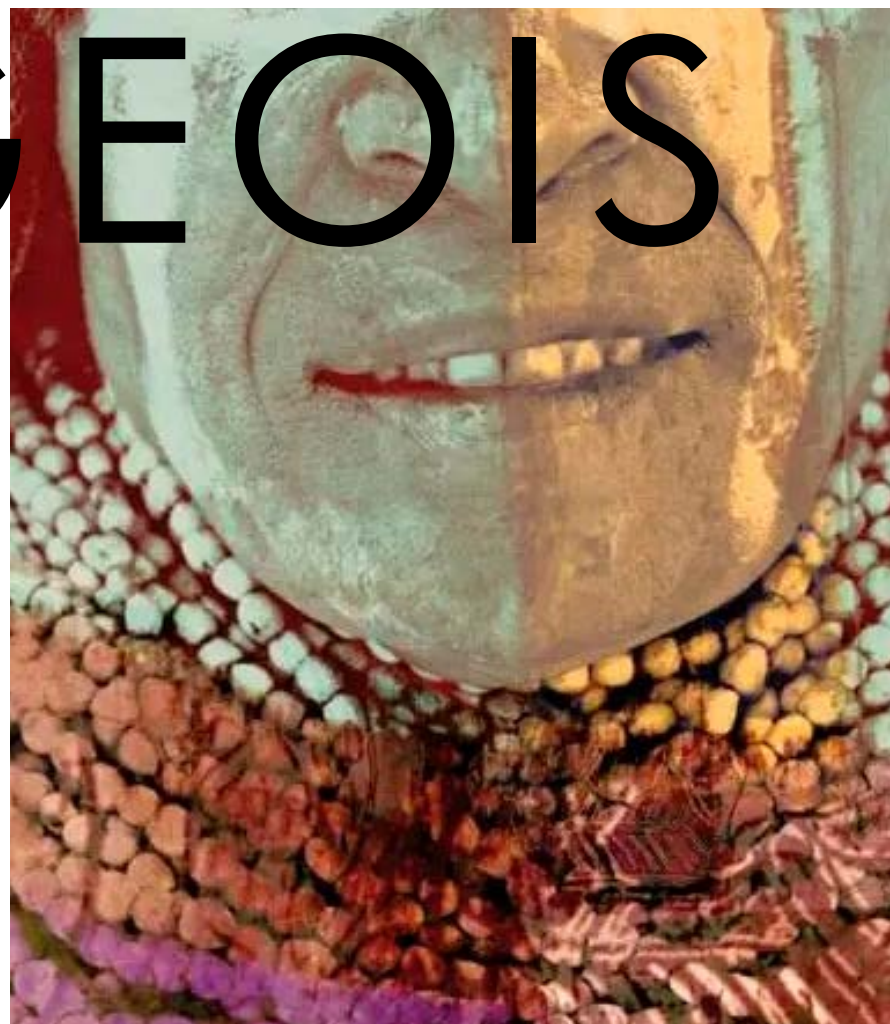
The ARTISTS



Jean Dubuffet - cowboy

PATRICIA

BOURGEOIS



© Patricia Bourgeois, Photos de Popous

BIOGRAPHIE

Après un début de carrière dans le domaine médical, Patricia Bourgeois s'oriente vers l'art en 2001. Elle suit diverses formations, dont une année à l'École d'art de Nouméa (Kowekara), des stages aux Beaux-Arts de Paris, ainsi qu'une licence d'arts plastiques à la Sorbonne (CNED).

Elle participe à des expositions collectives telles que Le corps (Centre d'Art de Nouméa) et Koneva (Centre culturel Tjibaou), et présente des expositions personnelles, dont À la rencontre de l'autre, carnet de voyage dans les îles Salomon (Centre d'Art et Commission du Pacifique Sud).

Entre 2007 et 2009, elle entreprend un tour du monde à la voile avec sa famille, expérience qui nourrit profondément sa pratique artistique. Elle y expose notamment ses photographies à l'Alliance française et à la galerie Focus Contemporary au Cap.

De retour en Nouvelle-Calédonie, elle s'engage dans la vie culturelle locale, notamment à travers l'organisation de la Fête du livre des îles Loyauté. En 2014, elle rend hommage à Sandrine Videault avec l'exposition Distillation Éphémère au Château Hagen.

Depuis, elle développe une pratique renouvelée, présentée dans des expositions telles que Extraordinaires objets de l'ordinaire, Lumière, ainsi que ses expositions personnelles Retrospection (2019), Racines et Possibilité d'une île.

patriciabourgeois.com

[@instagram.com | patriciabourgeois](https://www.instagram.com/patriciabourgeois)

After an initial career in the medical field, Patricia Bourgeois turned to art in 2001. She pursued various forms of training, including a year at the Nouméa School of Art (Kowekara), workshops at the Beaux-Arts de Paris, and a degree in Fine Arts from the Sorbonne (CNED).

She has taken part in group exhibitions such as The Body (Nouméa Art Centre) and Koneva (Tjibaou Cultural Centre), and has presented solo exhibitions including Meeting the Other, Travel Diary in the Solomon Islands (Art Centre and South Pacific Commission).

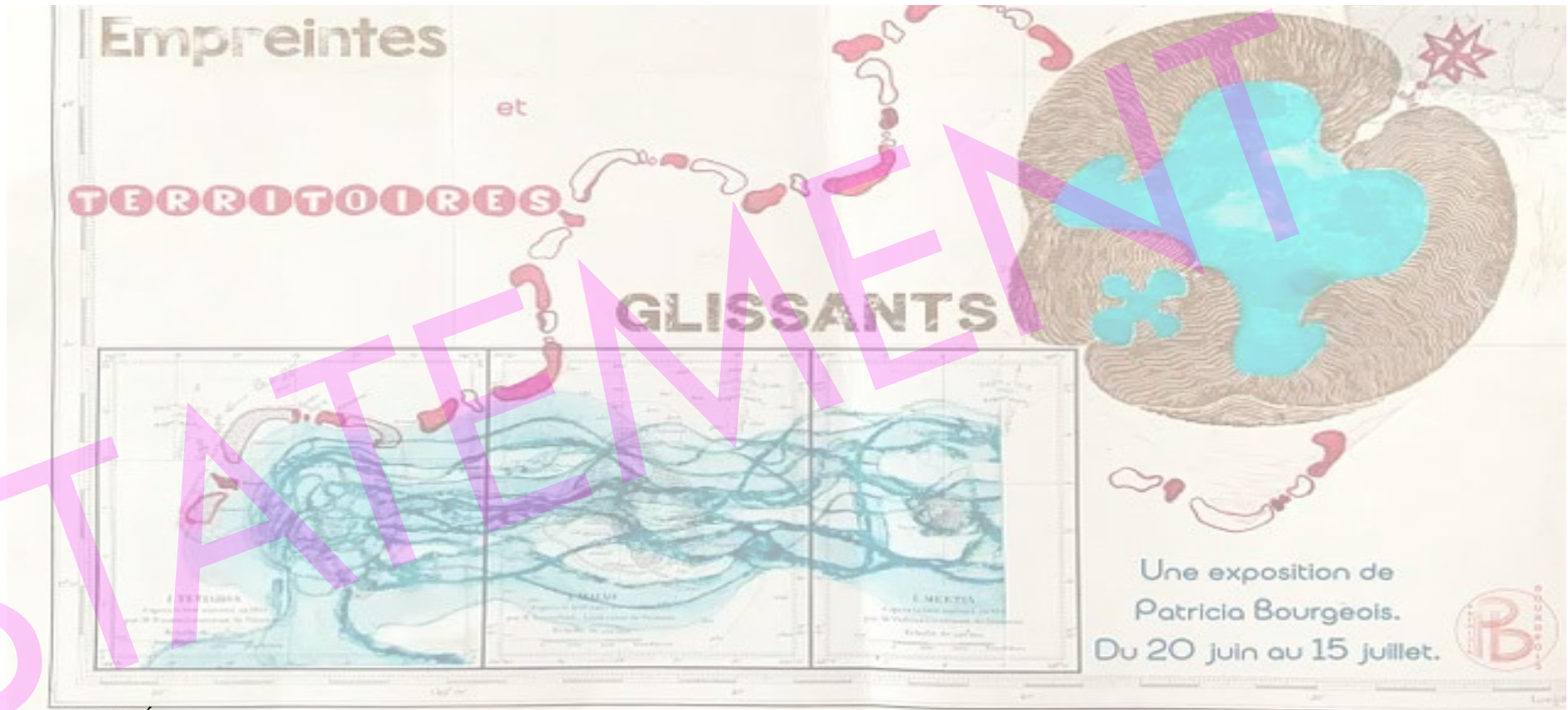
Between 2007 and 2009, she undertook a round-the-world sailing journey with her family, an experience that deeply informed her artistic practice. During this period, she exhibited her photographs at the Alliance Française and at the Focus Contemporary gallery in Cape Town.

Upon returning to New Caledonia, she became actively involved in the local cultural scene, notably through the organisation of the Loyalty Islands Book Festival. In 2014, she paid tribute to Sandrine Videault with the exhibition Ephemeral Distillation at Château Hagen.

Since then, she has developed a renewed artistic practice, presented in exhibitions such as Extraordinary Objects of the Ordinary, Light, as well as her solo shows Roots and The Possibility of an Island.

patriciabourgeois.com

[@instagram.com | patriciabourgeois](https://www.instagram.com/patriciabourgeois)



UNE DÉMARCHE ISSUE DE LA SITUATION CALÉDONIENNE.

Enfant du pays, Patricia Bourgeois inscrit sa pratique dans l’une des problématiques essentielles de la Nouvelle-Calédonie : faire cohabiter ce qui, a priori, ne va pas ensemble.

Dans son travail plastique, elle aime entrecroiser des influences multiculturelles, mêler des univers différents et juxtaposer techniques et médiums — photographie, photomontage, peinture, dessin et art numérique.

Passionnée de voyages, elle entreprend un tour du monde à la voile avec sa famille entre 2007 et 2009. Cette expérience nourrit profondément sa démarche, notamment à travers une pratique photographique qui prolonge sa réflexion sur les croisements culturels et les territoires.

AN ARTISTIC APPROACH SHAPED BY THE CALEDONIAN CONTEXT.

As a native of New Caledonia, Patricia Bourgeois grounds her practice in one of the territory’s central challenges: bringing together elements that, at first glance, do not naturally coexist.

In her work, she intertwines multicultural influences, merges different worlds, and juxtaposes a variety of techniques and media — photography, photomontage, painting, drawing, and digital art.

Passionate about travel, she undertook a round-the-world sailing journey with her family between 2007 and 2009. This experience deeply informs her practice, particularly through photography, extending her reflection on cultural intersections and territories.

Technique

Son travail repose sur un assemblage de techniques et de matériaux, combinant linogravure, photographie, dessin et éléments naturels — cartes marines, encres, aquarelles, perles, coquillages et fils.

Les compositions en miroir, parfois inspirées de formes issues de cultures traditionnelles, font émerger des images ambivalentes, à la fois anatomiques et géographiques. Elles interrogent les correspondances entre le corps et le territoire, entre l'intime et le paysage.

Certains éléments, comme la perle noire ou les fils suspendus, évoquent des centres vitaux et des systèmes d'ancrage, en résonance avec les dynamiques du vivant. Mon travail dialogue également avec une recherche photographique et numérique fondée sur des racines de banyan, des branches d'arbres morts et des croquis réalisés d'après modèle vivant.

Les lignes organiques qui traversent ces différentes pratiques deviennent des métaphores d'enracinement, questionnant nos origines, nos transformations et notre devenir.

L'usage de la carte marine comme support souligne l'empreinte humaine sur les territoires et les mutations qu'elle engendre. L'ensemble fait écho aux objets et aux formes de transmission, notamment dans les cultures océaniques, où l'ornement peut aussi être porteur de mémoire et d'échange.

My work is based on an assemblage of techniques and materials, combining linocut, photography, drawing, and natural elements — nautical charts, inks, watercolours, pearls, shells, and threads.

Mirrored compositions, sometimes inspired by forms drawn from traditional cultures, generate ambivalent images that can be read as both anatomical and geographical. They explore correspondences between body and territory, between intimacy and landscape.

Certain elements, such as the black pearl or suspended threads, evoke vital centres and systems of rootedness, echoing the dynamics of living systems. My work also engages with a photographic and digital research practice based on banyan roots, dead tree branches, and sketches drawn from life.

The organic lines that run through these different practices become metaphors of anchoring, questioning our origins, transformations, and future trajectories.

The use of nautical charts as a support highlights the human imprint on territories and the changes it produces. The work also resonates with Oceanic objects and forms of transmission, where ornament can carry memory as well as function as a medium of exchange.





Patricia Bourgeois © Empreintes et Territoires Glissants
Installation comprenant une linogravure sur carte marine
de Nouvelle Calédonie et une céramique

Patricia Bourgeois © Imprints and Shifting Territories
Installation comprising a linocut on a nautical chart of
New Caledonia and a ceramic sculpture.

Une installation contemporaine composée d'une linogravure sur carte marine de Nouvelle-Calédonie et d'une sculpture en céramique. Elle interroge la trace humaine, le territoire et la responsabilité écologique à l'ère de l'Anthropocène.

La linogravure, imprimée sur une carte marine — symbole de conquête et d'exploitation des ressources — détourne un pétroglyphe du Kazakhstan (2000–1000 av. J.-C.), représentant une figure humaine aux yeux démesurés entourée d'un motif circulaire. Transformée en regard de surveillance, cette image devient une constellation de taches sombres évoquant des impacts environnementaux, des zones d'extraction et des nappes d'hydrocarbures. Le déplacement des îles et l'apparition de points bleus suggèrent la montée des eaux et la fragilisation des territoires.

La sculpture en céramique s'inspire d'idoles mésopotamiennes, notamment celles de Tell Brak. Ce regard frontal et silencieux ne domine plus : il constate et renvoie le spectateur à sa responsabilité face à la disparition des territoires et à la mise en danger des écosystèmes, tels que les récifs coralliens.

L'installation met ainsi en tension le temps humain et le temps géologique, révélant un basculement où l'empreinte humaine devient irréversible, et invite à repenser notre regard sur le monde.

is a contemporary installation composed of a linocut printed on a nautical chart of New Caledonia and a ceramic sculpture. It explores human traces, territory, and ecological responsibility in the Anthropocene era.

The linocut, printed on a nautical chart — historically associated with conquest and resource exploitation — reinterprets a Kazakh petroglyph (2000–1000 BCE) depicting a human figure with oversized eyes surrounded by a circular motif. Transformed into a gaze of surveillance, this ancient image becomes a constellation of dark marks suggesting environmental damage, extraction zones, and oil spills. The shifting of islands and the gradual appearance of blue points evoke rising sea levels and the fragility of territories.

The ceramic sculpture draws inspiration from Mesopotamian idols, particularly those discovered at Tell Brak. This frontal, silent gaze no longer dominates; it observes, confronting the viewer with their responsibility in the disappearance of territories and the endangerment of natural ecosystems, such as coral reefs.

The installation brings into tension human and geological time, revealing a contemporary turning point in which the human imprint becomes irreversible. It invites a rethinking of our gaze upon the world — not as a tool of domination, but as an attentive awareness of endangered environments.



© Patricia Bourgeois , Venus corail - Sculpture en faïence

Vénus Corail est une sculpture contemporaine inspirée de la figure de la Vénus endormie, fondatrice de l'histoire de l'art, et plus directement de La Muse endormie de Constantin Brancusi. L'œuvre s'inscrit dans une démarche de transformation d'un héritage culturel majeur.

À l'image de la planète, aujourd'hui fragilisée, cette icône artistique est soumise à des altérations qui font écho aux bouleversements climatiques contemporains. La sculpture, scindée en deux, évoque une métamorphose silencieuse.

La partie inférieure, immergée dans un émail bleu, suggère la montée des eaux et l'emprise progressive de l'océan. La partie supérieure, brute et perforée de multiples cavités, conserve la trace du départ des polypes et fait référence au blanchiment des coraux, signe visible de leur disparition.

En soumettant cette figure emblématique aux mêmes transformations que celles infligées à la planète, Vénus Corail met en regard un trésor culturel et un trésor naturel. Leurs fragilités se répondent, soulignant l'urgence écologique contemporaine.

Coral Venus is a contemporary sculpture inspired by the reclining Venus, a foundational figure in art history, and more specifically by Sleeping Muse by Constantin Brancusi. The work engages in a process of transforming a major cultural heritage reference.

Like the planet itself — now increasingly fragile — this artistic icon undergoes alterations that echo contemporary climatic disruptions. Divided into two parts, the sculpture evokes a silent metamorphosis.

The lower section, immersed in blue glaze, suggests rising sea levels and the gradual encroachment of the ocean. The upper section, raw and perforated with numerous cavities, retains the imprint of departing polyps and refers to coral bleaching, a visible sign of their decline.

By subjecting this emblematic figure to transformations similar to those affecting the planet, Coral Venus brings into dialogue a cultural treasure and a natural one. Their shared fragility underscores the urgency of today's ecological challenges.



Patricia Bourgeois 2025, *Venus corail*

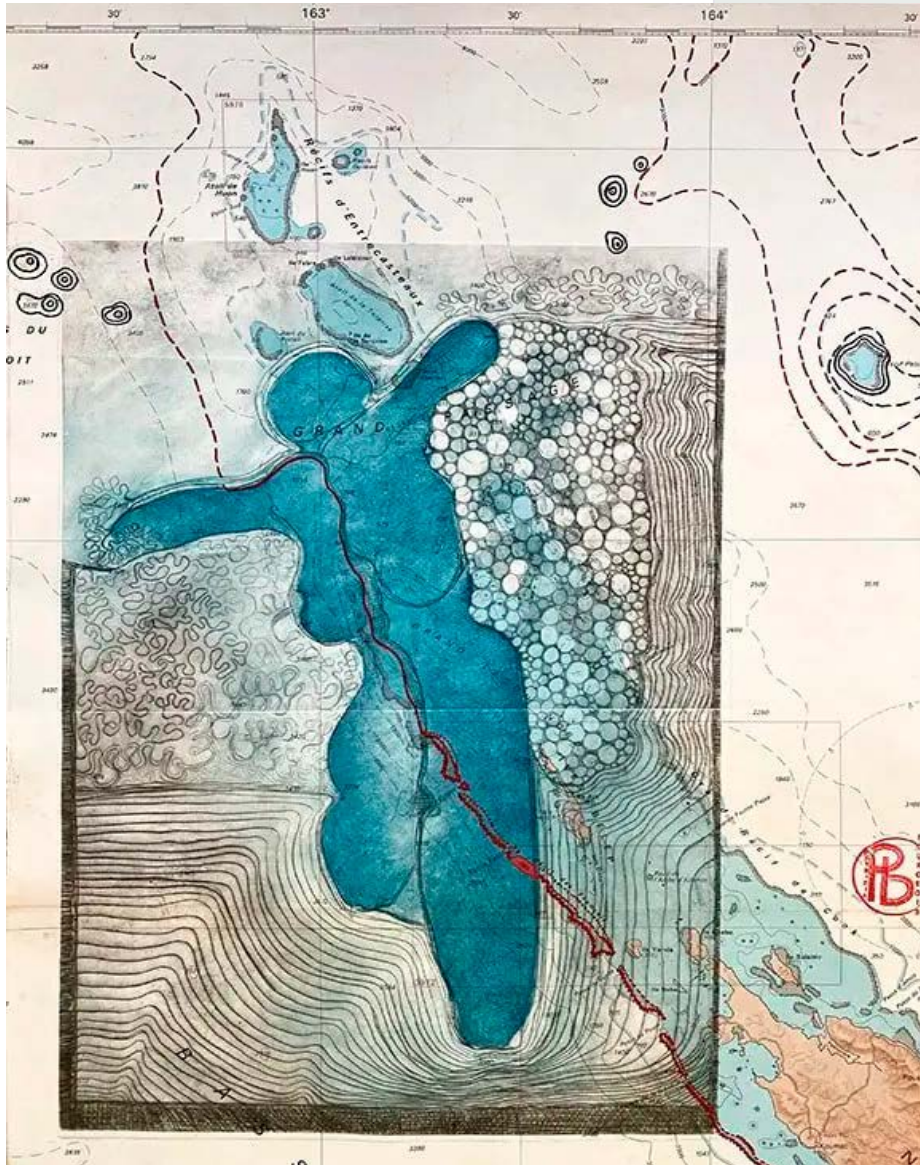


Issue de Empreintes et Territoires glissants, cette œuvre fait écho à la technique d'impression et à la transformation des cartes marines utilisées comme support, symbolisant l'empreinte humaine et les mutations qu'elle impose. La linogravure de deux dauphins en miroir, inspirée de l'art inuit, crée un motif ambivalent, à la fois anatomique et géographique. La perle noire évoque un centre vital, tandis que les fils suspendus suggèrent des racines, en résonance avec le travail photographique. L'ensemble renvoie également aux bijoux-plastrons océaniques, objets à la fois symboliques et d'échange, notamment lors de naissances.

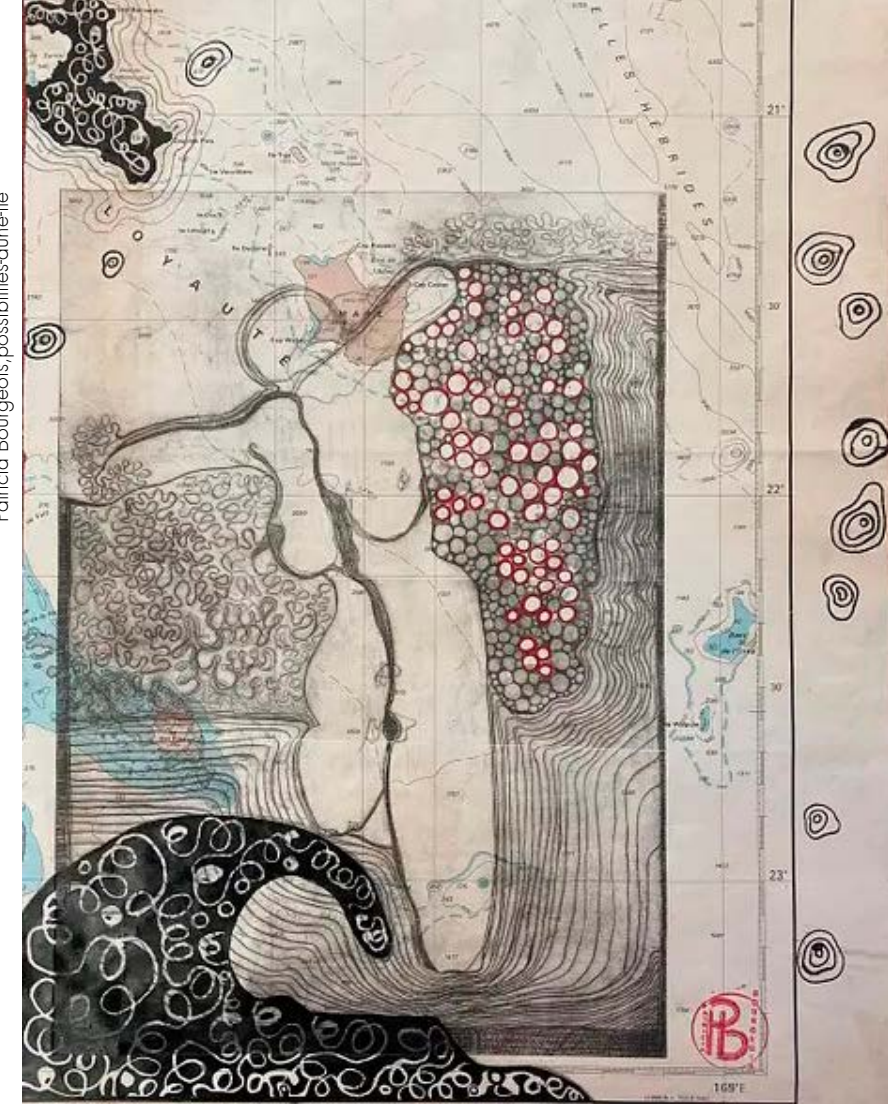
Derived from Imprints and Shifting Territories, this work reflects both the printmaking process and the transformation of nautical charts used as a support, symbolising the human imprint and the changes it imposes. The mirrored linocut of two dolphins, inspired by Inuit art, creates an ambivalent form, both anatomical and geographical. The black pearl suggests a vital centre, while the suspended threads evoke roots, in resonance with the photographic work. The piece also refers to Oceanic breastplate ornaments, which function not only as adornment but also as objects of exchange, particularly in relation to birth.

LE CORPS HUMAIN, UNE ÎLE.

L'idée d'un corps humain fusionné à la géographique naît d'une méditation, proche d'un rêve éveillé, en résonance avec les pratiques artistiques aborigènes et le Temps du rêve, où toutes les formes de vie participent d'un même système vivant et interconnecté. Dès 2004, ce travail s'incarrait déjà dans une réflexion inspirée de Diderot, envisageant la continuité entre l'homme et la nature comme un flux perpétuel de transformations. Aujourd'hui, mes recherches se déploient dans la création d'espaces (géo)graphiques et de cartes imaginaires, mêlant cartes marines, arts océaniques et cartographies mentales.

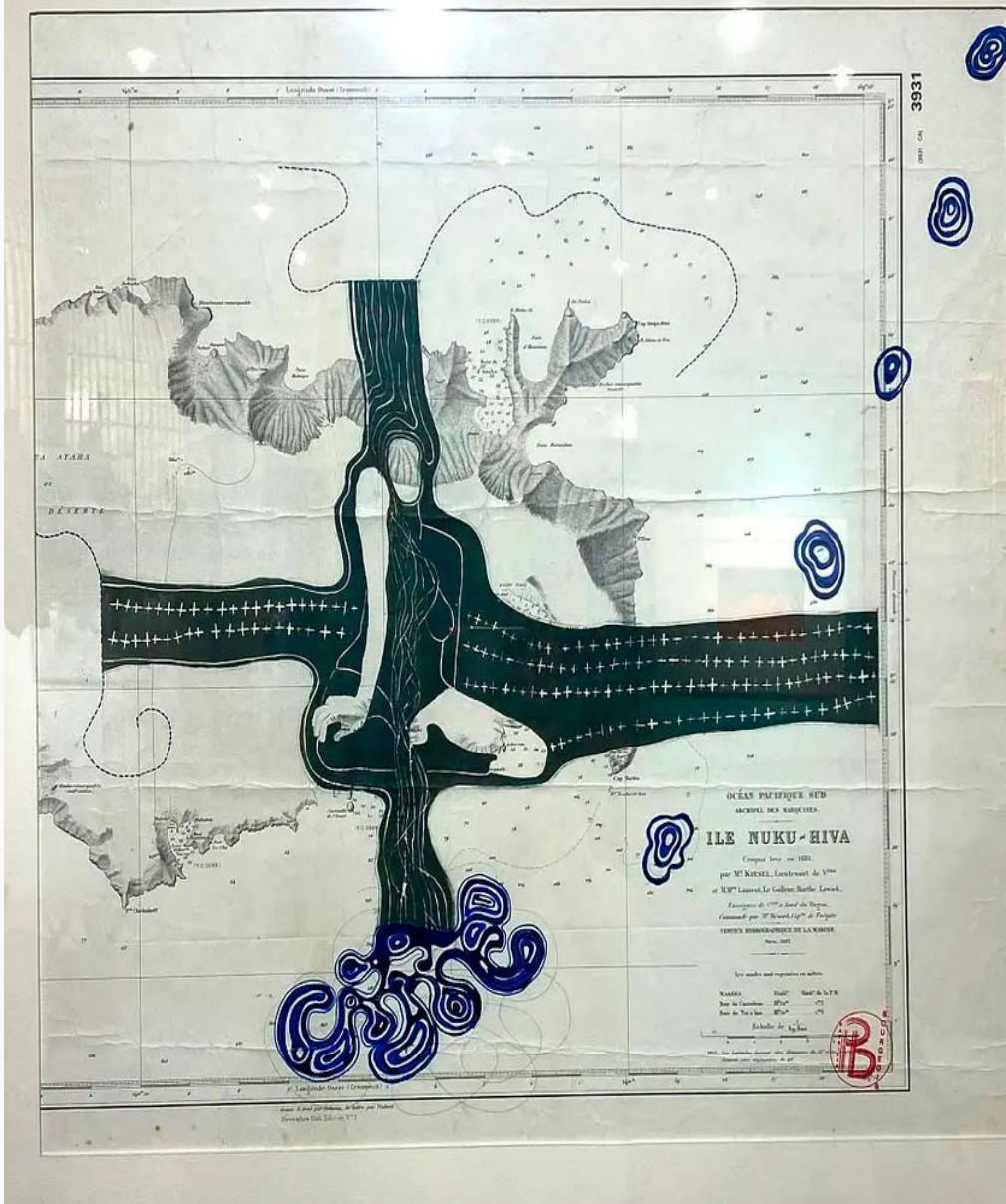


Patricia Bourgeois, possibilités-d'une-île



The idea of a human body merged with geographical space emerges from a meditation, close to a waking dream, resonating with Aboriginal artistic practices and the Dreamtime, where all life forms are part of a single interconnected system. As early as 2004, this approach was already informed by Diderot's thinking, envisaging the continuity between humans and nature as a perpetual flow of transformations. Today, my research develops through the creation of (geo)graphic spaces and imaginary maps, combining nautical charts, Oceanic art, and mental cartographies.

The human body, an island



Patricia Bourgeois, Le corps humain, une île □ | The human body, an island



Patricia Bourgeois,, Vent de Folie | A whirlwind of madness

NATALIE

MEI



biographie

J'ai passé mon enfance au Maroc dans le Haut-Atlas, à Safi et à Casablanca. J'ai vécu de 9 à 12 ans à Arras dans les plaines du Pas-de-Calais. Puis Paris est devenu ma ville de prédilection. Etudiante en sciences économiques en 1967, j'ai rejoint Vincennes en 1969, l'Université des parcours libres et militants dans laquelle je suis restée 4 ans dans les départements de sociologie, de philosophie et de psychanalyse. Ont suivi 4 ans d'errances, d'expérimentations diverses dans les Cévennes, en Occitanie, en Crète, en Corse, avant de revenir à Paris et de découvrir le journalisme et l'histoire de l'art. Après 5 années de stages en restauration de tableaux, j'ai créé mon entreprise en 1983.

En 2007, j'ai commencé à broder, des temps volés aux heures d'atelier. Réparer et broder, deux activités parallèles, compatibles, menées dans l'étude des couleurs et des formes. En 2010, j'ai proposé à l'entreprise DMC de Mulhouse de faire des petits fascicules, chacun dédié à une artiste brodeuse contemporaine hors normes. Avec Louve Delfieu, photographe, et Sandrine Fagniez, graphiste, nous avons durant 6 ans édité 30 livrets. À Paris en 2011, à la Galerie des Femmes, et en 2016 à la galerie Linz, j'ai organisé deux expositions avec des artistes de cette collection. Depuis 2012, à Granville, je poursuis mes activités artistiques.

I spent my childhood in Morocco in the High Atlas, in Safi and Casablanca. I lived from age 9 to 12 in Arras, in the plains of the Pas-de-Calais. Then Paris became my preferred city. As an economics student in 1967, I joined Vincennes in 1969, the university of open and activist pathways, where I remained for four years in the sociology, philosophy, and psychoanalysis departments. This was followed by four years of wandering and various experiments in the Cévennes, in Occitanie, in Crete, and in Corsica, before returning to Paris and discovering journalism and art history. After five years of internships in painting restoration, I founded my company in 1983.

In 2007, I began embroidery, stealing time from studio hours. Repairing and embroidering are two parallel, compatible activities, carried out through the study of colors and forms. In 2010, I proposed to the company DMC in Mulhouse the creation of small booklets, each dedicated to an exceptional contemporary female embroiderer. Together with Louve Delfieu, a photographer, and Sandrine Fagniez, a graphic designer, we published 30 booklets over six years. In Paris in 2011, at Galerie des Femmes, and in 2016 at Galerie Linz, I organized two exhibitions featuring artists from this collection. Since 2012, in Granville, I have continued my artistic activities.



STATUEMENT

Jour après jour, je donne naissance à des êtres anonymes, mi animaux, mi humains enassemblant par des points de broderie des objets minuscules, débris d'os, de bois, de nacre, d'ivoire, d'argent, de métal, Vivants, ils courent, posent, s'effondrent, se redressent, rient, sourient, se cachent, s'aprosphent, s'exclaffent, s'accouplent sous mon regard amusé. Ils se déplacent sous ou sur l'eau, sur ou sous le sable, dans les nuages accrochés aux vents contraires. Parfois ils me quittent puis reviennent attiser ma curiosité et mon imagination. Alors je leur donnai parole, fidèles, ils tiennent parole.

J'assemble des os d'oiseaux afin d'évoquer comment les morts vivants se côtoient, s'étreignent, se fragilisent, s'enchantent parfois.

Ces sentinelles animales couchées dressées seraient là pour toucher du doigt, poings levés, les dénis et les refoulements des foules humaines en quête d'armes factices de protection et d'armes d'un furieux désir guerrier dans ou sous un ciel devenu cendres et poussières.

Quatre années J'attrape le mot, je le tourne et détourne dans tous les sens du terme. Je le brode dans la diagonale, la ligne de fuite d'un rectangle de toile de lin. Je m'approche à tâtons de sa signification. Quelle pensée charrie-t-il ? Je laisse venir les phrases, les images auxquelles il donne naissance. Dans un temps discontinu, un temps qui déraile aux rythmes des soubresauts ludiques que maîtrise le geste de la broderie. Je m'autorise des télescopes, miroirs des domaines variés de réflexions.

Ceux qui nous sollicitent un laps de temps à tout moment au regard, à l'écoute d'un monde chaotique, sombre, difficile à saisir.

Dans quelque sillage que ce soit, si beau soit-il, le geste créateur peut sembler provocation, jeu, artifice quand il se targue de dériver dans des courants contraires. Tout cela ne va pas de soi.

Day after day, I give birth to anonymous beings, half animal, half human, assembling through embroidery stitches tiny objects—fragments of bone, wood, mother-of-pearl, ivory, silver, and metal. Alive, they run, pose, collapse, straighten up, laugh, smile, hide, sneeze, burst out laughing, mate under my amused gaze. They move under or over water, on or beneath sand, in clouds caught in opposing winds. Sometimes they leave me, then return to rekindle my curiosity and imagination. Then I give them speech; faithful, they keep their word.

I assemble bird bones in order to evoke how the living dead coexist, embrace, weaken one another, and sometimes enchant each other.

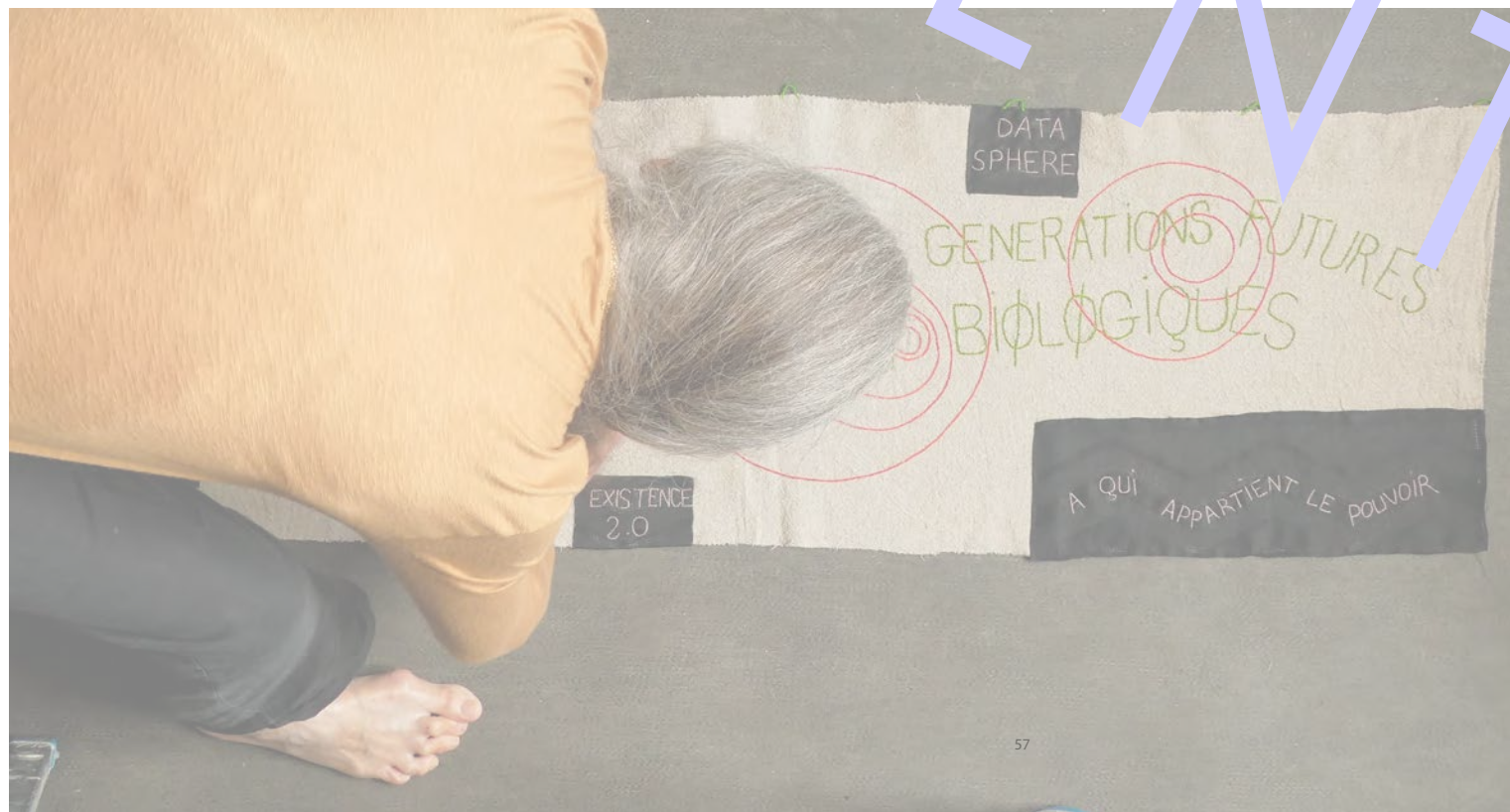
These animal sentinels, lying down or standing upright, would be there to touch, with raised fists, the denials and repressions of human crowds in search of counterfeit weapons of protection and weapons driven by a furious warlike desire, under or in a sky turned to ashes and dust.

Over four years, I seize a word, turn it over and divert it in all possible senses. I embroider it diagonally, along the vanishing line of a rectangular linen canvas. I move toward its meaning by touch. What thought does it carry?

I let sentences come, along with the images they generate. In a discontinuous time, a time that derails to the rhythm of playful jolts governed by the gesture of embroidery. I allow myself collisions, reflections of varied fields of thought.

Those that call upon us for a brief moment at any time, in the gaze, in the listening of a chaotic world, dark, difficult to grasp.

In whatever wake it may be, however beautiful it may be, the creative gesture can appear as provocation, play, artifice when it claims to drift in opposing currents. None of this is self-evident.



LES CARRÉS BRODÉS (2007–2020)

Une longue histoire de l'humanité commence avec l'aiguille et la main qui se jouent des barrières, des langues et des cultures. Tous les pas de côté, tous les chemins sont bons pour y parvenir. Broder, créer une continuité, saturer un espace qui reste ouvert, se laisser envahir par des formes, des jeux de couleurs, maîtriser des courbes. Une folie douce de remplir, remplir, puis de couper le fil. C'est le choix d'une sobriété de moyens, un fil enchâssé dans l'aiguille qui perce le tissu, l'envahit de façon microbienne, ordonnée et désordonnée, engendrant des caprices qui alimentent les rêves.

LE PETIT PEUPLE DES RUISSEAUX (2024–2026)

Alertée par la disparition vertigineuse des insectes, j'ai commencé à donner naissance à une famille d'un nombre illimité de bestioles uniques, petits êtres brodés et faits d'assemblages d'objets minuscules, cousus sur des ronds de tulle, évoquant les ondes qui se propagent sur l'eau lorsqu'ils en effleurent la surface.

FOUR YEARS, SIXTEEN MANIFESTO PANELS (2022–2025)

C'est une sorte de journal intime dans lequel l'aiguille et le fil brodent des pensées et leurs incertitudes. Une tentative de narrer dans une forme poétique ce qui nous saute à la figure, des signaux d'alerte auxquels la question rattachée est toujours la même : « que faire que je ne puis ? »

SCULPTURES ORGANIQUES

Depuis 2024, j'assemble des os pour créer de petites sculptures modestes et fragiles, en écho à un texte de Juana Inés de la Cruz, poétesse mexicaine du XVII^e siècle : « La main d'une femme est blanche et belle parce qu'elle est faite de chair et d'os, non d'ivoire et d'argent ; je l'apprécie non parce qu'elle brille mais par ce qu'elle sait prendre. »

Quant à moi, je prends mon temps pour former le peuple des ombres, des inconnus, morts ou vifs, patrimoine d'une humanité longtemps chérie, aujourd'hui oubliée.

FOUR YEARS, SIXTEEN MANIFESTO PANELS (2022–2025)

It is a kind of intimate journal in which needle and thread embroider thoughts and their uncertainties. An attempt to narrate, in a poetic form, what strikes us in the face—warning signals to which the attached question is always the same: “what is to be done that I cannot do?”

ORGANIC SCULPTURES

Since 2024, I have been assembling bones to create small, modest, and fragile sculptures, echoing a text by Juana Inés de la Cruz, 17th-century Mexican poet: “A woman's hand is white and beautiful because it is made of flesh and bone, not ivory and silver; I value it not for its brilliance but for what it knows how to grasp.”

As for me, I take my time forming the people of shadows—unknowns, dead or alive—a heritage of a humanity once cherished, now forgotten.

EMBROIDERED SQUARES (2007–2020)

A long history of humanity begins with the needle and the hand that play across barriers, languages, and cultures. All sideways steps, all paths are valid ways forward. To embroider is to create continuity, to saturate an open space, to let oneself be invaded by forms, by plays of color, to master curves. A gentle madness of filling, filling, then cutting the thread. It is a choice of restrained means: a thread set within the needle, piercing the fabric, invading it in a microbial way—ordered and disordered—generating whims that feed dreams.

THE LITTLE PEOPLE OF THE STREAMS (2024–2026)

Alerted by the vertiginous disappearance of insects, I began to give birth to an unlimited family of unique creatures—small embroidered beings made from assemblages of tiny objects, stitched onto circles of tulle, evoking the waves that spread across water when they barely touch its surface.





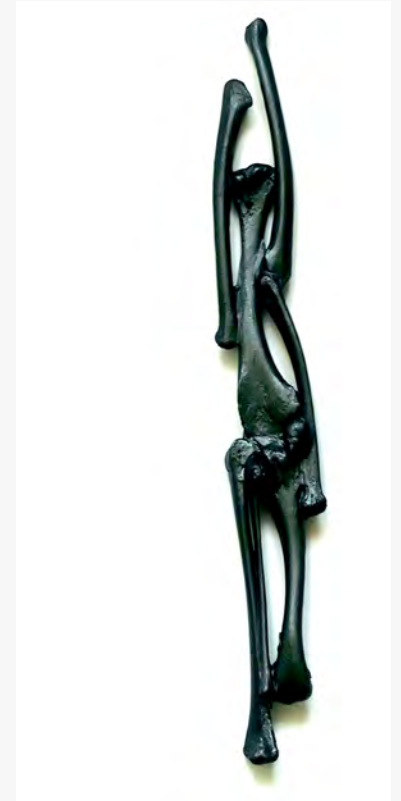
Sculptures organiques © Natalie Mei







© Natalie Mei



à SVETLANA ALEXIEVITCH

2022
mars

et après

sous un ciel blanc

QUELLE PARADE

ICI ET LÀ

L'UNIVERSALITÉ d'alex à calais

EN TOUTE VULNÉRABILITÉ

SUR UNE TERRE VITRIFIÉE QUE SERONT LES RIVAGES DES SYRTES ANTERIEUR

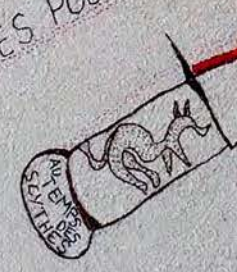
VISAS PÉRIMÉS POUR UN FUTUR ANTERIEUR

COUPEZ - LEUR LA TÊTE

CETTE NUIT OU JAMAIS

LE TEMPS D'UNE GUERRE PERDUE

UNE NUÉE LOMBRE ET SÈVÈRE S'APESANTIT SUR L'AVENIR



POSEIDON

QUAND LA RAISON FLIRTE AVEC L'IMPENSÉ TOUT DEVIENT POSSIBLE

J. SWIFT



G-BR...-A-D...

BOC-E-O...

K...-CH...

DARD...

B...-L...

NE...

QUAND 10 CHEVAUCHE LES COURANTS A REVERS DES RIVAGES EMMURES

• UNE ECONOMIE DE LA FONCTIONNALITE POUR L'OBSCOLESCENCE DES CORPS •

LIQUIDS ARE LIQUID
R



LA TENDRESSE DU SERPENT

TREVE ARDENTE



PLASTIC FECIT

• PROMENER SON DESIR SUR LE CORPS D'AUTRUI •

2023

RIDEAUX DE FEU POUR UN PERPETUEL EXODE

ET SI...
AU-DELA DES MERS SANS RIVAGES



RESTE-T-IL DE NOS PASSIONS D'ANTAN FACE A LA TERREUR CACHEE SOUS L'INDIFFERENCE CIVILISATIONNELLE

AUX ENFANTS DE JABALIYA
IL N'Y A PAS D'APRES D'UNE CERTITUDE INCERTAINE



QUELS INTERETS SERT LE DROIT DE MASSACRER SINON LA BANALISATION DES CRIMES DE MASSE
IL SOLE È CIECO

VÉRONIQUE MÉNÉTEZ

Résilience



Formée à l'École d'arts appliqués Olivier-de-Serres à Paris, Véronique Menet développe un univers artistique guidé par l'émotion, où chaque œuvre devient une passerelle vers l'intime. Plasticienne et conceptrice-paysagiste, elle interroge la mémoire et la part d'inconscient qui sommeille en chacun de nous, en convoquant l'enfant intérieur – heureux, rêveur ou blessé.

Biographie

+ TECHNIQUE

Ses installations immersives éveillent les sens en combinant matières plastiques, sonorités, et parfois des éléments olfactifs, créant ainsi des expériences multisensorielles qui ravivent sensations et souvenirs. Artiste de l'instinct, elle explore une grande variété de techniques et de supports, avec une prédilection pour les matériaux botaniques, héritage de son enfance en Nouvelle-Calédonie, au cœur d'une nature luxuriante.

Les fils de son histoire personnelle la ramènent vers le textile, la broderie, la couture – savoir-faire transmis par des générations de femmes couturières – qui constituent aujourd'hui un axe central de sa démarche artistique. Depuis 2004, ses œuvres sont exposées dans les lieux culturels de Nouméa et proposent un voyage sensible entre surface et profondeur, entre mémoire collective et souvenirs intimes.

@ FB.Véronique-Menet-artiste-plasticienne-

Trained at the Olivier-de-Serres School of Applied Arts in Paris, Véronique Menet develops an artistic universe guided by emotion, where each work becomes a gateway to the intimate. A visual artist and landscape designer, she explores memory and the unconscious dimension that lies within each of us, invoking the inner child—joyful, dreamlike, or wounded.

Her immersive installations awaken the senses by combining materials, sound, and sometimes olfactory elements, creating multisensory experiences that revive sensations and memories. An instinctive artist, she explores a wide range of techniques and media, with a particular affinity for botanical materials—a legacy of her childhood in New Caledonia, in the heart of lush nature.

The threads of her personal history lead her back to textiles, embroidery, and sewing—skills passed down through generations of women—which now form a central axis of her artistic practice. Since 2004, her works have been exhibited in cultural venues in Nouméa, offering a sensitive journey between surface and depth, between collective memory and intimate recollections.



STATEMENT

Je me situe comme héritière et passeuse. Mon travail s'ancre dans un féminisme intime, tissé de la mémoire des femmes invisibilisées et de celles qui ont longtemps exercé des gestes dits mineurs dans l'espace domestique, avant qu'ils ne deviennent des formes de résistance. Ma pratique procède par attention et collecte : elle se nourrit de ce qui m'a été transmis, dans l'empilement des récits, le foisonnement des traces et les strates de la mémoire.

Je conjugue plusieurs techniques sans hiérarchie, car la pluralité constitue la trame même de mon travail. La broderie en est le point central : un geste chargé, appris dans les maisons de mes aïeules, destiné à « passer le temps », sans volonté de subversion. Elle porte ce temps long des histoires familiales — silences, secrets, violences, héritages inscrits jusque dans l'ADN.

Le fil devient mémoire, lien obstiné de mère en fille, patient et tenace. En me réappropriant cette pratique, j'accepte sa lenteur imposée pour dire, relier, raccommoder. Le textile raconte une mémoire incarnée, cousue dans la fibre.

Un fil rouge traverse mes œuvres comme une lignée assumée : rouge du sang, de l'amour et de la colère. Il dessine une descendance symbolique où ce qui se transmet n'est pas un nom, mais un geste. La création devient alors une autre manière de faire famille.

À cette logique de l'assemblage répond la linogravure. Là où le fil relie, la gravure entaille. Elle est empreinte et incision, un acte irréversible qui dit ce qui demeure après le passage. L'image y est fixée, répétée, imprimée comme une mémoire marquée dans la matière. Si la broderie relève du temps, de la réparation et du soin, la linogravure appartient au choc et à l'affirmation. Entre ces deux gestes - coudre et graver - je construis un langage plastique de la transmission.

Mon travail explore ce qui se transmet sans mots, ce qui s'inscrit dans les corps et persiste dans les gestes, ce qui circule sans bruit dans la chaîne des ascendances. Il interroge ces héritages invisibles - émotions, blessures, forces - qui se déposent et se rejouent d'une génération à l'autre, parfois jusque dans la matière même du vivant. À la manière d'une mémoire épigénétique, ces traces façonnent les êtres avant toute parole, modulent les comportements, orientent les élans. Je ne raconte pas une histoire singulière, mais une mémoire traversée par d'autres, une histoire collective rendue visible.

Born into a family of artists, clairvoyants and political malcontents, my work unsurprisingly explores the navigation of difficulty, liminal spaces, and the choices we make to conceal or reveal.

Contradiction — and the possibility of eventual liberation — follows a lineage of “struggle narratives”, from the Fool's journey through the Tarot to Campbell's Hero's Journey.

I also draw inspiration from Victorian preoccupations with mysticism, botany and death; from the tension between attraction and repulsion articulated by Georges Bataille; and from all that is at once humorous and macabre. These seemingly disparate sources remain endlessly compelling and sustain my creative process.

Engaging with such intersections reflects a broader aim: we are fragile and vulnerable beings, capable in turn of causing harm, making grave errors, and achieving extraordinary feats. I situate my practice within a tradition of artists who have examined the potentials inherent in human experience, for better or worse.

Concept Meets Form:
Meaning and Materiality in Chimera

The use of the natural world as a parallel for humanity and its frailties has long informed my work.

It was central to the series *The Dose Makes the Poison*, in which I explored how we learn to navigate toxicity and health in relationships through a botanical language — plants that demand careful handling to produce a desired outcome.

Similarly, in the recent series *Promises Promising Promises*, blue, gilded eggshells stood in for the fragility of truth and belief when confronted with systemic sexual violence.

These are only two examples among many: throughout my practice, nature functions as a recurring vehicle for translating complex ideas into visual form.

© Véronique Menet



© Véronique Menet, The Collector, The Fabulous, 2025 — photo credit: Marc Chélard



© Véronique Menet, La Collectionneuse, Le Bal des Fabuleuses | The Collector, The Ball of the Fabulous Ones, 2025



© Véronique Menet, La Collectionneuse, Le Bal des Fabuleuses | The Collector, The Ball of the Fabulous Ones, 2025



Olympe de Gouges



Encre capillaire - 2025

Dessin à l'encre de Chine et à l'encre rouge sur deux pages d'encyclopédie ancienne.

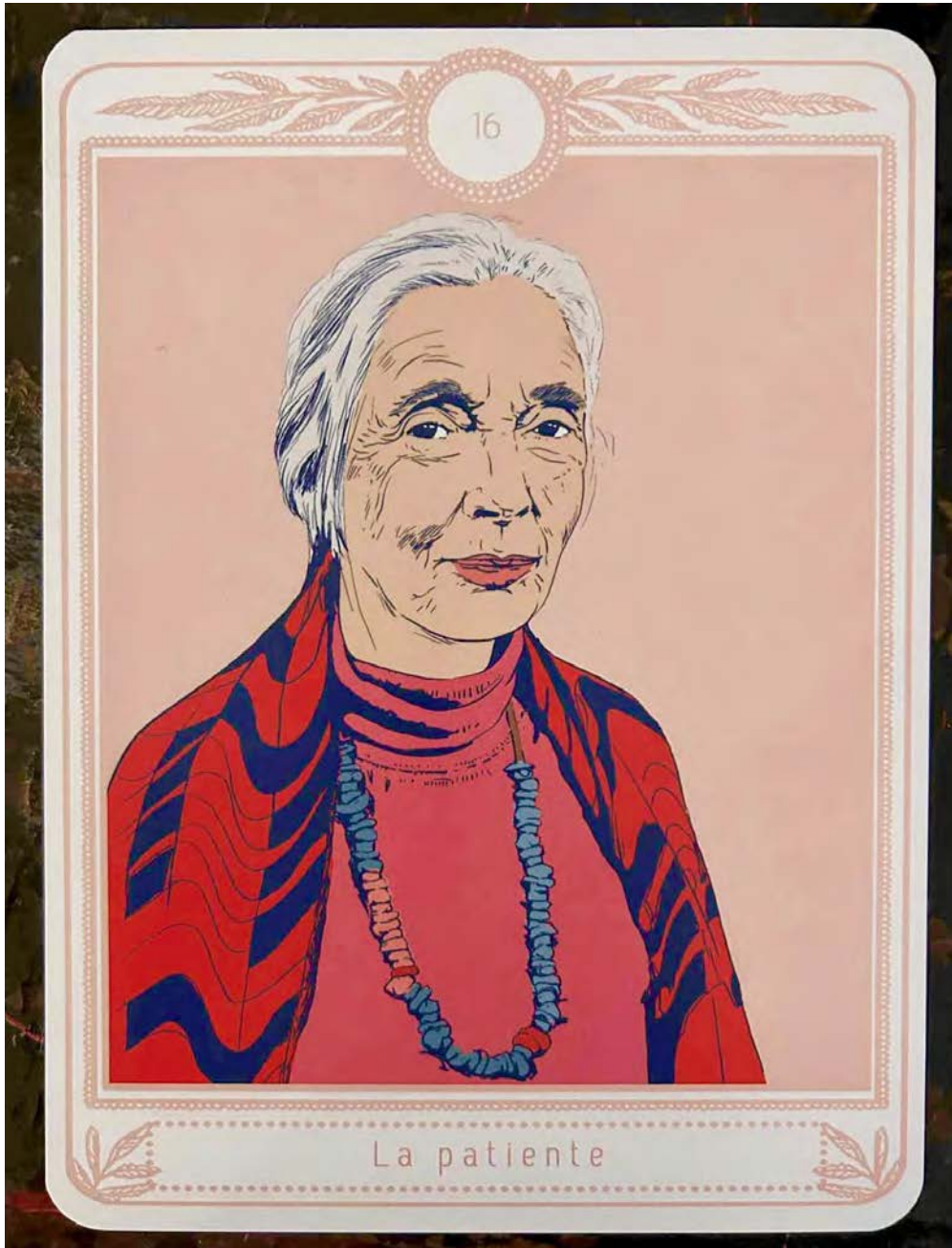
La chevelure noire tressée s'entrelace aux lignes du texte, l'encre noire prolonge la trame typographique, mêlant matière capillaire et écriture, geste et mémoire.

Une expérimentation en marge des mots, où le dessin devient langage.

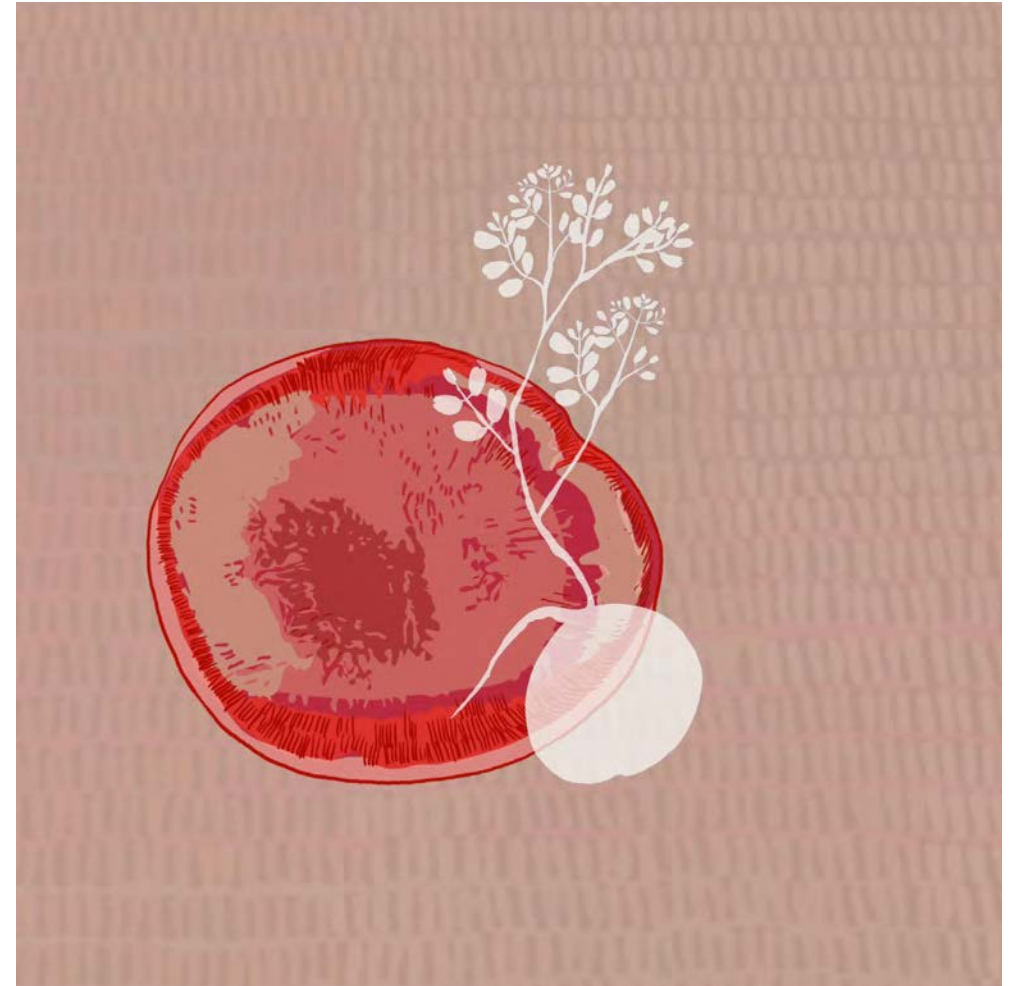
Véronique Menet, 2025, Encre capillaire



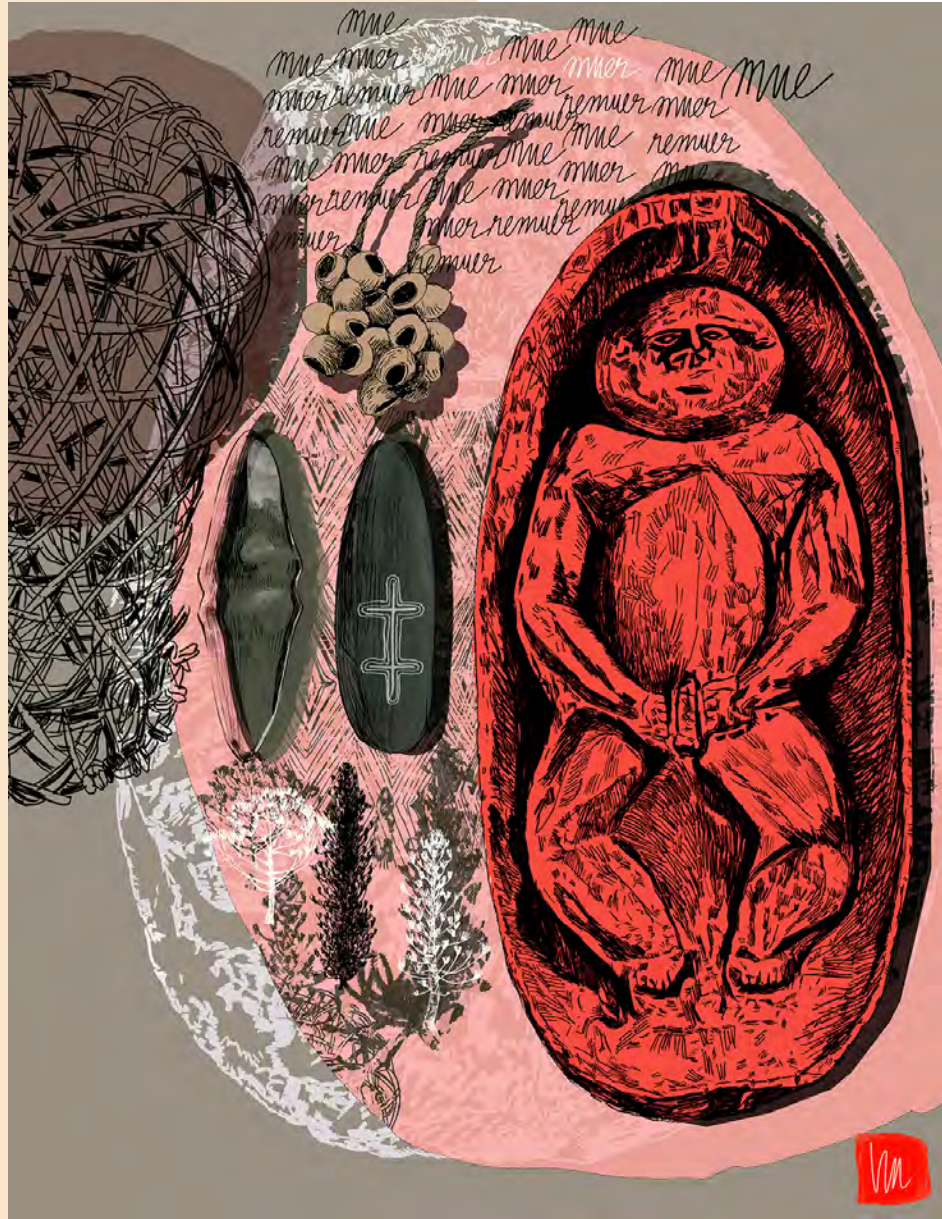
Véronique Menet, 2023, memory



Véronique Menet, Jane Goodale : La Patiente | The Patient 2025



© Véronique Menet, 2024



© Véronique Menet, 2023

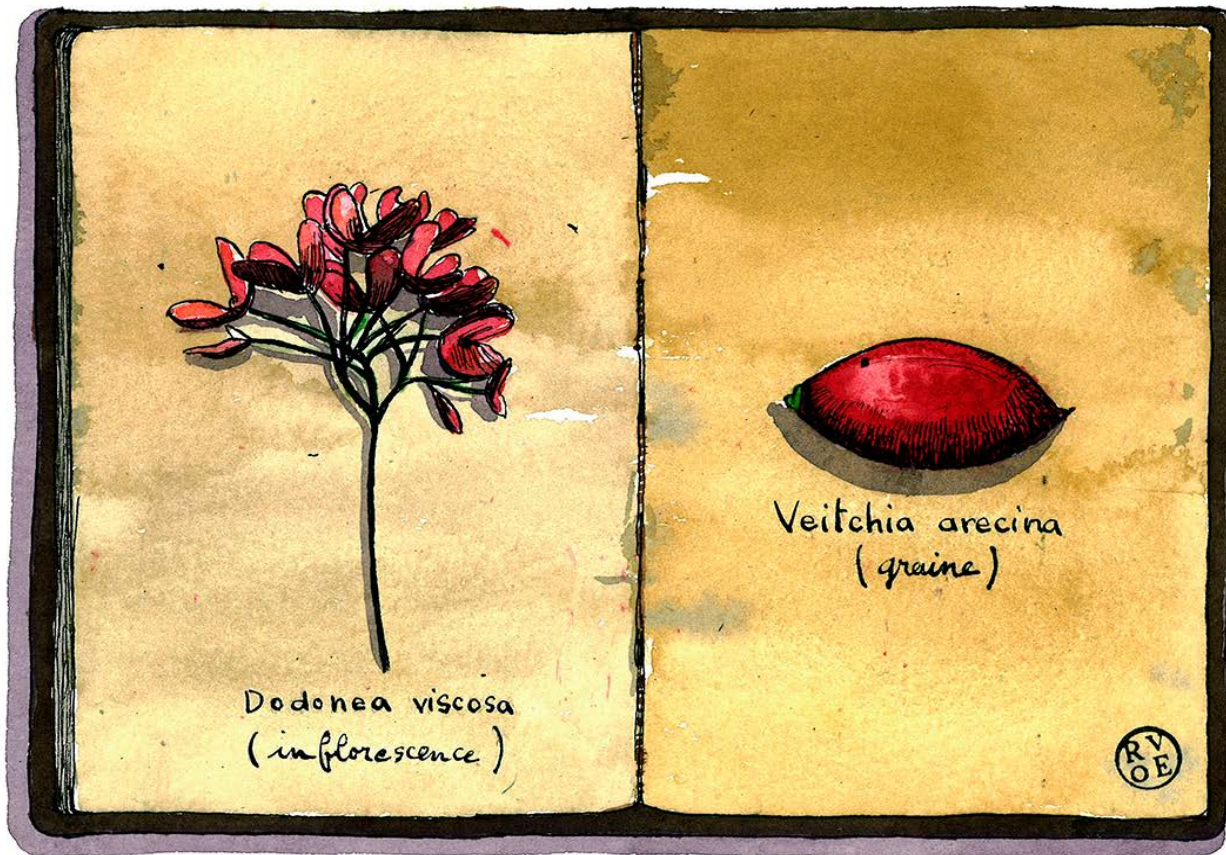


© Véronique Menet, 2024



-Noix de Macadamia -
crouvés à la pépinière Mango

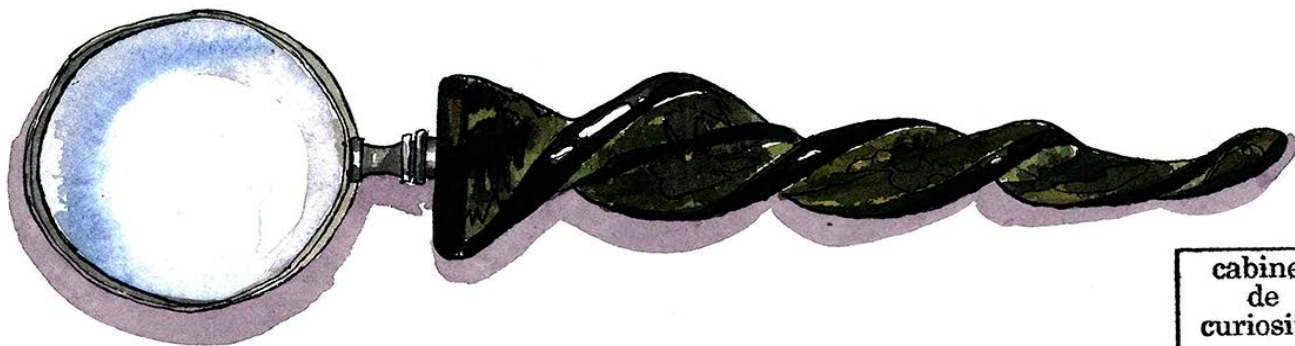
© Véronique Menet, 2021



Dodonea viscosa
(inflorescence)

Veitchia arecina
(graine)

RVOE



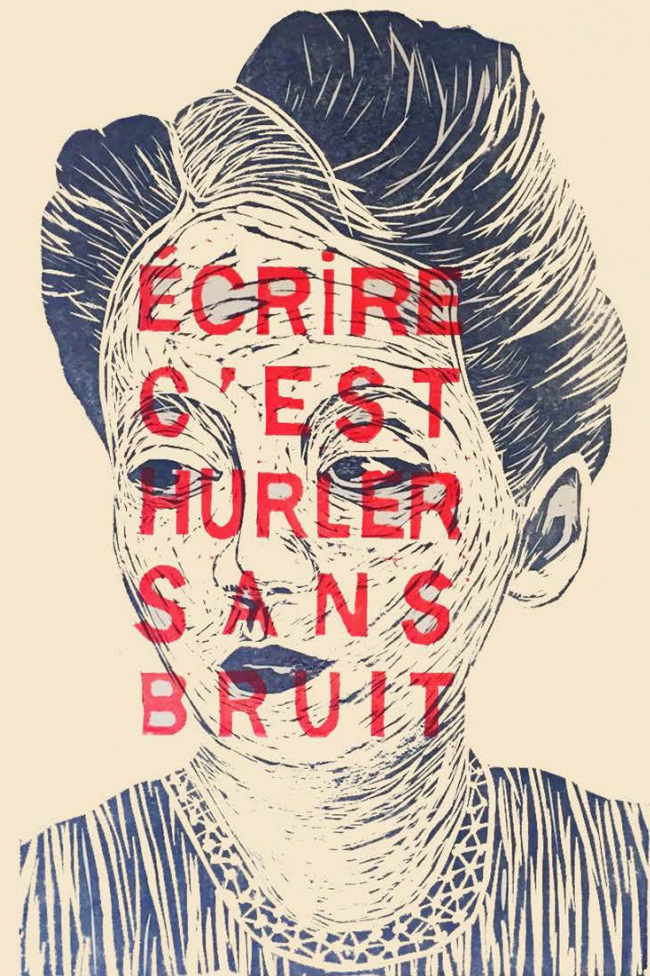
cabinet
de
curiosités
planche n° 3 / 4
novembre 2014 nouméa

LE RAVISSEMENT
DE LOL V. STEIN



roman 1964

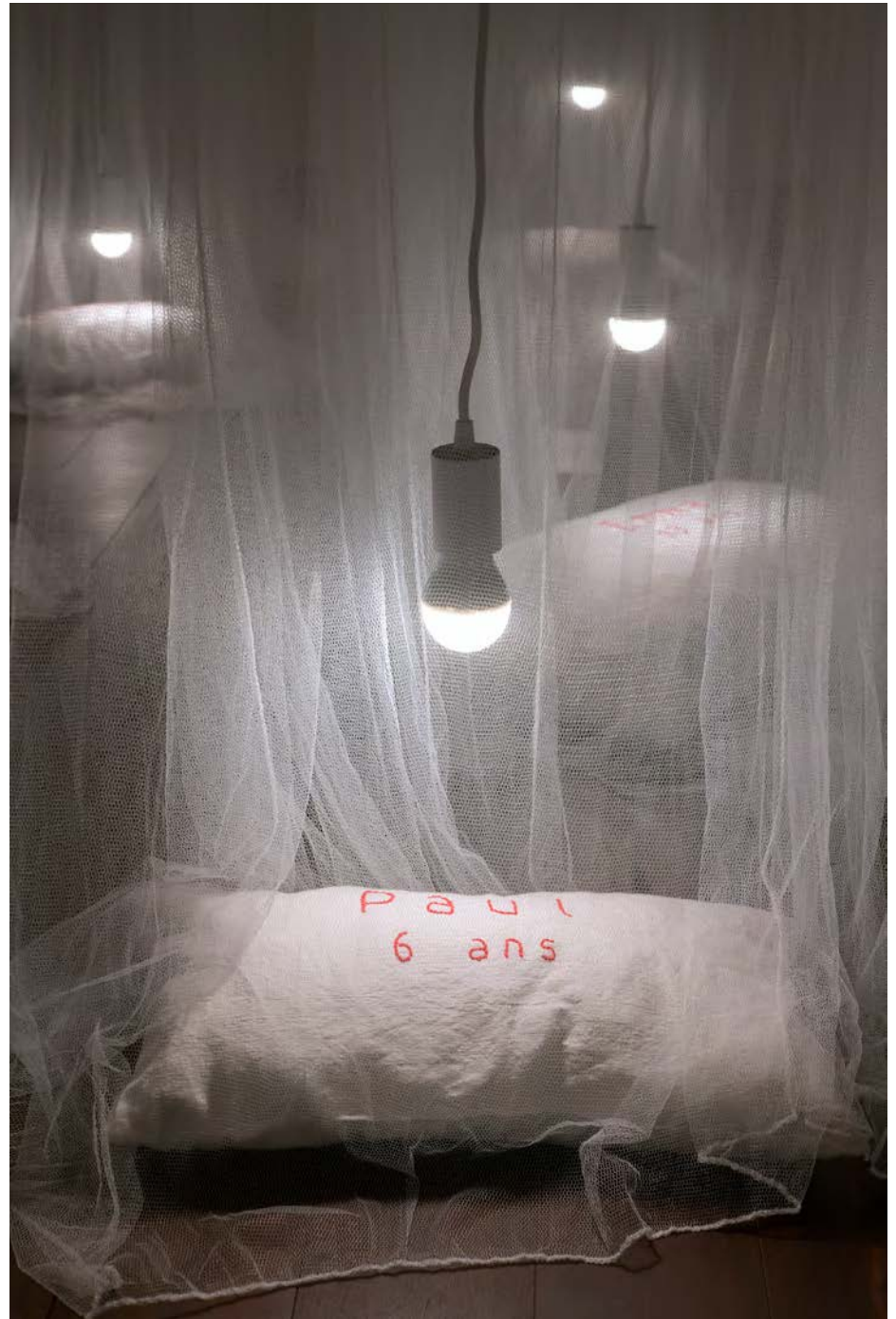
LE RAVISSEMENT
DE LOL V. STEIN



roman 1964



© Véronique Menet, Les Îliennes | The Island Women, 2023



© Véronique Menet, Résilience, 2024

Mathieu

Schottel



BIOGRAPHIE



Mathieu Schoettl, né en 1978, est un artiste et enseignant en arts plastiques basé à Paris. Diplômé de l'École d'art d'Avignon, il partage sa pratique entre la création et la transmission du dessin et de la sculpture auprès d'étudiants et d'amateurs. Depuis 2018, il organise des workshops consacrés à la figure humaine dans son atelier « La Chaussette », en Bourgogne. Sensible aux questions d'altérité dans l'acte de créer, il explore les multiples médiums de la figuration. Ses œuvres — dessins, peintures, sculptures, mais aussi artefacts fossilisés ou armures façonnées en plastique — interrogent le mystère de l'autre à travers une approche polymorphe.

Mathieu Schoettl, born in 1978, is a Paris-based artist and visual arts educator. A graduate of the École d'art d'Avignon, he balances his practice between creation and the teaching of drawing and sculpture to students and amateurs. Since 2018, he has been organizing workshops focused on the human figure in his studio "La Chaussette" in Burgundy. Engaged with questions of otherness in the creative process, he explores a wide range of figurative media. His works — drawings, paintings, sculptures, as well as fossil-like artifacts and armor crafted from plastic — investigate the mystery of the other through a polymorphic approach.

www.mathieu-schoettl.blue

Je m'interroge souvent sur les raisons de mon besoin à produire des formes figuratives. Le modèle est là, déjà, face à moi, quel besoin d'opposer à cette perception parfaite une interprétation nécessairement approximative ? Aujourd'hui, mon intuition me porte à penser que cette raison est d'ordre métaphysique : à travers la matière, l'art pressent et révèle la véritable nature de l'être. L'expression figurative a finalement plus d'acuité que la seule perception des sens.

« Révéler l'humain » est donc le seul sujet de ma pratique artistique, qu'il s'agisse du dessin, de la peinture ou de la sculpture.

Mes pratiques artistiques se sont développées, comme pousse un végétal, depuis mes dessins d'enfant. Cette plante grimpanche s'est déployée sur les différents aspects du mystère de l'autre : l'entité symbolique, l'entité émotionnelle, l'expression géométrique, formelle, poétique, le parent, l'inconnu ou l'amoureuse, etc. Je perçois ces formes à la fois comme des expressions de mon sentiment et comme la réalité brute. Depuis peu, j'y vois également la poursuite et la réminiscence d'une interrogation primitive : avons-nous une âme ? Nos expériences sont-elles le produit de la matière ? Y a-t-il un monde des esprits peuplé d'ancêtres ? Une vie après la mort ?

Lorsque je m'interroge sur l'élan qui me pousse à représenter, lorsque je me demande pourquoi je crée, je finis toujours par me réjouir à l'idée qu'il s'agit d'une disposition profondément archaïque, presque éternelle, la même que celle de Cro-Magnon peignant à Chauvet.

J'ai une adoration pour les peintures rupestres et les grottes ornées : ces figures peintes me sont proches. Par l'expérience du dessin, je suis connecté à ces peintres de la préhistoire ; je connais, comme eux, la sensation du charbon qui fond sous les doigts et je devine la roche qui égratigne la peau. L'expérience est la même ; je n'ai donc aucune raison de douter que les interrogations sont également du même ordre : sensibles et métaphysiques.

On peint l'autre en s'y découvrant soi-même ; on se peint soi-même en se demandant si les dieux existent...

La série de sculptures **Les Baigneuses** est le produit d'un processus qui met en synergie toutes les compétences que j'ai nourries dans mon parcours. Cette série n'a pas été motivée par une intention intellectuelle construite. J'ai simplement obéi à une pulsion joyeuse lorsqu'elle s'est présentée ; j'ai célébré, par un long processus de fabrication, l'idée qui a surgi en un instant, comme une grande fête.

Mais aujourd'hui, je suis étonné de voir combien la série s'harmonise avec mes interrogations et avec le moment de vie que je traverse. Je suis comme elles, assis au-dessus de l'eau à me demander si elle est froide et ce qu'il y a sous la surface.

Et, en faisant ce constat, j'admets penser que l'art ouvre une fenêtre sur un réel littéral qui voit au-delà de la seule matière, qu'il s'agit bien d'un reflet de l'âme.

Reflet, réfléchir, réflexion, pensée, être, présence, transparence, apparition, phénomène, surface, perception, regard, contemplation, conscience, identité, altérité, autre, différence, relation, distance, tension, dualité, miroir, intériorité, profondeur, surface, peau, seuil, passage, transition, devenir, transformation, métamorphose, émergence, naissance, élévation, ascension, gravité, équilibre, suspension, immobilité, mouvement, flux, fluidité, onde, vibration, rythme, souffle, respiration, durée, instant, continuité, mémoire, trace, empreinte, survivance, disparition, effacement, dissolution, fusion, absorption, incarnation, chair, matière, matérialité, substance, densité, poids, légèreté, texture, douceur, contact, caresse, frottement, pression, sensibilité, sensualité, chaleur, frisson, frémissement, courbe, pli, torsion, ondulation, élanement, extension, axe, centre, espace, intervalle, vide, silence, attente, possibilité, potentialité, manifestation, dévoilement, mystère, énigme, ontologie, métaphysique, opacité, lumière, ombre, nuance, intensité, forme, volume, masse, contour, ligne, figure, corps, posture, geste, inclinaison, basculement, abandon, détente, harmonie, correspondance, sensible, intelligible, expérience, esthétique, beauté, sublime, immanence, transcendance, invisible, visible, horizon, sens, méditation, vertige, question, solitude, singularité, fragilité, impermanence, éternité, révélation, ouverture, expansion, éveil, illumination, transfiguration, réalité, poétique.

I often find myself questioning the reasons behind my need to produce figurative forms. The subject is already there, before me — why oppose this immediate perception with an interpretation that can only ever be approximate? Today, my intuition leads me to believe that the answer is metaphysical: through matter, art senses and reveals the true nature of being. Figurative expression ultimately possesses a sharper clarity than perception alone.

"Revealing the human" is therefore the central and enduring focus of my practice, whether in drawing, painting, or sculpture.

My work has developed organically, like a growing plant, from my childhood drawings. This living structure has extended across the many facets of the mystery of the other: symbolic presence, emotional resonance, geometric and formal expression, poetic projection — the parent, the stranger, the beloved. I perceive these forms both as expressions of inner feeling and as manifestations of raw reality. More recently, I have come to see in them the continuation of a primal inquiry: do we have a soul? Are our experiences produced by matter alone? Is there a world of spirits inhabited by ancestors? Is there life after death? When I reflect on the impulse that drives me to represent, on the question of why I create, I ultimately find reassurance in the idea that it arises from something deeply archaic — almost timeless — the same impulse that moved Cro-Magnon painters in caves such as Chauvet.

I have a deep reverence for cave paintings and decorated grottoes; these figures feel close to me. Through the act of drawing, I feel connected to prehistoric artists. I recognize, as they did, the sensation of charcoal softening beneath the fingers, the roughness of stone against the skin. The experience is the same; I have no reason to doubt that the questions are as well — both sensory and metaphysical.

We paint the other and discover ourselves within it; we paint ourselves while wondering whether the gods exist.

The sculpture series **Les Baigneuses** emerged from a process that brings together all the skills I have developed over time. It was not driven by a constructed intellectual intention. I simply followed a joyful impulse when it appeared, embracing, through a long process of making, an idea that came in an instant — like a celebration.

And yet, I am struck by how deeply this series resonates with my ongoing questions and with my current state of being. Like these figures, I find myself seated at the edge of the water, wondering whether it is cold, and what lies beneath the surface. In recognizing this, I am led to believe that art opens a window onto a reality that extends beyond matter alone — that it is, indeed, a reflection of the soul.

STATEMENT
TECHNIQUEMENT



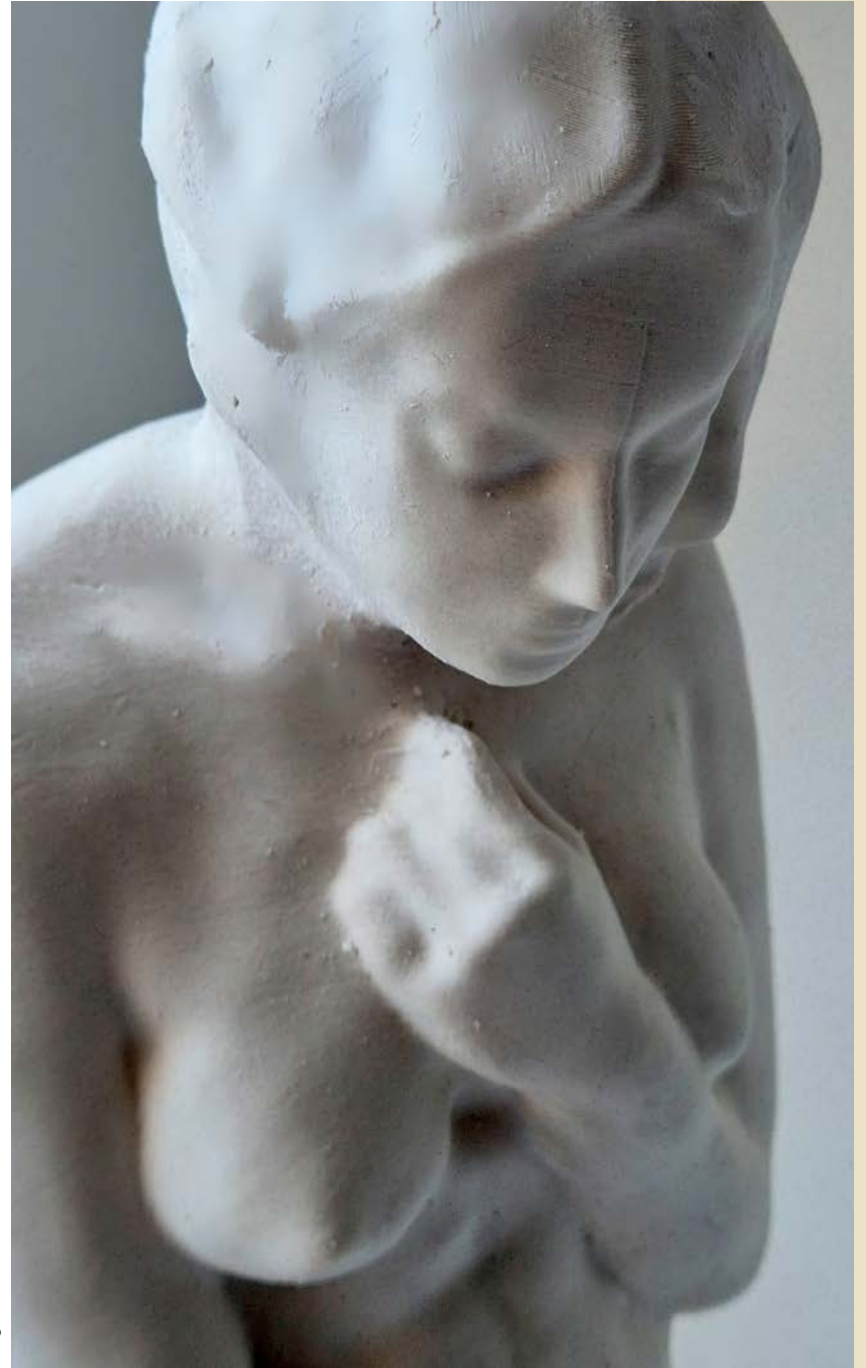
baigneuse 02 | feale bather 02 © Schoettl Mathieu



baigneuse 03 | female bather 03 © Schoettl Mathieu



baigneuse 04 | female bather 04 © Schoettl Mathieu



baigneuse 05 | female bather 05 © Schoettl Mathieu



baigneuse 06 | female bather 06 © Schoettl Mathieu



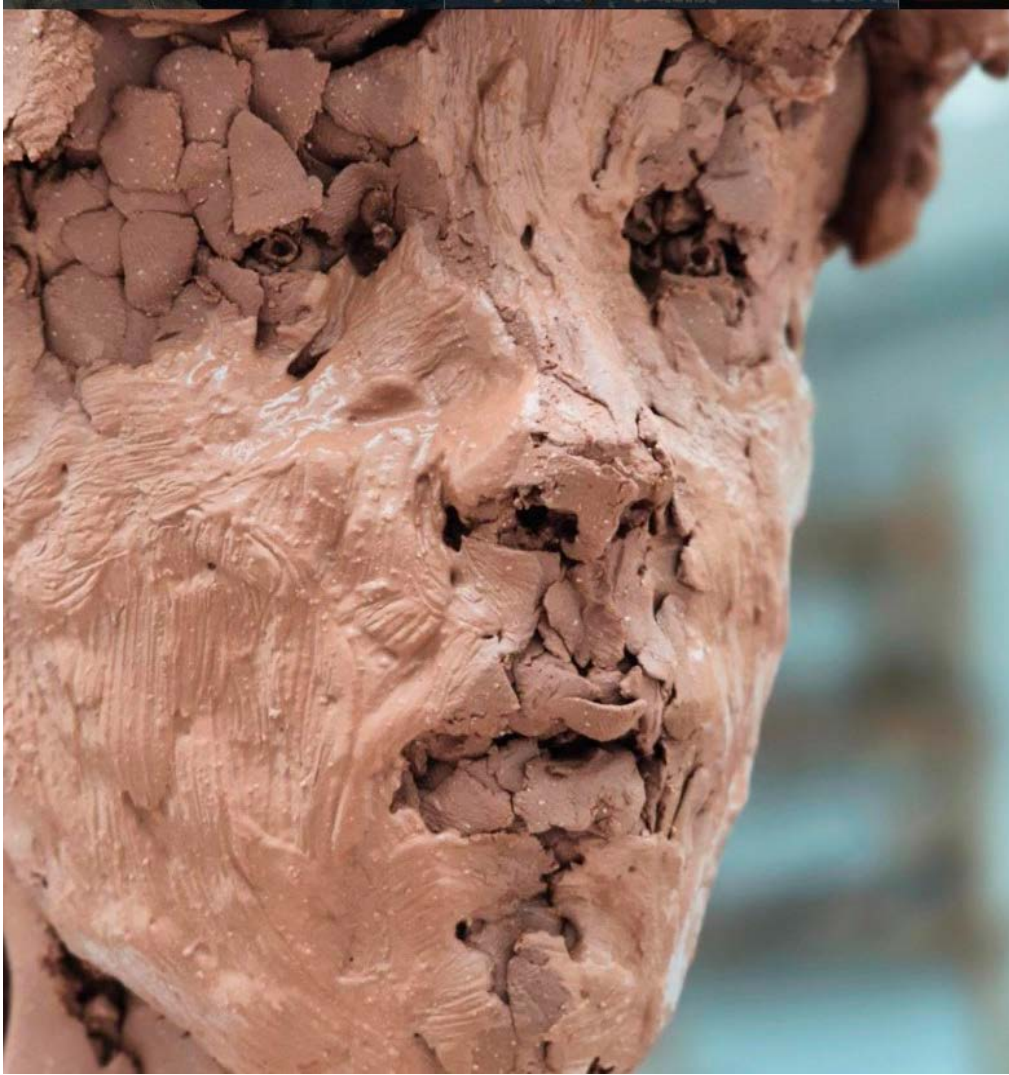
baigneuse 06 | female bather 06 © Schoettl Mathieu



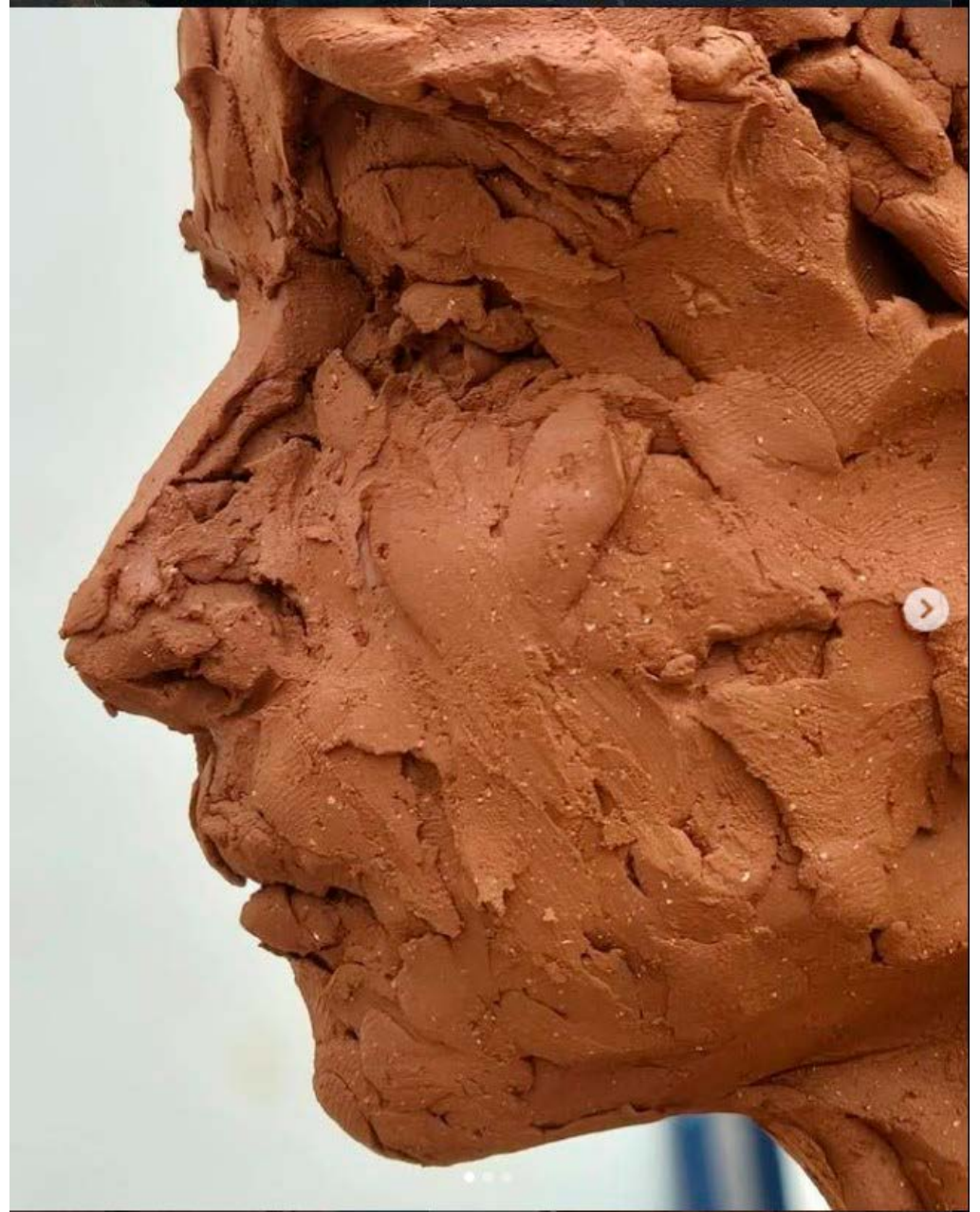
Dessin d'iryna, © Mathieu Shoettl



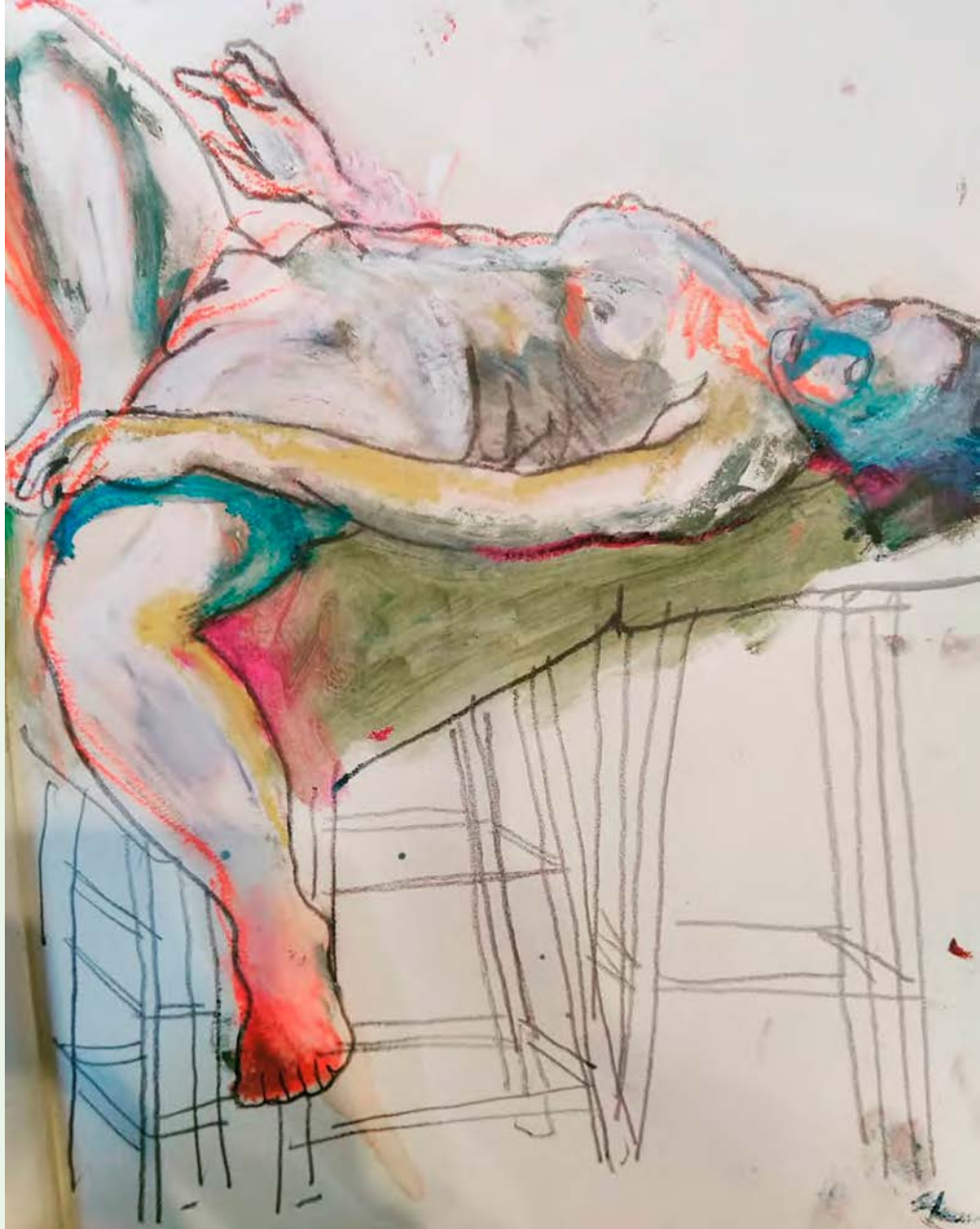
Baigneuse 7, © Mathieu Shoettl



Poupée Vaudou | Voodoo doll © Schoettl Mathieu



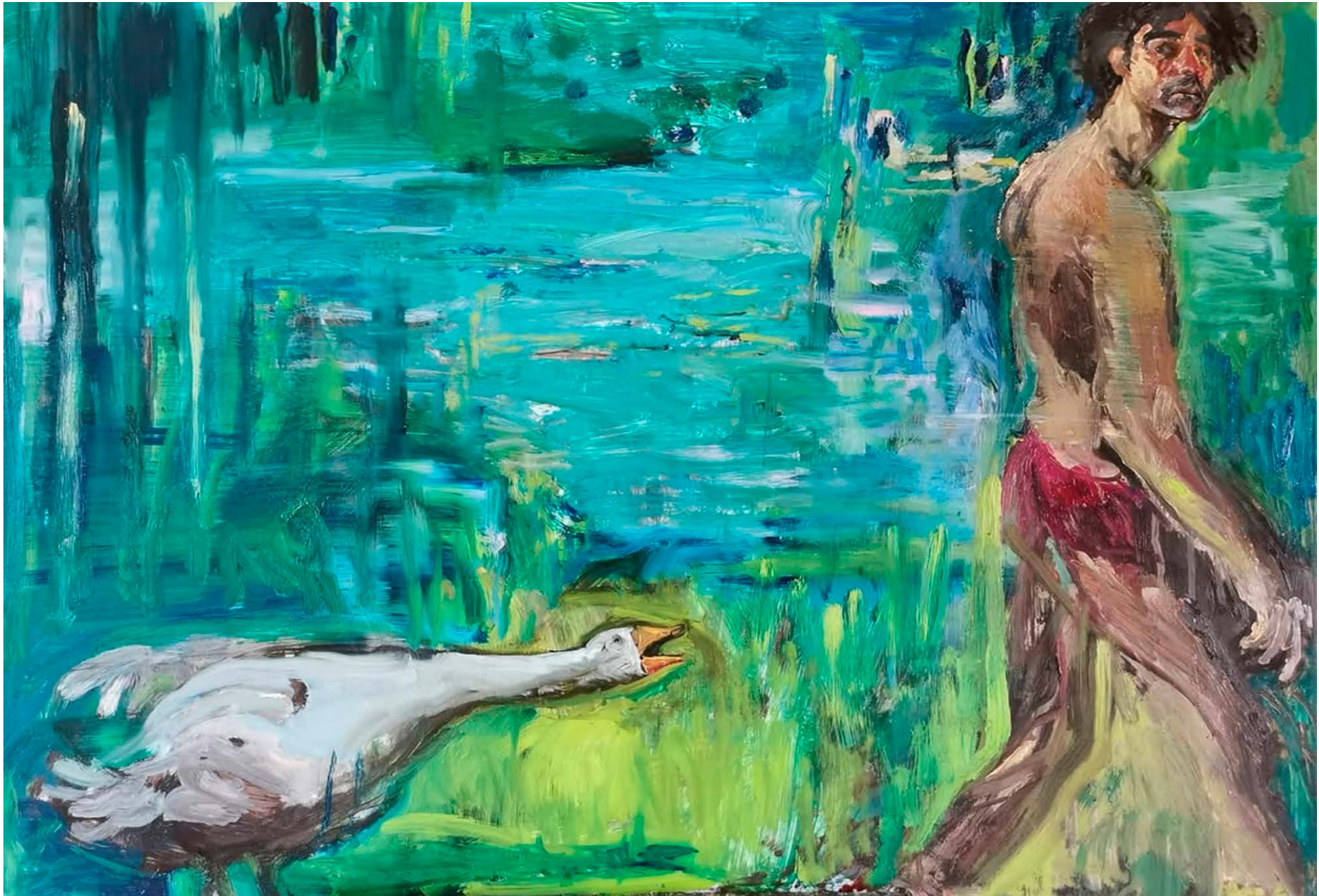
Mona © Schoettl Mathieu



© Schoettl Mathieu



© Schoettl Mathieu



Endangered bather© Schoettl Mathieu

JEAN - PIERRE

SOUGY



Les dix petits nègres © Jean-Pierre Sougy

BIOGRAPHIE

Pratique principalement le dessin, la sculpture et la vidéo.

Depuis les années 1980, il expose en France et à l'international, tout en écrivant sur le cinéma et en réalisant des documentaires pour la télévision.

À partir des années 2000, il collabore en tant que codirecteur artistique au festival de films très indépendants Les Inattendus, tout en enseignant le cinéma et en animant des ateliers audiovisuels, notamment en milieu carcéral. Son travail récent comprend des films réalisés avec des personnes en marge, ainsi que des projets d'illustration et de bande dessinée.

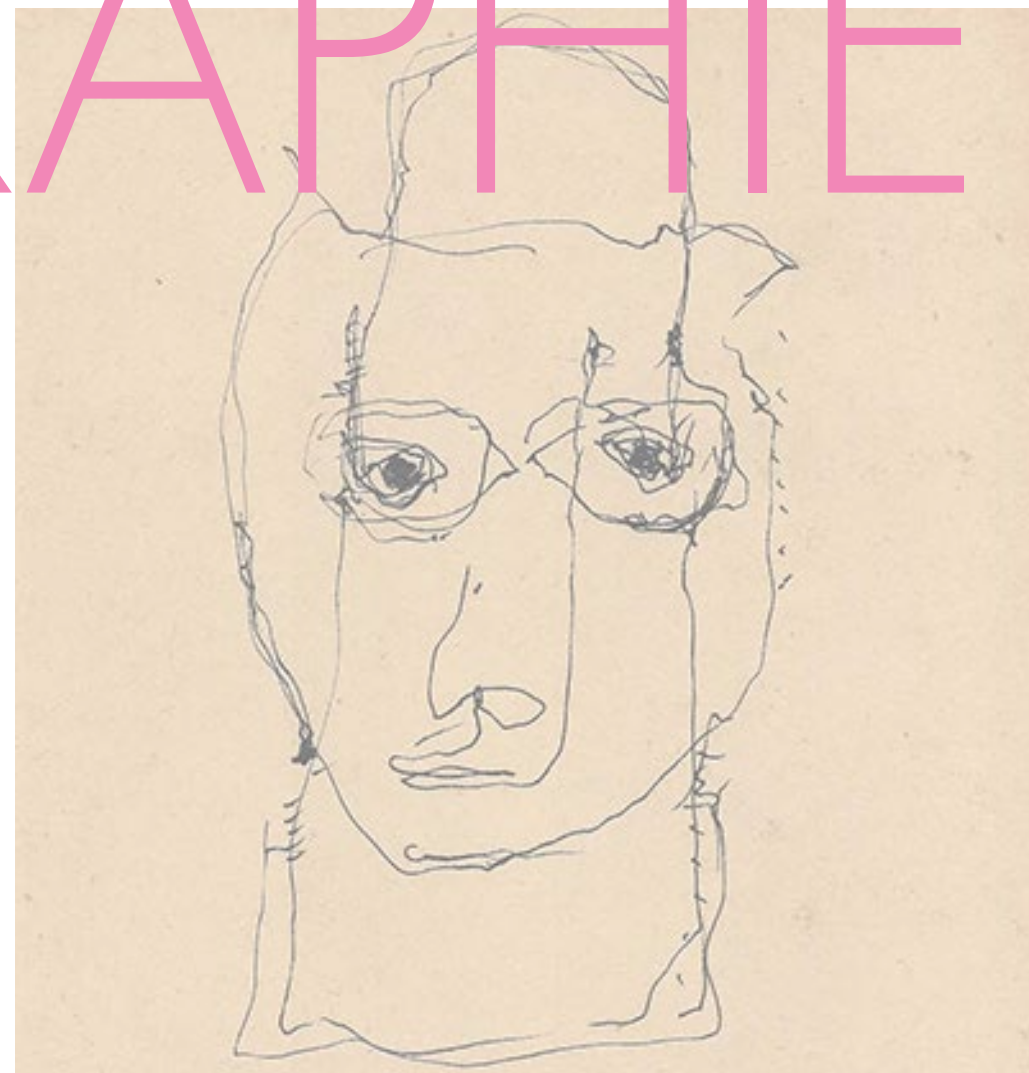
Sa recherche artistique s'est toujours construite comme une tentative de description de la figure humaine et des devenirs qui la traversent.

Primarily works in drawing, sculpture, and video.

Since the 1980s, he has exhibited in France and internationally, while also writing on cinema and directing documentaries for television.

From the 2000s onward, he has collaborated as artistic codirector of the independent film festival Les Inattendus, while teaching cinema and leading audiovisual workshops, notably in prison settings. His recent work includes films made with marginalized individuals, as well as illustration and comic book projects.

His artistic research has consistently taken shape as an attempt to describe the human figure and the processes of transformation that pass through it.



© Jean - Pierre Sougy, auto-portrait

STATEMENT + TECHNIQUE

Contrairement aux deux séries de dessins que je présente dans le cadre de cette exposition, j'ai très rarement peint à partir d'un modèle, qu'il relève du vivant ou de la pensée. Le plus souvent, c'est la divagation de mon crayon sur le papier qui me sert d'éclaircisseur, jusqu'à ce que se révèle, cernée par les entrelacs de graphite, une forme qui s'impose comme figure. Et c'est presque toujours une tête qui finit par me regarder en retour, m'imposant ses propres règles.

J'ai réalisé les deux séries Les Dix Petits Nègres et Strange Fruit en réponse à la polémique qui a conduit l'éditeur à modifier le titre du roman d'Agatha Christie, et en dialogue avec le célèbre discours de Léopold Sédar Senghor sur la négritude. Une manière pour moi de prendre position, de façon volontairement provocatrice — ce que je n'avais encore jamais fait de manière aussi frontale. J'ai abordé ces deux séries avec l'idée de procéder autrement : changer de méthode, partir d'une idée, d'une esquisse ou d'une image préexistante. C'est ce que j'ai tenté à partir de photographies de lynchages trouvées sur internet, dont certaines issues du site Without Sanctuary.

Ce n'est pas un hasard si l'un de mes premiers films était consacré à la peinture. La découverte de l'œuvre de Stéphane Mandelbaum, à travers un texte d'Anne Diaktine dans L'Autre Journal de Michel Butel, a profondément marqué mon approche.

Mon travail s'est articulé autour de quelques questions essentielles : comment filmer un tableau sans le réduire à n'être qu'une illustration, comment donner voix sans tomber dans une logique de témoignage, comment raconter sans céder au voyeurisme.



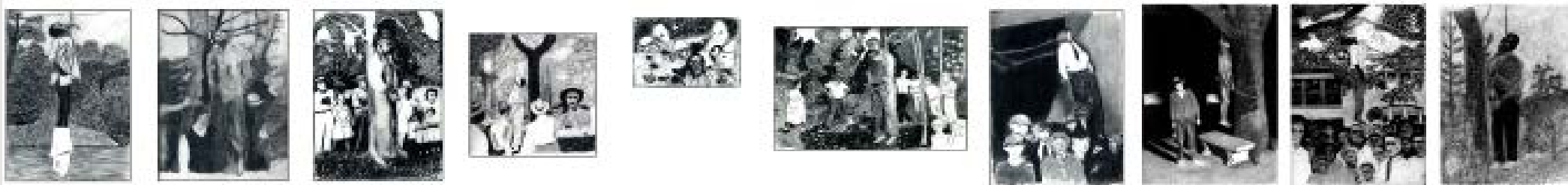
Jean-Pierre Sougy dans l'atelier | in the studio @ Colette Rouquet

Unlike the two series of drawings I present in this exhibition, I have very rarely painted from a model, whether drawn from life or from thought. Most often, it is the wandering movement of my pencil across the paper that guides me, until a form emerges—outlined by interwoven lines of graphite—that asserts itself as a figure. And almost invariably, it is a head that ultimately looks back at me, imposing its own rules.

I created the two series Ten Little Niggers and Strange Fruit in response to the controversy that led the publisher to change the title of Agatha Christie's novel, and in dialogue with Léopold Sédar Senghor's renowned reflections on Negritude. It was a way for me to take a position, in a deliberately provocative manner—something I had never previously attempted so directly. I began these two series with the intention of working differently: changing my method, starting from an idea, a sketch, or a pre-existing image. This is what I attempted using photographs of lynchings found online, some of them sourced from the website Without Sanctuary.

It is no coincidence that one of my first films was devoted to painting. Discovering the work of Stéphane Mandelbaum through a text by Anne Diaktine in L'Autre Journal, founded by Michel Butel, had a lasting impact on my approach.

My work has been structured around a few essential questions: how to film a painting without reducing it to mere illustration, how to give voice without falling into testimonial conventions, and how to tell a story without slipping into voyeurism.



STRANGE FRUIT

Reproduire ces images c'était aussi comprendre ce qui s'y trame, en les simplifiant. D'abord par l'utilisation de mauvaises photocopies aux contrastes et à l'empatement binaires. Intensifiant les rapports de force sociaux, symboliques, graphiques, qui s'y jouent. Donnant à voir des zones incertaines de lumières et d'ombres révélant d'autres visages, comme la mise en scène d'apparitions fantomatiques. Jusqu'à plusieurs fois se perdre dans l'image, retrouver son chemin, grâce au détail ténu d'une feuille d'arbre ou d'un regard.

Il me fallait à la fois chercher un effet de ressemblance et en même temps représenter l'indicible en évitant toute théâtralisation ou toute instrumentalisation. Surtout rester à sa place, un peu en dessous même.

Après dix dessins, j'ai dû interrompre cette série finalement assez éprouvé par la représentation trop attentive de ces suppliciés, de leurs bourreaux et des hommes, femmes, enfants qui sont là comme à un spectacle dominical. Mais, étonnement, tournent le dos au pendu et nous regardent comme si nous étions, nous-mêmes, le photographe qui a immortalisé la scène, ou bien le spectacle à notre tour.

J'ai intitulé cet ensemble Strange Fruit du nom de la chanson écrite par Abel Meerpol dont on connaît l'interprétation singulièrement expressive par Billie Holliday.

J'ai réalisé ces 10 dessins sur un papier Moleskine 165 g/m² format 21/30 en utilisant un crayon à papier Faber Castell 8b.



S T R A N G E F R U I T

Reproducing these images was also a way of understanding what unfolds within them, by simplifying them. I began by using poor-quality photocopies with stark contrasts and heavy, binary textures, intensifying the social, symbolic, and graphic tensions at play. This process revealed uncertain zones of light and shadow, where other faces seem to emerge—like staged ghostly apparitions. At times, I would lose myself in the image, only to find my way again through the subtle detail of a leaf or a gaze.

I sought both a sense of resemblance and a way to represent the unspeakable, while avoiding any form of theatricalization or instrumentalization. Above all, it was essential to remain in place—perhaps even slightly beneath it.

After ten drawings, I had to interrupt the series, deeply affected by the attentive rendering of these victims, their executioners, and the men, women, and children gathered as if at a Sunday spectacle. Strangely, they turn their backs on the hanged figure and look toward us, as if we ourselves were the photographer who captured the scene—or the spectacle in turn.

I titled this body of work Strange Fruit, after the song written by Abel Meerpol, known for its singularly powerful interpretation by Billie Holiday.

These ten drawings were made on 165 g/m² Moleskine paper (21 × 30 cm), using a Faber-Castell 8B pencil.

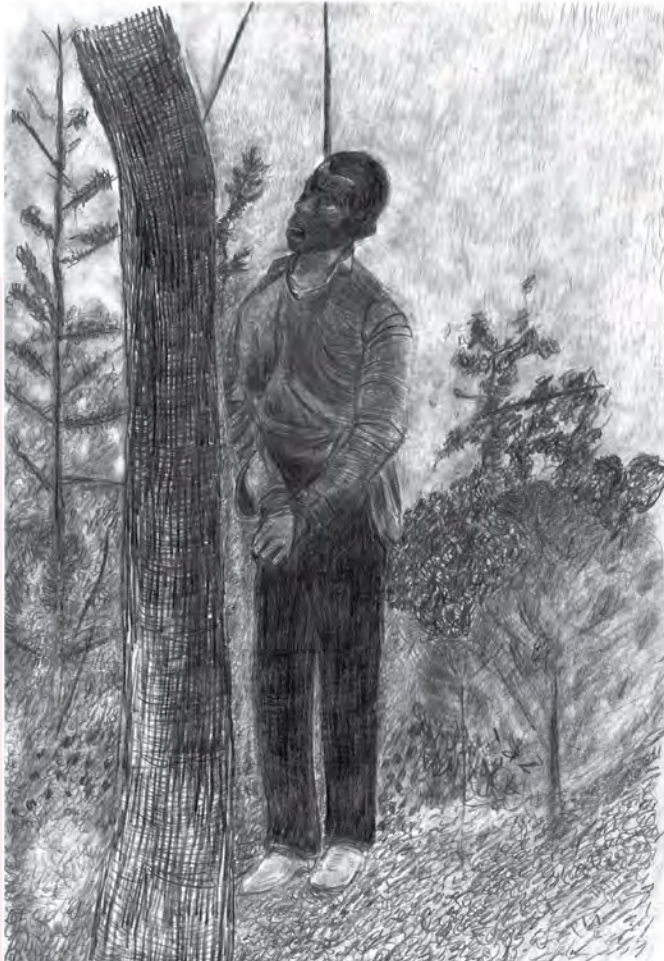
FRUIT ETRANGE

Paroles d'Abel Meeropol

**Les arbres du Sud portent un fruit étrange
Du sang sur les feuilles et du sang aux racines
Des corps noirs qui se balancent dans la brise du Sud
Un fruit étrange suspendu aux peupliers**

**Scène pastorale du vaillant Sud
Les yeux révulsés et la bouche tordue
Parfum de magnolia, doux et frais
Puis l'odeur soudaine de chair brûlée**

**Voici un fruit pour les corbeaux à picorer
Pour la pluie à recueillir, pour le vent à aspirer
Pour le soleil à faire mûrir, pour l'arbre à laisser tomber
Voici une étrange et amère récolte**



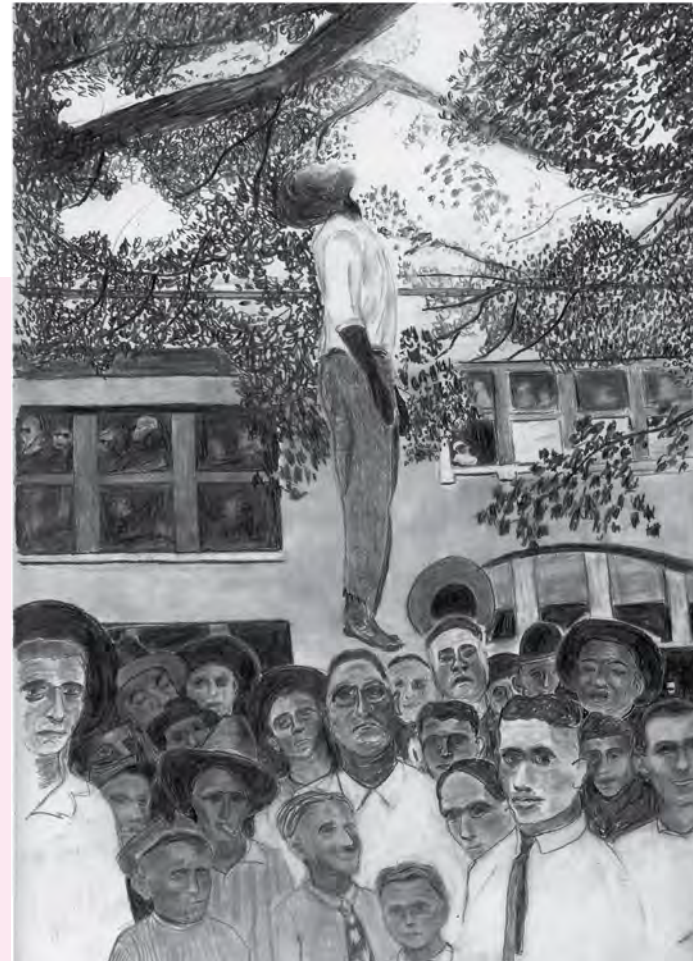
STRANGE FRUIT

lyrics by Abel Meeropol

**Southern trees bear strange fruit
Blood on the leaves and blood at the root
Black bodies swinging in the southern breeze
Strange fruit hanging from the poplar trees**

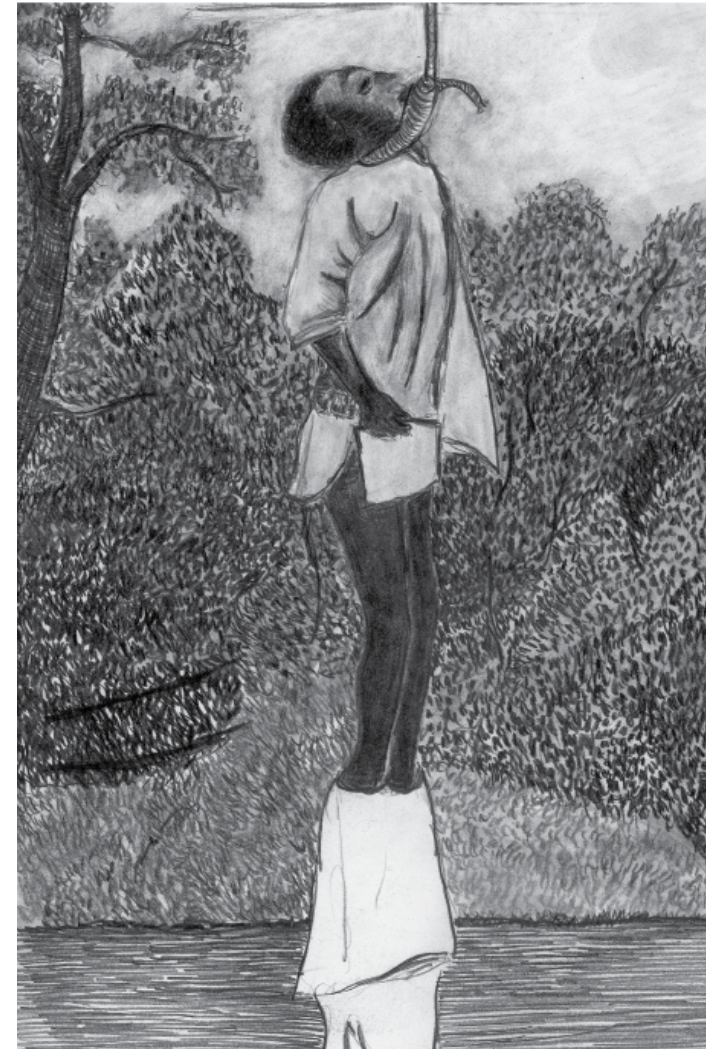
**Pastoral scene of the gallant South
The bulging eyes and the twisted mouth
Scent of magnolia, sweet and fresh
Then the sudden smell of burning flesh**

**Here is a fruit for the crows to pluck
For the rain to gather, for the wind to suck
For the sun to ripen, for the tree to drop
Here is a strange and bitter crop**





trou de serrure, © Jean-Pierre Sougy



Strange fruit © Jean-Pierre Sougy

WITHOUT SANCTUARY, STRANGE FRUIT 03

Cette image s'inscrit dans un ensemble de travaux où je reviens sur des archives visuelles issues de *Without Sanctuary*, en les travaillant comme des surfaces de mémoire plutôt que comme des documents. *Strange Fruit 03* poursuit cette exploration : une tentative de rendre visibles les tensions latentes de ces photographies, en les traversant par le dessin plutôt qu'en les reproduisant.

WITHOUT SANCTUARY, STRANGE FRUIT 03

This image is part of a body of work revisiting visual archives from *Without Sanctuary*, treated as surfaces of memory rather than documentary material. *Strange Fruit 03* continues this exploration: an attempt to make visible the latent tensions within these photographs, by passing them through drawing rather than reproducing them.

LES DIX PETITS NÈGRES *

"Dix petits nègres s'en furent dîner,
L'un d'eux but à s'en étrangler
N'en resta plus que neuf.

Neuf petits nègres se couchèrent à minuit,
L'un d'eux à jamais s'endormit
N'en resta plus que huit.

Huit petits nègres dans le Devon étaient allés,
L'un d'eux voulut y demeurer
N'en resta plus que sept.

Sept petits nègres fendirent du petit bois,
En deux l'un se coupa ma foi
N'en resta plus que six.

Six petits nègres rêvassaient au rucher,
Une abeille l'un d'eux a piqué
N'en resta plus que cinq.

Cinq petits nègres étaient avocats à la cour,
L'un d'eux finit en haute cour
N'en resta plus que quatre.

Quatre petits nègres se baignèrent au matin,
Poisson d'avril goba l'un
N'en resta plus que trois.

Trois petits nègres s'en allèrent au zoo,
Un ours de l'un fit la peau
N'en resta plus que deux.

Deux petits nègres se dorèrent au soleil,
L'un d'eux devint vermeil
N'en resta plus qu'un.

Un petit nègre se retrouva tout esseulé
Se pendre il s'en est allé
N'en resta plus... du tout."

* Texte historiquement associé à un langage racial aujourd'hui reconnu comme offensant, il provient d'une comptine du XIXe siècle issue de traditions populaires anglo-américaines, déclinée en plusieurs variantes (Ten Little Indians, Ten Little Injuns, entre autres). Cette comptine est intégrée par Agatha Christie comme dispositif narratif dans son roman *And Then There Were None*, publié pour la première fois au Royaume-Uni en 1939 par Collins Crime Club sous le titre *Ten Little Niggers*. Ce titre a été progressivement abandonné au cours du XXe siècle en raison de son caractère offensant, et remplacé dans les éditions ultérieures internationales.



Dix petits nègres | Ten Little Niggers © Jean-Pierre Sougy



Dix petits nègres | Ten Little Niggers © Jean-Pierre Sougy



TEN LITTLE NIGGERS *

Ten little niggers went out to dine,
One of them choked on wine—
And then there were nine.

Nine little niggers stayed up very late,
One fell asleep to his fate—
And then there were eight.

Eight little niggers went off to Devon,
One decided to stay there—
And then there were seven.

Seven little niggers split some wood in two,
One cut himself right through—
And then there were six.

Six little niggers were dreaming by the hive,
One was stung alive—
And then there were five.

Five little niggers acting in the court,
One was judged in higher court—
And then there were four.

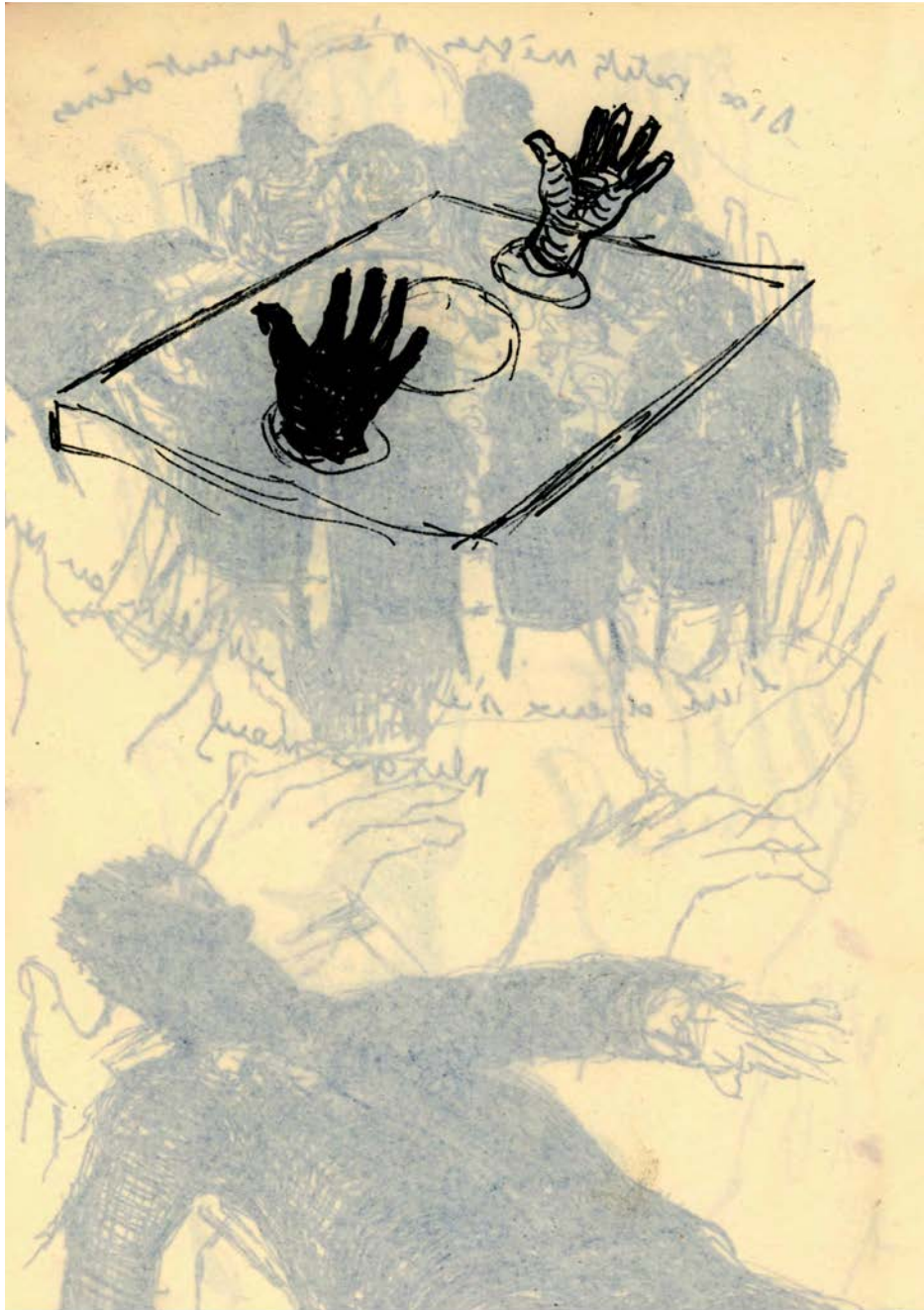
Four little niggers went swimming in the sea,
One was taken by a fish—
And then there were three.

Three little niggers went off to the zoo,
One was eaten by a bear—
And then there were two.

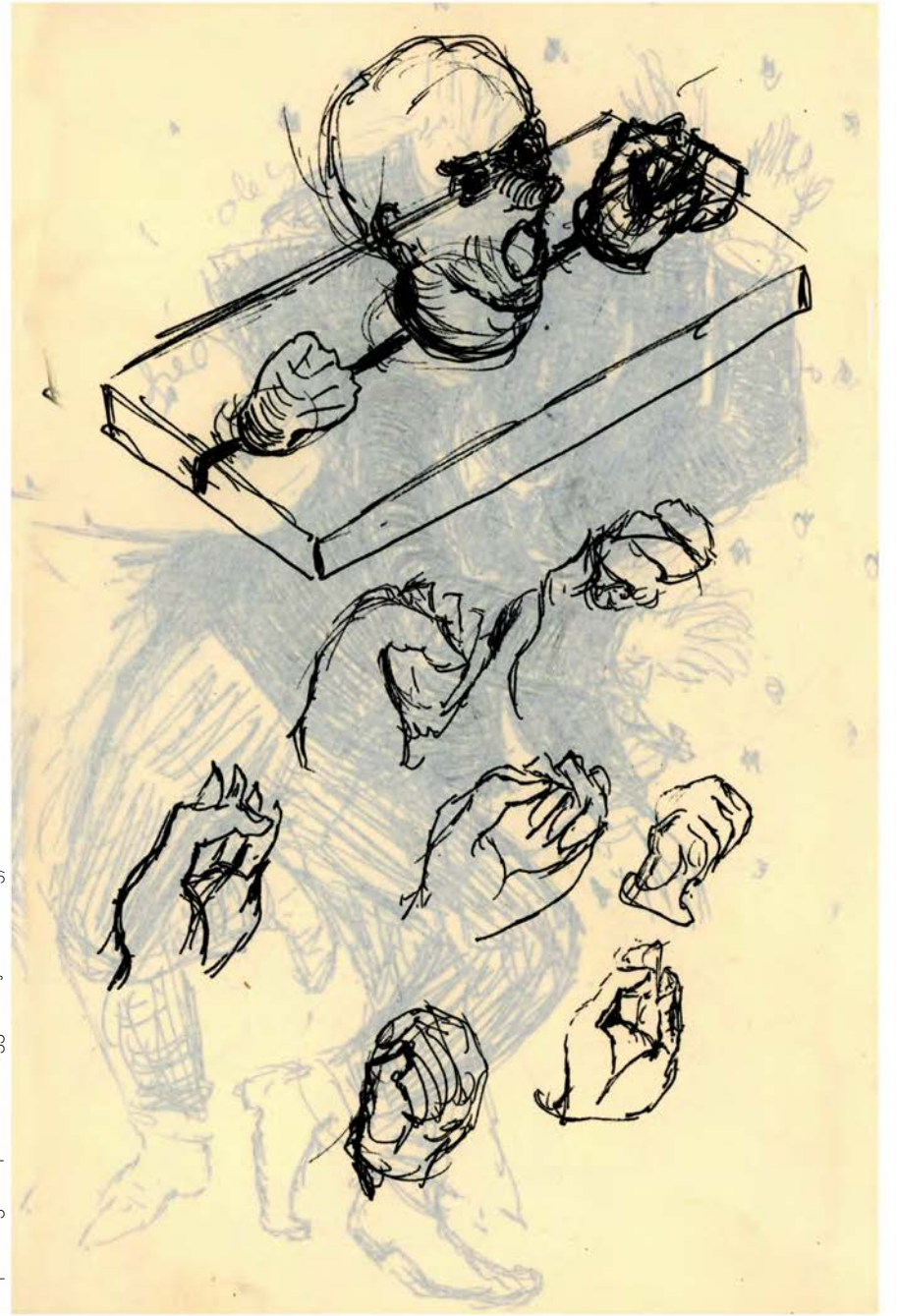
Two little niggers lay out in the sun,
One turned red and then was done—
And then there was one.

One little nigger all alone,
He went and hanged himself at home—
And then there were none.

* Historically marked by racial language now recognized as offensive, this text originates from a nursery rhyme later republished as *And Then There Were None* by Agatha Christie. The novel was first published in the United Kingdom in 1939 by Collins Crime Club under the title *Ten Little Niggers*, itself derived from a 19th-century counting rhyme and song rooted in popular and minstrel traditions, existing in multiple variants (*Ten Little Indians*, *Ten Little Injuns*) and used as a structural device within the narrative. The title was progressively withdrawn from UK and international editions during the 20th century due to its offensive nature.



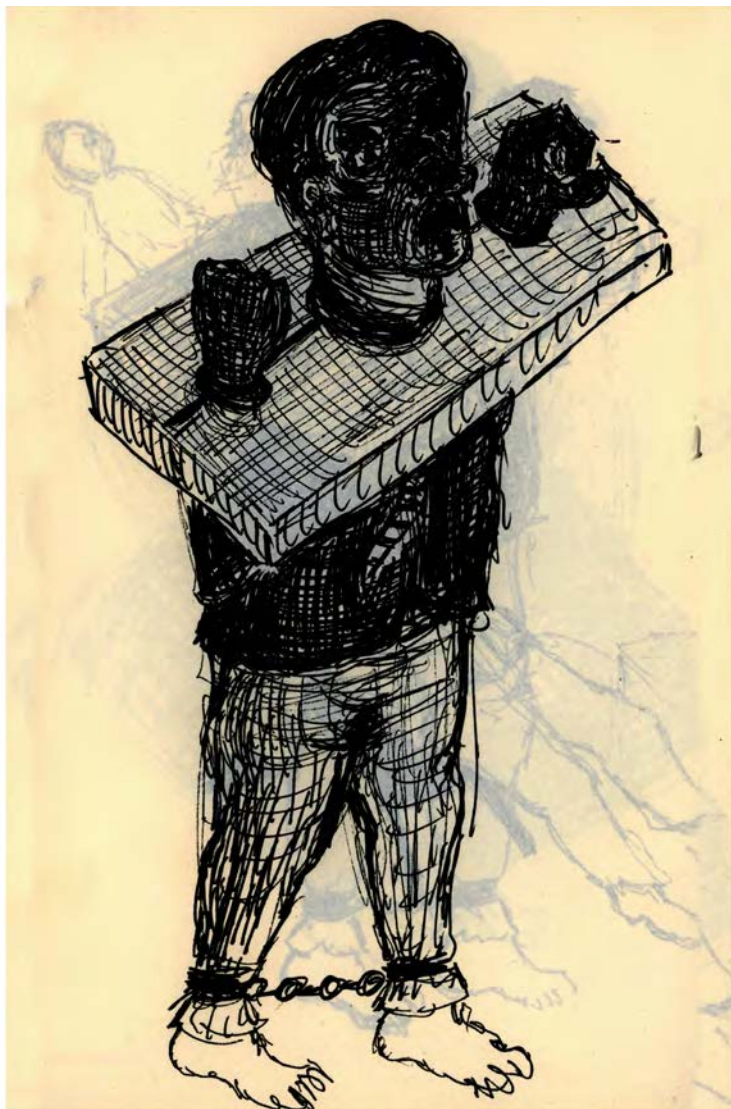
Dix petits nègres | Ten Little Niggers ©Jean-Pierre Sougy



Dix petits nègres | Ten Little Niggers © Jean-Pierre Sougy

LES DIX PETITS NÈGRES | TEN LITTLE NIGGERS

Parallèlement à cette série, j'ai donc fait une centaine de dessins illustrant très librement la comptine Les Dix Petits Nègres. Sur un papier assez fin, Des dessins à l'encre de chine cette fois, m'interdisant donc tout remords. Impossible d'effacer ou de revenir en arrière comme au crayon. Ce sont les illustrations non exhaustives de la comptine, se rapprochant volontairement d'un style un peu gribouillé, raturé, toute proportion gardée, un peu à la Reiser. A l'opposé du geste apparemment plus maîtrisé des dessins de la série Strange Fruit. En scannant ces dessins et en jouant très légèrement sur la densité des contrastes, le dessin au recto de la feuille est apparu par transparence, se mêlant à celui du verso. Provoquant d'un dessin à l'autre des rencontres inattendues, des réminiscences, une certaine rythmique.



Dix petits nègres | Ten Little Niggers ©Jean-Pierre Sougy

In parallel with this series, I produced around one hundred drawings loosely illustrating the nursery rhyme Les Dix Petits Nègres. They were made on fairly thin 70 g/m² ivory paper, in a 15 x 21 cm format, using Indian ink, which made any hesitation irreversible—there was no possibility of erasing or going back, as with pencil. These are non-exhaustive illustrations of the rhyme, deliberately tending towards a rough, scribbled, crossed-out style—somewhat, all things considered, in the spirit of Reiser. This stands in contrast to the more controlled gesture of the Strange Fruit drawings. By scanning these drawings and very subtly adjusting contrast levels, the image on the front of the page began to emerge through transparency, blending with the drawing on the reverse side. From one drawing to another, this created unexpected encounters, resonances, and a certain rhythm.



Dix petits nègres | Ten Little Niggers ©Jean-Pierre Sougy

CHASSER LE NATUREL : SUR « STRANGE FRUIT » ET « DIX PETITS NÈGRES » DE JEAN-PIERRE SOUGY
par **Jean-François Buiré**, réalisateur, critique de cinéma et essayiste

Dans le sillage du Dormeur du val d'Arthur Rimbaud, une étrange sensualité sourd du « Bitter Fruit » d'Abel Meeropol, poème né en 1937 de l'horreur qu'inspirait à ce fils d'immigrants juifs d'Ukraine les lynchages de Noirs dans le Sud des États-Unis, et que Billie Holiday immortalisa en 1939 sous le titre « Strange Fruit ». Ces vers devenus paroles de chanson évoquent « la brise du Sud », une « scène pastorale », « le parfum des magnolias doux et printanier ». Il s'agit, bien sûr, de créer un contraste avec d'autres passages tels que « les yeux révoltés et la bouche déformée », « l'odeur soudaine de la chair qui brûle » et le « fruit que les corbeaux picorent ». Cet étrange fruit, c'est le cadavre des noirs pendus à des branches d'arbres, sans forme de procès : la métaphore fait de ces tristes victimes, en fin de compte, des natures mortes.

De cette sensualité paradoxale qui rappelle la « douceur terrible » dont parlait François Truffaut à propos de *Nuit et brouillard*, Jean-Pierre Sougy, dans sa série de dix dessins qui reprend le titre de la chanson de Meeropol et s'inspire de photographies de victimes de lynchages racistes publiées dans le livre *Without Sanctuary, Lynching Photography in America*, n'a fort heureusement pas cherché à donner de strictes équivalences naturalistes. Certes, les attitudes et atours détaillés des témoins en goguette de ces sinistres spectacles donnent à ceux-ci des airs de partie de campagne ou de visite de foire, et la nature est bien représentée : herbe, feuillages, troncs, branches, terre. Mais le recours exclusif au crayon à papier de forte densité (8B !) confère plutôt à cette série une « douce dureté », comparable à celle des eaux-fortes en gravure. Si toutes les nuances de gris sont mises à contribution, elles vont moins dans le sens d'un impressionnisme figuratif qu'elles ne servent, parfois, l'invasion générale d'une inquiétante grisaille ; ailleurs, c'est l'utilisation à plein du gras du crayon qui, contrastant avec le fait de garder vierges certaines zones du papier, éloigne ces dessins du pittoresque américain pour privilégier la capacité du graphisme à suggérer la violence. Ce n'est pas à Thoreau, à Emerson, à Mark Twain ou à John Ford que l'on pense, mais bien à Goya, à Grosz, à Otto Dix voire à Bacon, particulièrement dans le traitement des visages, toujours susceptibles de virer au masque grotesque.

Cet anti-naturalisme prend sa source dans les photographies que J.-P.S., après les avoir mises à distance en les photocopiant, a prises pour bases de ses dessins. La légère surexposition d'une de ces images (*The lynching of Rubin Stacy, July 19, 1935, Fort Lauderdale, Florida*) est reproduite et mise à profit dans le dessin qui lui correspond : le corps du pendu s'abstrait littéralement et tend à se fondre dans son environnement graphique, mais les corps des spectateurs « innocents » semblent eux aussi soumis au risque d'une dilution immaculée. La tragédie de la victime peut devenir la malédiction des bourreaux. Surtout, J.-P.S. reprend des photographies originelles la présence insistante de ce qu'à juste titre on peut appeler des regards caméra, chez les spectateurs principalement. Un Noir terrifié, malmené par le Ku Klux Klan, a lui aussi droit à ce regard frontal, mais déjà ses yeux paraissent étrangement évidés ; les pendus à leur branche, quant à eux, ne regardent plus personne. Chez les participants à la fête, l'effet est effrayant : ces regards graphiquement recréés ne s'adressent plus à aucun objectif (ni à leur victime, à la différence de « *La tondeuse de Chartres* », la photographie de Robert Capa où une multitude de regards sont braqués sur la femme honnie). Ils ne nous adressent plus qu'une béance humaine, l'absence de « common decency », la négation de toute conscience et de toute culpabilité.

TAMING NATURE: ON "STRANGE FRUIT" AND "TEN LITTLE NIGGERS" BY JEAN-PIERRE SOUGY
by **Jean-François Buiré**, filmmaker, film critic, and essayist

In the wake of Arthur Rimbaud's *Le Dormeur du val*, a strange sensuality emerges from Abel Meeropol's "Bitter Fruit," a poem written in 1937 in response to the horror that lynchings of Black people in the American South inspired in this son of Ukrainian Jewish immigrants, and later immortalized by Billie Holiday in 1939 under the title "Strange Fruit." These verses, transformed into song lyrics, evoke "the southern breeze," a "pastoral scene," and "the scent of magnolia, sweet and fresh." This imagery, of course, serves to heighten the contrast with lines such as "the bulging eyes and the twisted mouth," "the sudden smell of burning flesh," and "the fruit for the crows to pluck." This "strange fruit" is the body of Black victims hanging from tree branches without trial: the metaphor ultimately renders these tragic figures as a kind of still life.

From this paradoxical sensuality—recalling the "terrible sweetness" François Truffaut identified in *Night and Fog*—Jean-Pierre Sougy, in his series of ten drawings titled after Meeropol's song and inspired by photographs of lynching victims published in *Without Sanctuary: Lynching Photography in America*, avoids any strict naturalistic equivalence. While the detailed postures and attire of the onlookers lend these grim scenes the appearance of a country outing or fairground visit, and while nature is indeed present—grass, foliage, trunks, branches, earth—the exclusive use of dense graphite (8B) gives the series a "gentle harshness," akin to the tonal intensity of etching. Though the full range of greys is employed, it serves less a figurative impressionism than, at times, the spread of an unsettling overall greyness; elsewhere, the heavy use of graphite, contrasted with untouched areas of paper, distances these drawings from picturesque Americana in favor of a graphic language capable of evoking violence. One thinks less of Thoreau, Emerson, Mark Twain, or John Ford than of Goya, Grosz, Otto Dix, or even Bacon, particularly in the treatment of faces, which often verge on the grotesque mask.

This anti-naturalism originates in the photographs that J.-P. Sougy, after distancing them through photocopying, used as the basis for his drawings. The slight overexposure of one such image (*The Lynching of Rubin Stacy, July 19, 1935, Fort Lauderdale, Florida*) is reproduced and exploited in the corresponding drawing: the hanged body seems to dissolve into its graphic surroundings, while the bodies of the "innocent" spectators appear equally subject to a kind of bleaching. The tragedy of the victim becomes the curse of the executioners. Above all, Sougy preserves from the original photographs the insistent presence of what may rightly be called "camera gazes," particularly among the spectators. A terrified Black man, abused by the Ku Klux Klan, is also given such a frontal gaze, though his eyes already appear strangely hollowed; the hanged figures, for their part, look at no one. Among the participants in the spectacle, the effect is chilling: these reconstructed gazes are no longer directed at any lens (nor at their victim, unlike in Robert Capa's *The Shaved Woman of Chartres*, where many gazes converge on the condemned figure). Instead, they confront us with a human void—the absence of "common decency," the negation of conscience and of guilt.

De plus ou moins latente, la violence graphique devient très manifeste dans cette antichambre de la série « Strange Fruit » que constitue celle des « Dix Petits Nègres ». Et cela dès son titre : pas question d'utiliser le nouveau titre français officiel (Ils étaient dix) du roman d'Agatha Christie, nègres ils étaient aux yeux du monde blanc, nègres ils restent dans l'évocation dessinée des horreurs que ce dernier leur a fait subir.

Cette série seconde (ou première, c'est selon) fait office, par rapport à « Strange Fruit », de carnet de croquis, d'écho sardonique, de délire sadien. J.-P.S. y sadise en effet des figures humaines indéterminées de multiples façons, à l'aide d'artefacts (corde, hache, instruments de torture) et d'animaux divers (nuées d'insectes, ours particulièrement agressifs et voraces).

La ligne impitoyable du feutre fin remplaçant la riche densité du crayon 8B, un carnaval sinistre et dénué d'affects se substitue à l'évocation cruelle, mais non dénuée de compassion, qui est à l'œuvre dans « Strange Fruit ».



Sans titre © Jean-Pierre Sougy

Pour ramener un peu de jeu dans ces dessins désespérés, J.-P.S. fait fond sur la transparence des feuillets de son carnet à dessin, laquelle laisse voir, sous un dessin donné, le mirage de celui de la page suivante.

Souvenir, chez cet amateur de l'œuvre d'Hergé, des trois parchemins du Secret de la licorne qui, une fois superposés, donnaient à lire par transparence un message crypté ? Un peu d'enfance, peut-être, nichée au sein de ce terrible relevé des mille et une façon de faire souffrir un homme, ou de le réduire à néant.

Jean-François Buiré,
le 23 février
2026

More or less latent until then, graphic violence becomes strikingly explicit in this antechamber to the Strange Fruit series, namely Ten Little Niggers. This is evident from the title itself: there is no question of adopting the newer official French title of Agatha Christie's novel (And Then There Were None). They were called "niggers" in the eyes of the white world, and they remain so in this drawn evocation of the horrors inflicted upon them.

This second series (or first, depending on perspective) functions, in relation to Strange Fruit, as a sketchbook, a sardonic echo, a Sadean delirium. Here, J.-P. Sougy subjects indeterminate human figures to multiple forms of violence, using various artefacts (rope, axe, instruments of torture) as well as animals (swarms of insects, particularly aggressive and voracious bears).

The merciless line of the fineliner, replacing the rich density of the 8B pencil, gives way to a bleak, affectless carnival in place of the cruel—yet still compassionate—evocation at work in Strange Fruit.

To reintroduce a degree of play into these despairing drawings, J.-P. Sougy relies on the transparency of the pages in his sketchbook, allowing each image to reveal, beneath it, the ghostly trace of the next.

For this admirer of Hergé, might this echo the three parchments in The Secret of the Unicorn, which, when superimposed, revealed a hidden message? Perhaps a trace of childhood lingers here—nestled within this harrowing inventory of the countless ways to make a human being suffer, or to reduce them to nothing.

Jean-François Buiré,
23 February 2026



Sans titre © Jean-Pierre Sougy

Ce n'est donc pas par hasard si l'un de mes premiers film a été consacré à la peinture. J'ai découvert l'œuvre de **STÉPHANE MANDELBAUM** en lisant un article que Anne Diaktine lui avait consacré dans *L'Autre Journal*, la revue que Michel Butel avait créée dans les années 90. Un long article d'une dizaine de pages, très bien documenté, parcouru de nombreuses œuvres du peintre, peintures et dessins très bien reproduits. C'est vraiment cet article de Anne Diaktine qui a contribué à la connaissance et à la reconnaissance du peintre. Non seulement à travers le récit, très sobre, de son destin tragique : il est mort à 26 ans, assassiné, lors d'un règlement de comptes, par la bande de gangsters avec laquelle il avait lui-même participé à quelques mauvais coups. Mais surtout par la description de son œuvre d'une grande puissance graphique et picturale, portée par une violence inouïe et une infinie délicatesse.

Pasolini, Pierre Goldman, Buñuel... tous mes héros d'alors y étaient évoqués. C'était vraiment une peinture habitée, hantée par son époque qui résonnait en moi d'une façon bien singulière – je venais de perdre mon frère et je crois qu'en filigrane on peut y lire aussi des bribes du drame que je venais de traverser. Une grande partie de la voix off est très autobiographique.

Comment filmer un tableau qui ne soit pas seulement illustratif, comment filmer la parole en évitant l'écueil du témoignage toujours plus ou moins policier, comment raconter l'histoire sans tomber dans le voyeurisme. C'étaient là les questions de cinéma qu'avec Hélène Louvart qui était cheffe opératrice sur le film, nous avons essayé de répondre.

Mes cinéastes à l'époque c'étaient Pollet, Labarthes, Marker, Godard... et je crois que ce n'est pas bien difficile de déceler dans le film l'influence qu'ils ont eue sur moi. J'espère que tout cela n'est simplement pas visible de façon trop grossière et que malgré tout c'est bien de l'œuvre de Stéphane Mandelbaum dont il est question.

Un mot encore sur la musique. Je venais de terminer un documentaire sur Antoine Duhamel, le compositeur entre autres de *Méditerranée* ou de *L'Acrobate* de Jean-Daniel Pollet, de *Pierrot le fou* ou de *Week-end* de Godard, et je lui ai demandé l'autorisation d'utiliser une pièce pour orgue : *Diamètre*, qu'il avait composée pour un court-métrage éponyme de Philippe Condroyer. Il a très gentiment accepté cet emprunt. Je crois que ce qui m'avait séduit à l'époque, c'est que sans être liturgique, la musique d'Antoine Duhamel apportait au film une dimension sacrée qui apparentait le peintre, assassiné, supplicié, au personnage titre d'Accattonne dans le film de Pasolini.

Le film qui date donc de 1995, (époque charnière entre l'usage de la pellicule et la vidéo) a été tourné sur pellicule 16 mm. Les entretiens sur un support vidéo semi-professionnel que l'on appelait le SVHS. J'ai monté seul le film sur une table de montage 16 mm Atlas.



It is no coincidence that one of my first films was devoted to painting. I discovered the work of **STÉPHANE MANDELBAUM** while reading an article by Anne Diaktine in *L'Autre Journal*, the magazine founded by Michel Butel in the 1990s. It was a long, well-documented article of around ten pages, featuring numerous works by the artist, with paintings and drawings beautifully reproduced. It is truly this text by Anne Diaktine that contributed to both the understanding and recognition of the painter.

It not only recounts, in a very restrained tone, his tragic fate—he died at 26, murdered in a settling of scores by a gang with whom he himself had taken part in various illicit dealings—but above all it describes his body of work, of extraordinary graphic and pictorial power, driven by both immense violence and infinite delicacy.

Pasolini, Pierre Goldman, Buñuel... all my heroes at the time were evoked there. It was a truly inhabited painting, haunted by its era, which resonated with me in a very singular way—I had just lost my brother, and I believe that, implicitly, traces of that personal tragedy can also be read within it. A large part of the voice-over is in fact deeply autobiographical.

How can one film a painting without reducing it to illustration? How can one film speech without falling into the trap of testimony that is always, more or less, policing in nature? How can one tell a story without slipping into voyeurism? These were the cinematic questions that Hélène Louvart, who was the director of photography on the film, and I tried to address.

At the time, my cinematic references were Pollet, Labarthe, Marker, Godard... and I think it is not difficult to detect their influence in the film. I only hope this influence is not too crudely visible, and that, despite everything, it remains truly about the work of Stéphane Mandelbaum.

One final word about the music. I had just completed a documentary on Antoine Duhamel—the composer, among others, of *Méditerranée* and *L'Acrobate* by Jean-Daniel Pollet, as well as *Pierrot le fou* and *Week-end* by Godard—and I asked his permission to use an organ piece, *Diamètre*, which he had composed for the eponymous short film by Philippe Condroyer. He very kindly agreed to this request.

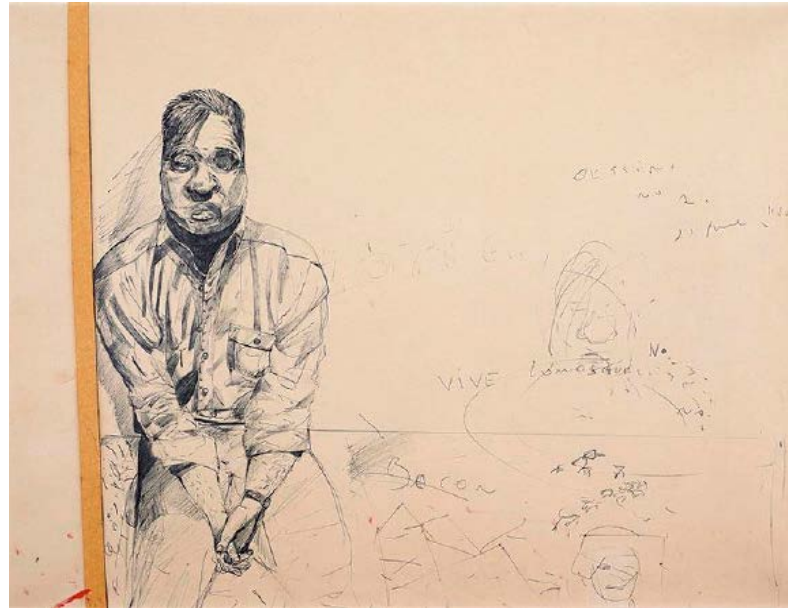
What struck me at the time, I think, was that without being liturgical, Antoine Duhamel's music brought a sacred dimension to the film, linking the murdered, tortured painter to the title character of Pasolini's *Accattonne*.

The film, dating from 1995—a transitional period between film and video—was shot on 16 mm film. The interviews were recorded on a semi-professional video format known as SVHS. I edited the film entirely myself on an Atlas 16 mm editing table.

Durant les deux dernières années de sa vie, il s'inspire de son quotidien, peuplé de prostituées, de bars louches et de truands. Dans son « œuvre intime », constituée d'innombrables formats A4, il développe un imaginaire fait de voyages, de braquages, d'expositions et d'énumérations compulsives. Fasciné par la transgression, les armes et le vol, Stéphane Mandelbaum est finalement enlevé et exécuté en décembre 1986 par ses complices, à la suite du vol d'un Modigliani qui s'avère être un faux. Il avait 25 ans. En un temps très bref, il laisse une œuvre complexe et foisonnante. Sa singularité tient autant à la puissance des représentations qu'à la force des sujets abordés et à son sens de l'appropriation de l'espace. Restée dans l'ombre pendant plus de trente ans après sa mort, son œuvre est aujourd'hui redécouverte à travers des expositions en Europe, aux États-Unis et en Asie, ainsi que par son entrée dans de nombreuses collections privées prestigieuses.



Stéphane Mandelbaum, Courtesy of Mandelbaum Family, 1961-1986



Stéphane Mandelbaum at Centre Pompidou Paris

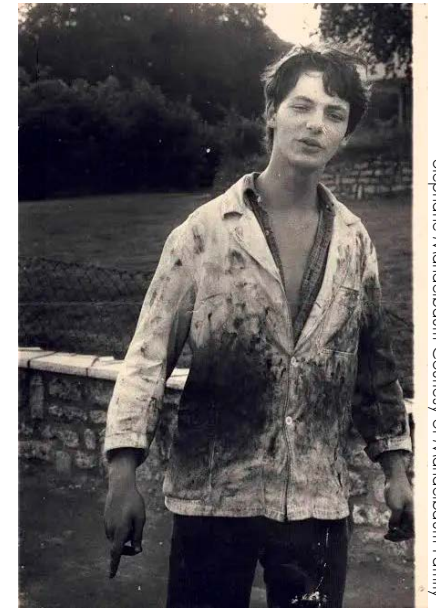
During the last two years of his life, he drew inspiration from his everyday surroundings, populated by prostitutes, seedy bars, and criminals. In his "intimate work," made up of countless A4 sheets, he developed an imagination shaped by journeys, robberies, exhibitions, and compulsive lists. Fascinated by transgression, weapons, and theft, Stéphane Mandelbaum was ultimately kidnapped and executed in December 1986 by his accomplices, following the theft of a Modigliani that turned out to be a forgery. He was 25 years old. In such a short time, he left behind a complex and abundant body of work. His uniqueness lies in the power of representation, the intensity of his chosen subjects, and his strong sense of spatial composition. Kept in the shadows for over thirty years after his death, his work is now being rediscovered through institutional exhibitions in Europe, the United States, and Asia, as well as its presence in numerous prestigious private collections.

MANDELBAUM

DOCUMENTAIRE

R é a l i s é
 par Jean-Pierre Sougy •
 E c r i t
 par Jean-Pierre Sougy
 France • 1995
 • 26 minutes •
 16 mm • Couleur

L'histoire est celle de Stéphane Mandelbaum, artiste peintre, assassiné à l'âge de 25 ans par une association de malfaiteurs à laquelle il s'était rallié les derniers jours de son existence. Il ne s'agit pas de rejouer les gros titres de la presse à scandale. Les événements de la vie tragique de Stéphane Mandelbaum nous importent uniquement parce qu'ils semblent indissociables de son œuvre. Ce n'est pas à cause de sa vie que son œuvre nous intéresse. C'est à cause de l'urgence de son dessin ou la prégnance de sa peinture que sa biographie nous passionne. La brièveté de sa vie, qui s'achève violemment, y trame un destin d'une bouleversante et cruelle cohérence.



Stéphane Mandelbaum Courtesy of Mandelbaum Family

The story is that of Stéphane Mandelbaum, a painter who was murdered at the age of 25 by a criminal group with which he had become associated in the final days of his life. This is not about repeating the headlines of sensationalist journalism. The events of Mandelbaum's tragic life matter to us only insofar as they seem inseparable from his work. It is not because of his life that his work interests us; rather, it is because of the urgency of his drawing and the intensity of his painting that his biography becomes compelling. The brevity of his life, violently brought to an end, weaves into it a fate of deeply moving and cruel coherence.



waveportrait © Izumi Ueda Yuu

IZUMI
UEDA
YUU

BIOGRAPHIE

Izumi Ueda Yuu est une artiste visuelle d'origine japonaise, vivant et travaillant à Lisbonne.

Elle a étudié à la Kuwasawa Design School à Tokyo, puis a obtenu un BFA en sculpture au Maryland Institute College of Art.

Finaliste du Luxembourg Art Prize en 2019, elle a présenté des expositions personnelles au Museu do Oriente (2016) et à la Sociedade Nacional de Belas Artes à Lisbonne (2018 et 2024), dont *Ocean is There*. Elle a reçu à deux reprises une bourse du Maryland State Arts Council pour artistes individuels et a été artiste en résidence à la Fondation OBRAS (Portugal), OBRAS-Holland, Atelier Outotsu (Osaka) et Awagami Factory (Yoshinogawa).

« No Borders », 2017, exposition personnelle au Museu do Oriente, Lisbonne © Izumi Ueda Yuu

Finaliste Du Sovereign Art Prize Portugal 2025

www.izumiuedayuu.com
Instagram [izumiuedayuu](https://www.instagram.com/izumiuedayuu)



Izumi Ueda Yuu is a Japanese-born visual artist based in Lisbon.

She studied at Kuwasawa Design School in Tokyo and received her BFA in Sculpture from the Maryland Institute College of Art.

A finalist for the Luxembourg Art Prize in 2019, she has held solo exhibitions at Museu do Oriente (2016) and at the Sociedade Nacional de Belas Artes in Lisbon (2018 and 2024), including *Ocean is There*. She is a two-time recipient of the Maryland State Arts Council Individual Artist Award and has participated in artist residencies at Foundation OBRAS (Portugal), OBRAS-Holland, Atelier Outotsu (Osaka), and Awagami Factory (Yoshinogawa).

“No Borders,” 2017, solo exhibition at Museu do Oriente, Lisbon © Izumi Ueda Yuu

2025 Sovereign Art Prize Portugal Finalist

www.izumiuedayuu.com
Instagram [izumiuedayuu](https://www.instagram.com/izumiuedayuu)

Je suis née au Japon après la guerre, dans la génération du baby-boom. Ma première exposition a eu lieu en 1964 au Tokyo Metropolitan Museum. Après avoir vécu et travaillé au Japon, aux États-Unis puis à Singapour, je suis installée à Lisbonne depuis 2015.

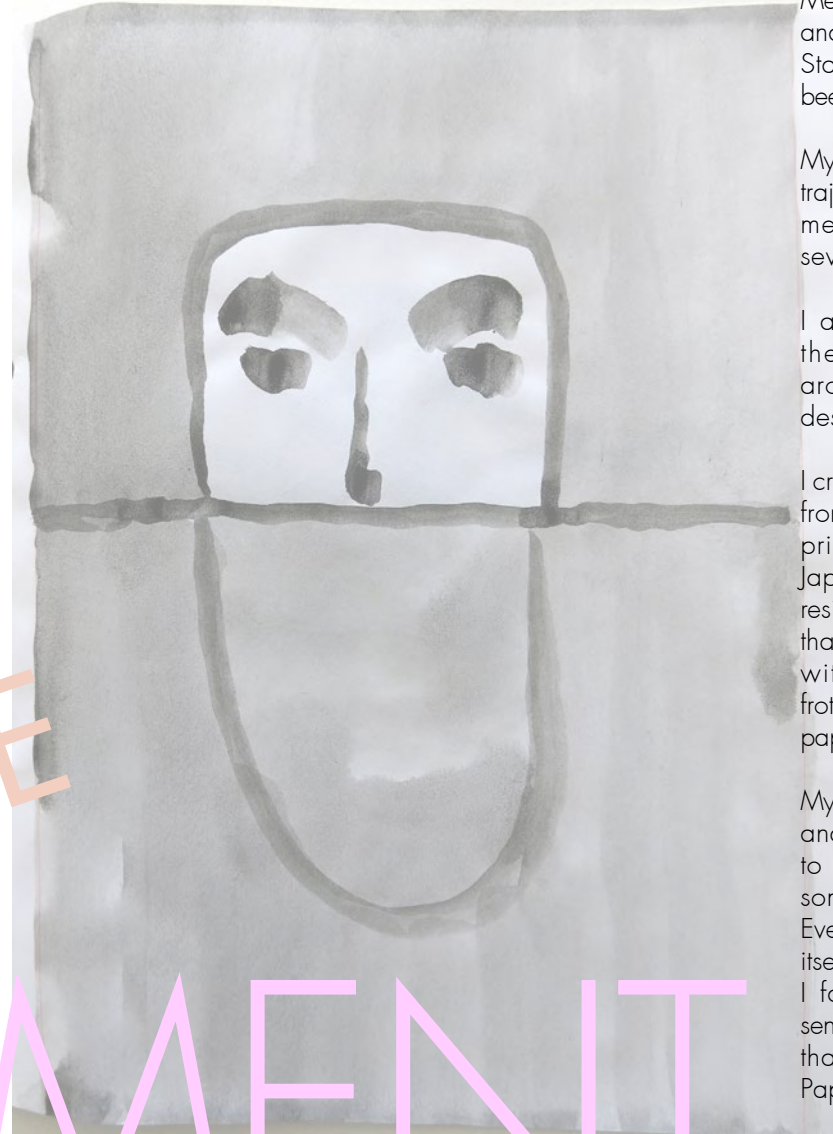
Ma pratique artistique prolonge mon parcours de vie. J'explore différents médiums, souvent en développant plusieurs œuvres simultanément.

Je m'intéresse à l'animisme, à l'idée que les objets qui nous entourent sont habités et méritent attention et respect.

Je crée des images et des formes à partir d'éléments familiers du quotidien. Mon travail relève essentiellement du « work on paper ». J'utilise notamment le papier japonais, à la fois souple et résistant, dont la texture peut évoquer celle de la peau. J'y associe peinture, monotype, monoprint, frottage, collage, teinture shibori, moulage de papier et objets trouvés.

Mon processus est fait d'allers-retours : je reprends des œuvres anciennes ou inachevées, parfois après plusieurs années. Tout est en transformation continue — le temps y agit comme une forme de magie. Mon approche privilégie l'intuition et la sensation physique. Je cherche à ce que mes œuvres demeurent vivantes, respirantes, et le papier s'impose comme un support idéal.

Facewater © Izumi Ueda Yuu



I was born in Japan after the war, part of the baby boomer generation. My first exhibition took place in 1964 at the Tokyo Metropolitan Museum. After living and working in Japan, the United States, and Singapore, I have been based in Lisbon since 2015.

My artistic practice reflects this life trajectory. I work across different mediums, often developing several pieces simultaneously.

I am interested in animism—the idea that the objects around us are inhabited and deserve attention and respect.

I create images and forms drawn from everyday life. My work is primarily paper-based. I use Japanese paper, both soft and resilient, whose texture can evoke that of skin. I combine painting with monotype, monoprint, frottage, collage, shibori dyeing, paper casting, and found objects.

My process involves constant back-and-forth movements, returning to earlier or unfinished works, sometimes after several years. Everything remains in flux—time itself becomes a form of magic. I favor intuition and physical sensation, seeking to create works that feel alive and breathing. Paper, in this sense, is the ideal medium.

& TECHNIQUE
STATEMENT



boatwoman © Izumi Ueda Yuu



redboatwoman © Izumi Ueda Yuu



M O N T F U J I

Les matins d'hiver, lorsque le ciel était parfaitement dégagé, mon père m'appelait depuis la grande fenêtre du salon : « Viens, je vais te montrer quelque chose de très beau. Accroche-toi bien ! » En serrant ses bras de toutes mes forces, il me soulevait... par les oreilles, très haut dans les airs. Même lorsque j'en avais compris le mécanisme, la sensation restait incroyable. Suspendue ainsi, je voyais le mont Fuji, comme toujours, coiffé de neige, sa pente parfaite se dessinant à l'horizon.

L'installation Mont Fuji est née de ce souvenir. Mon père, homme d'affaires, possédait d'innombrables cravates dans son armoire. J'aurais voulu toutes les garder. Des années plus tard, je les ai retrouvées ici, à Lisbonne — et ainsi est apparu mon Fujisan.

Aujourd'hui encore, à chaque bouchée de pain, je me demande : « Puis-je encore voir le mont Fuji ? »

J'étais assise auprès de mon père, dans sa chambre d'hôpital. Il était relié à une perfusion, les yeux fermés. Cela faisait deux semaines que je vivais presque dans cette chambre, et j'avais faim. J'ai acheté un sandwich à la cafétéria et j'ai ouvert le sachet en silence pour ne pas le réveiller. J'ai pris une bouchée. Peu à peu, l'odeur du pain a envahi l'air immobile de la pièce. Je le regardais : ses yeux se sont entrouverts, ses narines ont légèrement frémi... Mon père voulait manger. Il voulait mordre, vivre... puis, lentement, il a refermé les yeux.

Le geste de mordre le pain, dans mon travail, prend sa source dans ce moment.



Installation, Building "Mt. Fuji", 2017, © Izumi Ueda Yuu

M T . F U J I

On clear winter mornings, my father would call me from the wide-open window of our living room: "Come, I'll show you something very beautiful. Hold on tight!" As I clung to his arms, he would lift me up—by my ears—high into the air. Even once I understood how he did it, the sensation remained extraordinary. Suspended like that, I could see Mount Fuji, just as always, its snow-covered peak sloping down in perfect form.

The installation Mt. Fuji grew out of this memory. My father, a businessman, owned countless ties in his closet. I wished I could keep them all. Years later, I found them again here in Lisbon—and so, Fujisan emerged.

Now, with every bite of bread I take, I ask myself: "Can I still see Mt. Fuji?"

I was sitting beside my father in his hospital room. He was connected to an IV, his eyes closed. I had been staying there for two weeks and was hungry. I bought a sandwich from the hospital stand and quietly opened the plastic wrapping so as not to wake him. I took a bite. Soon, the smell of bread spread through the still air of the room. I watched him: his eyes slowly opened, his nostrils moved slightly... My father wanted to eat. He wanted to bite, to live... and then, slowly, he closed his eyes again.

The act of biting bread in my work originates from this moment.



Old family photograph of father and daughter | Ancienne photographie de famille du père et de sa fille, 1955, Tokyo



fiftyfifty © Izumi Ueda Yuu



"Fifty Fifty", installation, 50 pairs of sculptural paper shoes © Izumi Ueda Yuu

YOMISE

Marché de nuit, en plein air — pêche aux poissons rouges, nuits d'été. Les échoppes nocturnes s'alignent, chargées d'objets qui reflètent leur époque : jeux, silhouettes en yukata, prières, offrandes, ampoules nues, musique, clair de lune, bougies votives.

Mais la nuit révèle aussi d'autres réalités. Certains peinent à vivre, d'autres n'ont pas eu la chance des structures. Sur cette terre où tout s'étale, apparaissent les écarts : richesse et pauvreté, égalité et division, mérite et exclusion.

Pourquoi les élites regardent-elles les plus modestes de haut ? Qu'avons-nous manqué ?

Il y a une dignité dans chaque forme de travail. Chaque être a sa place. Entre égalité des citoyens et inégalités des sociétés, les tensions persistent.

Les masques écoutent le marché de nuit.

Nous ne pouvons pas revenir en arrière.

YOMISE

Night market, open air—goldfish scooping, summer nights. Stalls line the streets, filled with objects that reflect their time: games, figures in yukata, prayers, offerings, bare light bulbs, music, moonlight, votive candles.

Yet the night also reveals other realities. Some struggle to live; others have not been institutionally fortunate. On this ground where everything spreads out, the gaps appear: wealth and poverty, equality and division, merit and exclusion.

Why do elites look down on the poor? What have we missed?

There is dignity in all forms of labor. Everyone holds a place. Between equality of citizens and inequality of societies, tensions remain.

The masks listen to the night market.

We cannot go back.



B-W | N-B MAN © Izumi Ueda Yuu



goat_keeper © Izumi Ueda Yuu



Kaeru 2017 © Izumi Ueda Yuu



Dotty © Izumi Ueda Yuu



Two red shirt pants landscape © Izumi Ueda Yuu

Artistes
invité·e·s

Invited
Artists

JULIEN JAMET



Né en 1979 à Paris, Julien Jamet débute comme guitariste dans diverses formations de rock et de jazz avant d'entreprendre des études d'harmonie avec Jean-Michel Bardez et de se tourner vers la composition à partir de 2006.

Dès 2007, il est auditeur libre au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris dans la classe de Gérard Pesson, puis élève de Jean-Luc Hervé au Conservatoire de Boulogne-Billancourt. Il poursuit sa formation auprès de Johannes Schöllhorn à la Hochschule für Musik und Tanz de Cologne.

Ses œuvres sont interprétées en France et en Allemagne par des ensembles tels que Court-circuit, Chrysalide, Garage, Handwerk, Musikfabrik, Instant Donné ou BRuCH, et présentées dans des festivals internationaux, notamment Acht Brücken Musik für Köln, in front Festival Aachen, Wittener Tage für neue Kammermusik, le Bregenz Festival, la Quincena Musical de San Sebastián et le Festival d'Automne à Paris.

Si l'essence et sans fard (2012–2013), pour orchestre de chambre, commande de la WDR, est créée en 2013 par l'Orchestre symphonique de la WDR lors des Wittener Tage für neue Kammermusik, sous la direction d'Emilio Pomarico. En 2014, Difference is spreading, commande de l'ensemble Musikfabrik, est créée au Festival d'Automne à Paris. En 2015, il entame une collaboration avec l'ensemble BRuCH. Visage de l'écho (2014–2015), commande de Acht Brücken et de la Fondation Siemens, est créée en avril 2015 au Festival Acht Brücken Musik für Köln et enregistrée par la WDR. En 2017, il collabore avec le trompettiste Marco Blaauw pour une pièce destinée à la trompette à double pavillon. Glossomanie, également commande de Acht Brücken et de la Fondation Siemens, est créée le 2017 à Cologne.

Born in 1979 in Paris, Julien Jamet first worked as a guitarist in various rock and jazz groups before studying harmony with Jean-Michel Bardez and turning to composition in 2006.

From 2007, he attended classes as an auditor at the Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris with Gérard Pesson, then studied with Jean-Luc Hervé at the Boulogne-Billancourt Conservatory. He later continued his training with Johannes Schöllhorn at the Hochschule für Musik und Tanz Köln.

His works are performed in France and Germany by ensembles such as Court-circuit, Chrysalide, Garage, Handwerk, Musikfabrik, Instant Donné, and BRuCH, and featured in international festivals including Acht Brücken Musik für Köln, in front Festival Aachen, Wittener Tage für neue Kammermusik, Bregenz Festival, Quincena Musical de San Sebastián, and the Festival d'Automne à Paris.

Si l'essence et sans fard (2012–2013), for chamber orchestra, commissioned by WDR, premiered in 2013 with the WDR Symphony Orchestra at the Wittener Tage für neue Kammermusik, conducted by Emilio Pomarico. In 2014, Difference is spreading, commissioned by Musikfabrik, was premiered at the Festival d'Automne à Paris. In 2015, he began collaborating with Ensemble BRuCH. Visage de l'écho (2014–2015), commissioned by Acht Brücken and the Siemens Foundation, premiered in 2015 at Acht Brücken Musik für Köln and was later recorded by WDR. In 2017, he collaborated with trumpeter Marco Blaauw on a work for double-bell trumpet. Glossomanie, also commissioned by Acht Brücken and the Siemens Foundation, premiered, 2017 in Cologne.

LA CRÉPUSCULAIRE POUR BASSE DE VIOLE (10 MINUTES)

Ecrire pour Viole de Gambe c'est inévitablement s'inscrire dans l'héritage des grands violistes français des 17^{ème} et 18^{ème} siècles. Le titre de la pièce fait référence aux «pièces de caractères» de la musique baroque française qui visent à exprimer un contenu extra-musical, une ambiance ou un caractère, le plus souvent décrit par un titre imagé ou anecdotique – Les Pleurs, La Rêveuse etc.

Ici, il s'agit d'une tentative de décrire la musique elle-même à travers la référence à un état psychologique particulier - l'état crépusculaire – qui est caractérisé par un trouble de la vigilance se manifestant par des actes automatiques, une amnésie lacunaire et une infiltration par l'imaginaire de la perception de la réalité. La pièce s'articule ainsi autour de figures récurrentes, sans filiations claires, qui se succèdent sans transitions, se transforment peu à peu par des processus de répliation déformés, hallucinés et d'où émergent aléatoirement des éléments étrangers comme issus d'une autre dimension musicale.

LA CRÉPUSCULAIRE FOR VIOLA DA GAMBA (10 MINUTES)

Writing for the viola da gamba inevitably means engaging with the legacy of the great French viol players of the 17th and 18th centuries. The title refers to the pièces de caractère of French Baroque music, which seek to express an extra-musical content—an atmosphere or a character—often suggested through an evocative or anecdotal title such as Les Pleurs or La Rêveuse.

Here, the intention is to describe the music itself through reference to a particular psychological state—the twilight state—characterized by a disturbance of awareness, manifesting in automatic actions, partial amnesia, and the intrusion of imagination into the perception of reality.

The piece unfolds through recurring figures without clear lineage, following one another without transition. They gradually transform through distorted, hallucinatory processes of replication, from which foreign elements occasionally emerge, as if from another musical dimension.

COMPOSITION



Baroque Musical Instruments - Viole de Gambe

Olivia Guthertz est violoncelliste et gambiste. Elle a étudié auprès de Diana Ligeti, Rainer Zipperling et Philippe Pierlot. Elle a eu l'occasion de travailler lors de classes de maîtres avec différents musiciens comme Paolo Pandolfo, Nikolaus Harnoncourt, Leonardo Garcia Alarcon (Académie Ambronay 2012), Joëlle Léandre. Elle se produit régulièrement en solo (Musée de la musique), en musique de chambre (Quatuor Devienne) ou avec différents ensembles (Les Paladins, Les Surprises, Ensemble Elyma, Americantiga, Hic et Nunc ...).

Son activité musicale se nourrit de ses expériences pédagogiques notamment au sein du projet DÉMOS de la Philharmonie de Paris, la classe orchestre des Talents Lyriques et elle participe à des concerts et actions pédagogiques pour le Insula Orchestra, Les Talents Lyriques et Le Concert de la Loge.

Engagée dans la création contemporaine elle travaille en étroite collaboration avec des compositrices et compositeurs (Lisa Streich, André Bon, Fabrice Guedy, Atsushi Sakai, Julien Jamet) et pratique l'improvisation libre - notamment auprès de Joëlle Léandre. Elle collabore avec l'artiste visuel, Angelo Ferreira de Sousa lors de performances visuelles et sonores. En 2024 ils fondent le salon Ensaio.

Olivia Guthertz is a cellist and viola da gamba player. She studied with Diana Ligeti, Rainer Zipperling, and Philippe Pierlot, and has participated in masterclasses with musicians such as Paolo Pandolfo, Nikolaus Harnoncourt, Leonardo García Alarcón (Académie d'Ambronay, 2012), and Joëlle Léandre.

She performs regularly as a soloist (including at the Musée de la Musique), in chamber music settings (Quatuor Devienne), and with various ensembles such as Les Paladins, Les Surprises, Ensemble Elyma, Americantiga, and Hic et Nunc.

Her musical activity is enriched by her pedagogical work, notably within the DÉMOS project of the Philharmonie de Paris and the orchestral class of Les Talents Lyriques. She also takes part in concerts and educational programs with Insula Orchestra, Les Talents Lyriques, and Le Concert de la Loge.

Deeply engaged in contemporary creation, she collaborates closely with composers including Lisa Streich, André Bon, Fabrice Guedy, Atsushi Sakai, and Julien Jamet, and practices free improvisation, particularly alongside Joëlle Léandre.

She also collaborates with visual artist Angelo Ferreira de Sousa in audiovisual performances. In 2024, they founded the Ensaio salon.

OLIVIA GÜTHERZ





SCHUBERT ET L'ERRANCE

Lecture-concert (45 min)

Extraits du Voyage d'hiver et du Chant du cygne, précédés d'une lecture incarnée en français pour entrer dans la dramaturgie des textes.

LE VOYAGE D'HIVER

explore la solitude, la perte et l'errance intérieure dans un parcours poétique et émotionnel. Le Chant du cygne, dernier cycle de Schubert, réunit des lieder empreints de désir, d'amour et d'adieu, d'une grande intensité expressive.

SCHUBERT AND WANDERING

Lecture-concert (45 min)

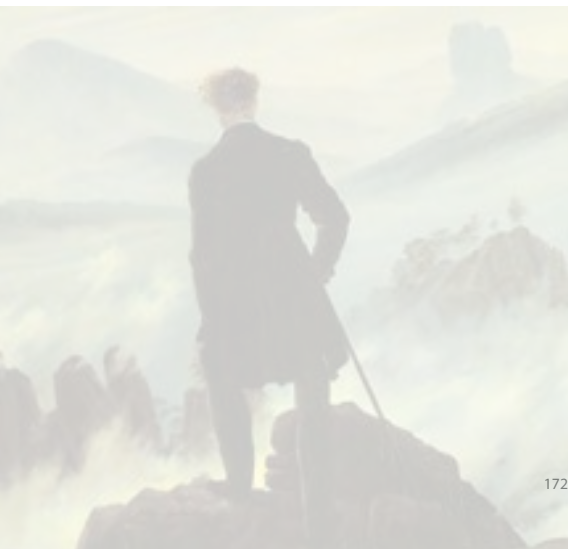
Excerpts from Winterreise and Schwanengesang, introduced by a performed reading in French to enter the dramaturgy of the texts.

WINTERREISE

explores solitude, loss, and inner wandering through a poetic and emotional journey. Schwanengesang, Schubert's final song cycle, gathers songs of longing, love, and farewell, marked by deep expressive intensity.



Cygne chanteur | Singing swan © Marko König



© Kai Christiansen All rights reserved.

MARC SCHWEITZER

tenor



Parallèlement à des études de sciences économique, Marc Schweitzer étudie le chant lyrique aux Conservatoires d'Aubervilliers et de Pantin. Il obtient son DEM dans la classe de Jean-Louis Dumoulin et se perfectionne avec Howard Crook.

Membre de plusieurs ensembles vocaux et soliste dans des programmes de musique ancienne et des oratorios de Mozart, Schubert, Gounod, Mendelssohn, Rossini ... Il a notamment été l'Évangéliste dans « La Passion selon Saint Jean » de Bach.

A la scène, il tient parallèlement les rôles de ténor dans de nombreuses productions : « Les Mousquetaires au Couvent », « La fille de Madame Angot », « La Veuve Joyeuse », « La Périochole », « La Belle Hélène » (Ménélas), « Orphée aux enfers » (Orphée) mais aussi dans « Les Noces de Figaro » (rôle de don Basilio) « L'Italienne à Alger » (Lindoro), « Il Re Pastore » (Alexandre), les « Sept péchés capitaux » et « L'Opéra de quatre sous » de Kurt Weill.

Plus récemment, il participe à « Rue Offenbach », mis en scène par Nadia Baji. Il se perfectionne avec Mélanie Jackson et Ronald Klekamp.

Passionné par le lied et la mélodie mais également par le théâtre, il fonde en 2022 la compagnie Notes et Récits, dédiée à l'élaboration et la diffusion de spectacles intimistes. Soucieux de rendre le répertoire du lied accessible, il s'attache à développer des formats de concerts intégrant une dimension théâtrale, notamment avec le « Winterreise » de Franz Schubert et « Soirée chez les Schumann » qui raconte l'histoire Clara-Robert. « Le chant du cygne » de Franz Schubert est son dernier projet.

Alongside studies in economics, Marc Schweitzer trained in classical singing at the conservatories of Aubervilliers and Pantin. He obtained his Diplôme d'Études Musicales (DEM) under the guidance of Jean-Louis Dumoulin and further refined his training with Howard Crook.

A member of several vocal ensembles and a soloist in early music programs, he has performed in oratorios by Mozart, Schubert, Gounod, Mendelssohn, and Rossini. He notably sang the Evangelist in Bach's St. John Passion.

On stage, he has performed numerous tenor roles in productions such as Les Mousquetaires au Couvent, La fille de Madame Angot, The Merry Widow, La Périochole, La Belle Hélène (Menelaus), and Orphée aux enfers (Orpheus). His operatic repertoire also includes The Marriage of Figaro (Don Basilio), L'Italiana in Algeri (Lindoro), Il Re Pastore (Alexander), as well as The Seven Deadly Sins and The Threepenny Opera by Kurt Weill.

More recently, he appeared in Rue Offenbach, directed by Nadia Baji. He continues to refine his vocal practice with Mélanie Jackson and Ronald Klekamp.

Deeply passionate about lieder and mélodie, as well as theatre, he founded the company Notes et Récits in 2022, dedicated to creating and presenting intimate performances. Committed to making the lied repertoire more accessible, he develops concert formats that incorporate a theatrical dimension, including productions based on Schubert's Winterreise and An Evening with the Schumanns, recounting the story of Clara and Robert. His latest project is Swan Song (Schwanengesang) by Franz Schubert.

www.bach-cantatas.com/Bio/Schweitzer-Marc.htm

Après avoir débuté le violon à l'âge de cinq ans, Valeria Suchkova se passionne rapidement pour le piano et intègre à dix ans l'École centrale du Conservatoire Tchaïkovski de Moscou, avant de poursuivre ses études au Conservatoire Gnessine.

Particulièrement attirée par la musique de chambre, elle est admise en 2007 au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, où elle obtient un Diplôme de Formation Supérieure en accompagnement piano (classe de Jean Koerner), puis un prix de musique de chambre (classe de László Hadady). En 2012, elle est reçue première au concours d'entrée de la classe d'accompagnement vocal du CNSMDP et y poursuit un Master dans cette discipline.

Lauréate de plusieurs premiers prix aux concours internationaux de piano d'Helsingør (Danemark), Kiev (Ukraine), Puigcerdà (Espagne) et Moscou, elle remporte également des deuxièmes prix aux concours internationaux de musique de chambre Vibrarte, Saxiana (Paris) et Zinetti (Italie).

Elle se produit dans de nombreux pays, notamment au Nigeria, en Espagne, en Belgique, en Ukraine, en Russie et en France, dans des lieux tels que le Théâtre des Champs-Élysées, les églises Saint-Merri et Saint-Eustache à Paris, l'Atelier lyrique de l'Opéra Bastille ou encore le musée Tavernet de Pontoise.

Elle est actuellement accompagnatrice au Conservatoire à rayonnement régional de Cergy-Pontoise. Avant son installation en France, elle était également accompagnatrice principale de la classe de violoncelle du Conservatoire Tchaïkovski de Moscou.



After beginning violin at the age of five, Valeria Suchkova soon developed a passion for the piano and entered the Central Music School of the Tchaikovsky Conservatory in Moscow at the age of ten, later continuing her studies at the Gnessin Academy.

Deeply drawn to chamber music, she was admitted to the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris in 2007, where she earned a Diplôme de Formation Supérieure in piano accompaniment (class of Jean Koerner), followed by a chamber music prize (class of László Hadady). In 2012, she ranked first in the entrance competition for the vocal accompaniment class at the CNSMDP and pursued a Master's degree in this field.

She has won several First Prizes at international piano competitions in Helsingør (Denmark), Kyiv (Ukraine), Puigcerdà (Spain), and Moscow, as well as Second Prizes at international chamber music competitions such as Vibrarte, Saxiana (Paris), and Zinetti (Italy).

Valeria performs internationally, with appearances in Nigeria, Spain, Belgium, Ukraine, Russia, and France. She has performed in prestigious venues including the Théâtre des Champs-Élysées, the churches of Saint-Merri and Saint-Eustache in Paris, the Atelier lyrique of the Opéra Bastille, and the Tavernet Museum in Pontoise.

She is currently a staff accompanist at the Conservatoire à Rayonnement Régional de Cergy-Pontoise, and previously served as principal accompanist for the cello class at the Tchaikovsky Conservatory in Moscow before moving to France.

www.valeriamonfortsuch.wixsite.com/valmonfortsuchkova

VALERIA SUCHKOVA

p i a n o





45/47 rue Ramponeau Paris 20 - Belleville
Ouverture du jeudi au samedi 13H-19H
ou sur rendez-vous uniquement
contact@memoire-a-venir.org
www.memoire-a-venir.org | humanitiesartsandsociety.org



PARTENAIRES ASSOCIÉS

UNESCO-Most
Conseil International de la Philosophie
et des Sciences Humaines - CIPSH
Apheleia project
The Jena Declaration
Ville de Paris
GMG VR-AI



Musk © Izumi Ueda Yuu

MÉMOIRE DE L'AVENIR