



Évènements

Entrée libre, programme complet sur www.betonsalon.net

- Vendredi 17, jeudi 23 et vendredi 24 octobre, à 19h
Spin Spin Scheherazade avec Orla Barry et Einat Tuchman.
Performance (en français, durée 65')
- Mercredi 19 novembre, de 19h à 21h
« Autoreprésentations lesbiennes à travers des pratiques d'architecture, d'écriture et de photographie : raisons de vivre, manières de survivre et de résister »
Discussion avec Milena Charbit et Louise Toth, modérée par Vincent Enjalbert dans le cadre du Festival des Fiertés des 12^e, 13^e et 14^e arrondissements
- Vendredi 12 décembre, à 20h
Notes from Sheepland, un film de Cara Holmes coécrit avec Orla Barry (en anglais, sous-titré français, durée 70'). Projection
- Samedi 13 décembre de 16h30 à 19h
« Vivre et être artiste en milieu rural : des terrains politiques »
Deux conversations:
– La première menée par Vanessa Desclaux, curatrice et critique d'art avec les artistes Aëla Mai Cabel et Jérémy Piningre, et Marion Vasseur-Raluy, directrice du CAC Brétigny;
– La seconde, par Vincent Enjalbert et Émilie Renard avec Orla Barry (en anglais)

Programmes parallèles

- Lundi 27 octobre, de 14h à 19h
« Écosophies végétales: parcours et pratiques en devenirs »
Une journée d'étude avec Roberto Barbanti, Marine Fauché, Pauline Lisowski, Sylvie Pouteau, Eulalia de Valdenebro
- Vendredi 14 novembre, de 14h30 à 17h
Parties prenantes #7 : retour sur les archives de l'exposition « Tropicomania : la vie sociale des plantes » (2012) à Bétonsalon, avec Anna Colin et Françoise Vergès (à distance)
- Vendredi 14 novembre, de 18h à 20h
Lancement du livre *L'École du Magasin. Parlons Pratiques*, édition du Magasin CNAC, Grenoble, avec Anna Colin et Céline Kopp
- Jeudi 13 novembre, de 19h à 20h30
Lancement du livre de Clélia Barbut, *The Rebirth of Wonder, Arts de la performance en France et en Amérique du Nord pendant la décennie 1970, 2025*, PU Rennes
- Vendredi 21 novembre, de 14h30 à 18h
Béton Book Club : séance d'arpentage collectif du livre de Sunaura Taylor, *Braves bêtes. Animaux et handicapés, même combat?*, 2019, Les Éditions du Portrait
- Mardi 16 décembre, de 15h à 18h
« Archives-outils. Quand la pratique des archives lesbiennes nous enseigne des façons de travailler et de vivre »
Conférence de Louise Toth
Dans le cadre du cycle de conférences « actions-partitions: retours vers les futurs » conçu par Clélia Barbut, en partenariat avec l'Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis

Ateliers

- Gratuits, sur inscription : publics@betonsalon.net
- Samedi 25 octobre, de 14h30 à 16h30
Georgie : Atelier feutrage à l'aiguille, entre adultes
 - Mercredi 5 novembre, de 14h30 à 16h30
Horizons feutrés : Atelier feutrage à l'eau, en famille, à partir de 5 ans
 - Mercredi 12 novembre, de 10h à 11h30
Bel hochet : Visite sensorielle, parents et enfants de 0 à 3 ans
 - Samedi 6 décembre, de 14h30 à 16h30
Moutons poètes : Atelier bannière-poésie, entre enfants, à partir de 6 ans

Visites

Une médiatrice vous accompagne dans la découverte de l'exposition. Visites dans une langue étrangère ou en LSF sur demande.

BERGÈRE & ARTISTE AUX PIEDS CROTTÉS

1 Expression utilisée par l'anthropologue américaine Nancy Scheper-Hughes pour désigner son propre travail.

2 Orla Barry, in Cara Holmes, *Notes from Sheepland*, documentaire, Irlande, 2023.

3 Bo-Peep est un personnage du folklore anglais, popularisé par la comptine pour enfants « *Little Bo-Peep* ». Souvent représentée en train de chercher ses moutons perdus, elle est un symbole d'innocence et de vigilance pastorale. Le personnage a connu une évolution avec le film *Toy Story 4* (2019), où Bo-Peep passe de simple bergère en détresse à aventurière indépendante et intrépide.

4 Geneviève Prouvost, « Penser l'écoféminisme, Féminisme de la subsistance et écoféminisme vernaculaire », *Pratiques écoféministes* 2019/2, *Travail, genre et sociétés* n° 42, éditions La découverte, p. 29-47.

5 Dans un entretien avec Kathleen Weyts, Orla Barry rapproche son apprentissage autodidacte du métier de bergère au contact de ses pair·es à la transmission orale dans les « *hedge schools* ». Se développant dans différentes zones rurales au cours du XVIII^{ème} siècle, ces écoles, secrètes, nomades et illégales, avaient pour objectif de contourner les programmes éducatifs anglais imposés (au détriment des *bardic schools* irlandaises) en mettant en avant un apprentissage basée sur le partage d'expériences, de compétences et de savoirs vernaculaires. Voir « *The lived experience* », entretien avec Kathleen Weyts, *Glean*, n°5, Orla Barry (guest editor), 2024, p.45.

En 2009, Orla Barry emprunte un sentier qui bifurque : elle a 40 ans et elle quitte Bruxelles pour s'installer dans la ferme familiale en Irlande, à Seafield. Soucieuse de trouver d'autres moyens de subsistance, elle crée en 2011 une bergerie avec des moutons de race Lleyn. Ce pas de côté n'est pas un renoncement mais bien une autre façon d'entrelacer sa pratique artistique à une activité professionnelle rurale, rude et exigeante. Orla Barry ouvre là un vaste espace pour son travail artistique qu'elle aborde en « anthropologue aux pieds nus¹ », trouvant sur place les matériaux qui le composent (laine, feutre, houlettes de berger·es) et s'inspirant des situations (foires aux bestiaux, concours de pedigree, cercles de discussion autour des moutons), il s'agit pour elle de travailler dans et avec ce territoire. Bergère aux penchants « Bo-Peep punk », rebelle et féministe, elle développe une écriture dans un genre pastoral non romantique. Retraçant les différentes étapes du cycle de reproduction, de sélection et de vente des moutons et témoignant du sexisme systémique au sein de cercles de sociabilité masculins qu'elle côtoie, ses récits brefs, ancrés dans son activité quotidienne, activent des parallèles entre l'élevage et l'art contemporain sur la base de processus de sélection, de compétition et de variation des systèmes de valeur d'une production locale en prise avec un commerce international défaillant. Malgré sa volonté de fer à faire tenir ensemble toutes ces brides, elle livre cette confiance dans le film documentaire réalisé par Cara Holmes : « *Ma vie artistique, ma vie à la ferme, ma vie sexuelle, tout est flou.*² » Cette exposition à Bétonsalon se situe précisément dans ce triangle, amoureux, poétique et politique. Ici, Orla Barry ouvre avec ferveur et humour son « cœur de bergère », et dans ce cœur coule du sang de mouton.

À rebours de l'image idyllique de la bergère nomade qui parcourt les prés et les montagnes au gré des transhumances, la Bo-Peep³ en incarne une version rugueuse et rétive à toute mythification romantique ou récupération symbolique. En prise avec la double précarité du milieu artistique et rural, le quotidien d'Orla Barry est rythmé par le cycle de vie de ses moutons qui conditionne le temps qu'elle octroie à la production de ses œuvres. Ses espèces compagnes représentent tout autant un moyen de subsistance, une source d'épuisement physique constant (qui la contraint, suite à une blessure, à vendre une partie de son troupeau), un vecteur de communion intime avec le vivant permise par une attention accrue portée à ses espèces et à son environnement (elle-même garante de leur survie commune), qu'un catalyseur pour des narrations qui témoignent de l'imbrication profonde de leurs existences.

Il y a dans sa pratique quelque chose de l'ordre d'un « écoféminisme vernaculaire⁴ » qui fait de l'économie de la subsistance, de l'apprentissage par le faire⁵ et de la dénonciation du sexisme inhérent au milieu fermier qu'elle côtoie, le socle d'une expérience incarnée et située de la terre. Cela s'exprime notamment par une relative parcimonie et lenteur dans sa production, à contre-courant du rythme productiviste qu'impose le marché de l'art pour garantir une attractivité constante. Son approche pourrait en cela être assimilée à une forme d'écologie stratégique qui vise à épuiser les possibilités formelles et sémantiques des matériaux qu'elle utilise, en tirant profit des débris matériels et rebuts langagiers qu'elle récupère et réagence à l'envi. Il s'agit avant tout, selon ses propres termes, de

« faire parler la laine⁶ » : que ce soit en retraçant avec humour l'histoire de sa dévaluation, passant d'un symbole de richesse et de prestige à une matière quasiment dépourvue de valeur (la laine était l'une des fibres naturelles les plus économiquement profitables jusqu'au milieu du XVIII^{ème} siècle jusqu'à l'avènement des fibres synthétiques dans les années 1950) ; en perpétuant la chaîne opératoire de sélection et de préservation d'un patrimoine génétique (pedigree), d'agnelage et de pâturage, et en activant un continuum de gestes (marquage, tonte, nettoyage, préparation et feutrage de la laine) transmis de génération en génération ; ou encore en puisant dans des mythes et contes populaires pour formuler un langage caustique qui sape les stéréotypes genrés et complexifie les représentations du monde rural.

Derrière un tas de laine non vendu (*Stockpile*), sans autre vocation que celle de sa présentation muséale, s'exprime en creux l'histoire d'une optimisation de ses caractéristiques techniques (texture, épaisseur, résistance et flexibilité du fil) par le biais d'une sélection génétique qui vise à maximiser le rendement par la surexploitation de certaines races (notamment le Mérinos) au détriment d'autres jugées moins rentables. À l'instar du Lleyn, une espèce originaire du Pays de Galles qui aurait pu disparaître après la Seconde Guerre mondiale sans l'intervention de la Lleyn Sheep Society, fondée en 1970, qui en a assuré sa promotion et diffusion sur le territoire britannique et irlandais. La production de la laine s'inscrit donc dans un long processus de co-domestication, à travers lequel l'animal autant que l'être humain tirent des bénéfices mutuels et stratégiques : si l'humain a choisi le mouton pour sa laine et sa viande, le mouton a en retour choisi l'humain pour la protection qu'il lui garantit envers ses prédateurs et le confort que lui confère la tonte de sa toison⁷. La laine est donc le fruit de ce « pacte » inter-espèce dont les cadres sont certes définis en grande partie par les humains mais qui évoluent en fonction du contexte économique, sociopolitique et environnemental dans lequel son exploitation s'inscrit.

Ainsi, si l'activité principale d'Orla Barry comme bergère ne découle pas d'un hobby mais d'une réalité économique et pragmatique, celle-ci n'en demeure pas moins un espace depuis lequel éprouver d'autres relations au vivant. Dès lors, sa pratique se déploie dans l'entrelacement étroit d'une double activité qui voit la (les) vie(s) et l'art se façonner l'une l'autre. Georgie, Big Daddy, Little Daddy, Ugly Mut, Big Betty, Gillian, Lovely Marylin, Lovely Patsy, Iris, Ivy, Giga ne sont pas les simples protagonistes de ses récits de bergère, pas plus que les sujets de ses observations comme artiste. En se mettant elle-même en scène à leurs côtés, Orla Barry rend bel et bien compte d'une initiation mutuelle, d'un compagnonnage depuis lequel se tissent et s'échangent savoirs, affections et désillusions. Ainsi, au-delà de leur rôle de protagonistes de son récit, les moutons apparaissent en véritables partenaires de vie comme d'écriture. Aux « ham ham » réguliers d'Orla, ses compagnon·nes répondent. « Pourquoi parler aux animaux ? » se demande Vinciane Despret, « pour se rappeler que quelqu'un·e est là⁸ ». Par-delà l'effet d'écho, il y a bien dans ce « ham ham » quelque chose comme le constat réciproque d'une présence, l'invention et l'inscription d'une langue dans la durée et l'espace d'une vie – à plusieurs. Si le fait de parler aux bêtes a longtemps été tabou parmi les éleveur·ses, Orla Barry va jusqu'à se composer un langage en leur compagnie – nous laissant le soin de spéculer sur la nature de l'échange. Avec Orla Barry, la vie pastorale apparaît moins comme un matériau que comme une méthode : un mode d'attention et d'apprentissage depuis lequel tisser des manières de voir, de sentir, de dire et d'être à plusieurs plus qu'humain·es.

Dans *Composer avec les moutons*, Michel Meuret rappelle qu'à partir des années 1970, les éleveur·ses furent incité·es à abandonner la transhumance au profit d'une alimentation plus « rationalisée » du bétail. Les troupeaux furent alors enfermés dans des bâtiments, jusqu'à ce que la hausse du prix des céréales oblige à réintroduire le pâturage. À la question de leur formation, nombre des berger·es – de cette nouvelle génération – répondirent : « ce sont les moutons qui nous ont appris ; ils nous ont appris à leur apprendre⁹ ». Dans cette perspective, un·e

6 « L'orboue » in Orla Barry, *The Shepherd's Progress*, éd. MAC'S / Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu, Belgique, 2024, n.p.

7 Stephen Budiansky, *The Covenant of the Wild, Why Animals Chose Domestication*, Yale University Press, 1999.

8 In « Démêler les pinceaux #10 Vinciane Despret », enregistrement d'une conversation entre Vinciane Despret et Denis Gielen à propos du travail d'Orla Barry à l'occasion de l'exposition « Shaved Rapunzel & la Petite Bergère Punk » au Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu, Belgique, 2024, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=yJuTOH3dBE8> (consulté le 26 août 2025).

9 Vinciane Despret et Michel Meuret, *Composer avec les moutons. Lorsque les brebis apprennent à leurs bergers à leur apprendre*, Cardère éditeur, « Collection HORS LES DRAILLES », Sault, 2016.

berger · e pouvait devenir littéralement herbivore avec ses doigts, en observant les plantes sélectionnées par les moutons eux-mêmes. S'ouvre ainsi ce que Vinciane Despret appelle une « syntaxe de la relation¹⁰ » qui brouille les catégories classiques de l'action : une syntaxe où activité et passivité s'entremêlent au point de ne plus savoir qui fait faire. Qui d'Orla Barry ou de ses moutons fait parler l'autre ? « *Je vois des moutons partout, nous nous parlons à travers le son. Les moutons font partie de mon chant de l'air, de mon chant du vent, de mon chant de la mer. Nous sommes à l'unisson, un collectif. Notre œuvre est commune.*¹¹ » Comme le précise Vinciane Despret, « il ne s'agit plus d'un devenir autre mais d'un *devenir avec*.¹² » Il s'agit d'imaginer un monde pouvant être habité avec l'autre : être bergère avec ses moutons, comme être artiste avec ses moutons.

Par cette attention à *devenir avec*, Orla Barry résiste à romanticiser une nature et un travail : l'agnelage la voit ainsi bouleverser son propre rythme au profit de longues nuits sans sommeil ; l'industrie la voit deuille chacune de ses bêtes, qu'elle accompagne jusqu'au moment et au lieu de l'abattage. « *Il n'existe pas de remède à ce sentiment (...). Je dois créer des créatures qui rentrent dans des emballages. Mon cœur s'engourdit*¹³ ». Sans dénier la réalité d'un capitalisme marchand extracteur et destructeur avec lequel elle compose aussi, Orla Barry se place dans une affirmation complexe et significative où destruction (le jeu et l'absorption marchande) et perte font partie de l'endroit où elle se trouve et se situe, avec lesquelles elle devient aussi bergère et artiste. Il y a chez elle un certain refus mélancolique de « passer au-dessus » des traumatismes et des pertes liés à son travail, une reconnaissance de la simultanéité de la vie et de la mort où le deuil est un aspect constitutif du quotidien. « *Georgie me manque toujours. Cette année, lors des ventes ovines, j'achète un nouveau bélier reproducteur Lleyn nommé Giga. Il s'agit d'une transaction compliquée entre des « G ». J'achète Giga par l'intermédiaire d'un certain Glenn. Tous les G de ma vie semblent s'aligner. Il y avait George. Maintenant, il y a Glenn, le Berger Super Grand, et Glen, le bonhomme allumette. (...) Je le paie, je ramène Giga à la maison et je le mets dans le champ avec mon meilleur jeune bélier qui — tenez-vous bien — s'appelle aussi Glen. Je vous le jure. Et la mère de Glen s'appelle Glenda et la mère de sa mère s'appelle Gwenda ! Je suis certaine que Giga est la réincarnation de George. George est donc de retour sur terre sous la forme de Giga et il est prêt à y aller*¹⁴ ». Ce refus de « passer au-dessus » est d'autant plus fort dans un contexte, l'élevage, où certaines vies sont considérées comme ne pouvant (ou ne devant) être sujet de deuil. Cette résistance, Catriona Sandilands la désigne par le terme de « mélancolie queer¹⁵ » : une mélancolie qui permet de s'agripper à la perte en désobéissant aux injonctions capitalistes à oublier, à passer à autre chose et à déplacer notre attention vers une nouvelle relation ou un nouvel objet. Georgie, Big Daddy, Little Daddy, Ugly Mut, Big Betty, Gillian, Lovely Marilyn, Lovely Patsy, Iris, Ivy, Giga passeront et d'autres suivront, mais tous · tes comptent et compteront. Et pour chacun · e, Orla Barry rendra le regard – l'étymologie du mot « respect ».

10 Vinciane Despret, « Démêler les pinceaux #10 », op. cit.

11 Orla Barry, *Notes from Sheepland*, op. cit.

12 Vinciane Despret, « Démêler les pinceaux #10 », op. cit.

13 Orla Barry, *Notes from Sheepland*, op. cit.

14 Extrait du texte de *Spin Spin Sheherazade* (2019), in Orla Barry, *The Shepherd's Progress*, op.cit., p.24

15 Catriona Sandilands, in « Natures mélancoliques, écologies queer », *trounoir.org*, [en ligne], 28 mai 2022, URL : <https://www.trounoir.org/?Natures-melancoliques-ecologies-queer> (consulté le 30 septembre 2025).

Ce vécu intime et pluriel, entre labeur et soin, Orla Barry nous le partage à travers une multitude de formes et de récits. Très souvent notre clavier fourche et Orla devient Oral. Correction automatique ou lapsus, on y voit le signe évident que quelque chose chez elle s'adresse à nous par la voix. Ou plutôt par des voix, car qu'il s'agisse de sa propre voix, – voix off en prise directe et discontinuée d'une pensée intérieure dans le documentaire de Cara Holmes) – celle d'Einat Tuchman – performeuse de longue date, dépositaire d'une parole prolixe mais sans cesse interrompue dans *Spin Spin Scheherazade* (2019) –, celle d'une lettre nostalgique adressée à son cher bélier perdu (*Lettre à mon bélier*, 2022), ou encore celle qui prend corps à travers des jeux typographiques – majuscules hurlantes comme dans *Shepherd*, *Scavenger*, *Slave* [*Berger*, *charognard*, *esclave*], (2022) ou texte rétrécissant jusqu'à devenir fluet –, toutes ces voix s'expriment sous l'égide d'une première personne, elle-même multiple, dispersée, mêlée, débordée. Ces paroles relatent les expériences quotidiennes, extraordinaires ou triviales d'une fille prodigue, héritière embarrassée, artiste persévérante, femme pluriamoureuse, ermite sociale, féministe en colère aux milles jurons, alliée de son troupeau,

compétitrice hors pair, nageuse-sauveteuse de brebis égarées. Parmi ces voix comptent aussi celles de brebis noyées, perdues ou furieuses : « *[Le grand Berger] essaie de me forcer à faire des tours sur moi-même, c'est comme s'il se foutait de moi... C'est moi qui vais lui faire gagner de l'argent... Putain, c'est trop, mec, je vais te tuer quand je sortirai d'ici.*¹⁶ » Finalement, toutes ces voix se souviennent de celles d'autres femmes puissantes – Scheherazade, Raiponce¹⁷, la bergère Bo-Peep – qui ont su se faire entendre et elles aussi, bifurquer.

16 Extrait du texte de la performance *Breaking Rainbows* (2017), in Orla Barry, *The Shepherd's Progress*, op. cit., p. 51.

17 Raiponce est un personnage de conte de fées européen, popularisé par les frères Grimm (*Rapunzel*, 1812). Elle est connue pour sa longue chevelure qu'elle utilise pour permettre à son prince d'accéder à sa tour, symbole à la fois de captivité et de désir d'émancipation. Chez Orla Barry, on peut voir dans la pièce de feutre *Shaved Rapunzel* [Raiponce rasée], un désir de s'émanciper d'une certaine idée de la féminité (associée à la chevelure) et la revendication d'une absence de besoin à être sauvée par un tier.

18 Orla Barry, *Notes from Sheepland*, op. cit.

19 Orla Barry interviewée par Ciara Healy, in « The Agri-Cultural Summer Show », *Visual Artists' News Sheet* | Septembre – Octobre 2023.

L'écriture d'Orla Barry est ancrée dans une certaine physicalité en prise avec la rudesse de l'élevage, elle est mêlée de sensations fugaces faites d'intuitions, de fatigues, de joies, de dilemmes, de trop plein, de remords, d'élans amoureux. Elle cherche en nous une attention particulière, le sentiment de pouvoir être à sa place ou d'y avoir été, et possède cette capacité à nous déplacer rapidement comme peuvent le faire un récit, un poème, une blague, une anecdote ou un conte. Là aussi, il s'agit de ne pas trop en dire et que la scène sonne vrai. On imagine bien que ces récits ont été dits et redits, qu'ils ont été peaufinés, réduits, repris. En cela, son écriture se situe assez clairement dans une tradition orale. Elle s'affranchit cependant des conventions du genre pour en défaire toute linéarité, toute logique, créant une narration à l'intertextualité complexe, faite de citations, de mantras, de dialogues recomposés : « *Je suis un charognard. Je ronge les mots de la vie, de la ferme, sur les lèvres des autres, au dos d'un carton de lait.*¹⁸ »

Ces bribes de récits fabriquent entre elles des nœuds, boucles, ritournelles, répétitions ; des histoires elliptiques et irrésolues, des scénettes comme des précipités de moment de vie, des flux discontinus où différents plans perceptifs entrent en compétitions pour capter l'attention, occuper toute une conscience et disparaître aussitôt dans les méandres de souvenirs fugaces. Ces disjonctions, Orla Barry les décrit comme partie intégrante de son travail : « c'est ainsi que fonctionne mon esprit dyslexique et que s'organise la vie à la ferme¹⁹ ». À la ferme comme dans l'exposition, le texte ne cesse de se déplacer, d'une parole orale, il rebondit dans l'espace : sur un panneau, une bannière, piqué dans un tas de laine, emmêlé aux mailles d'un pull-over... Chez Orla Barry, comme la laine, les mots deviennent cette matière première produite en surplus, qu'il faut poser, broser, feutrer, à laquelle il faut donner une forme et dont la valeur varie beaucoup selon le contexte de réception.

Vincent Enjalbert, Elena Lespes Muñoz, Émilie Renard

Spin Spin Sheherazade, 2019

Dans une installation d'un blanc immaculé, composée de plateformes, d'échelles, de chaises hautes, de panneaux de texte et de bancs, Einat Tuchman s'adresse en conteuse au public. Guidée par celui-ci, elle s'élanche enthousiaste dans le récit : « Georgie est adorable, mais il ne sert à rien... » Ainsi commence l'une des histoires – ou parabole – qui composent cette œuvre performative et sonore, qu'interrompt avec régularité un grille-pain. La comédienne y donne à entendre des instants de la vie de bergère d'Orla Barry. Se succèdent des anecdotes cocasses et incongrues — tel ce bélier en rut ou l'apparition d'une paire de chaussettes Batman rouge vif lors d'une AG trop longue. Mais aussi des scènes plus prosaïques, comme une fosse à merde cassée, ou techniques, avec Orla Barry en juge de concours ovins. Viennent également des notes plus sombres : la saignée douloureuse de Georgie, son bélier noir favori ; la brutalité plate des côtelettes sous vide ; le sexisme ordinaire d'un « Berger Phacochère » ou la réminiscence sourde d'une agression sexuelle. Dans *Spin Spin Scheherazade*, Orla Barry se livre par fragments, emportant le public dans un mouvement narratif (*to spin*, raconter) où la parole et les mots envoûtent par leur physicalité (*to spin*, tourner, faire tourner) et où la fiction met à distance une réalité parfois brutale. En maître du temps trivial, le toaster n'est pas sans rappeler la nuit qui vient suspendre le plaisir d'écoute du sultan Schahriar, remettant au lendemain le sursis de la conteuse des *Milles et une nuit*. Les houlettes d'Orla Barry apparaissent ici à la fois comme des outils de travail, des objets sociaux et des instruments performatifs : prolongements du corps de la bergère, ils deviennent des bâtons de parole. Par-delà l'autofiction, Orla Barry ne se pose pas en seule autrice de ce témoignage. Si Shéherazade(s) il y a, elles sont plusieurs, comme cette brebis dont le récit en première personne se soustrait à celui de l'artiste. Car c'est bien de cela qu'il s'agit, conter pour continuer, raconter pour survivre. Orla Barry partage ses interactions fragiles avec la terre, l'agriculture, l'humain et l'animal, interrogeant les limites de l'art et d'un quotidien aux prises avec des régimes de domination et d'exploitation contre lesquels elle résiste. « *Nous devons raconter des histoires pour obtenir ce que nous voulons.*

Remettons l'oralité en marche, retrouvons-nous, faisons du feu (...) Disons non au pouvoir! ¹ » s'époumone Einat Tuchman dans une autre performance de l'artiste. Un nous qui n'est définitivement pas qu'humain · e ici.

Elena Lespes Muñoz

¹ Orla Barry, *Breaking rainbows*, performance, Crawford Art Gallery / Midsummer Festival, Cork, 2017.

Form is destroyed, 2024 Stockpile, 2025

Orla Barry a réalisé plusieurs tas de laine provenant d'une centaine de moutons dont la vente, du fait de sa dévaluation, ne couvre pas même la main d'œuvre de la personne chargée de sa tonte. Si elle a choisi de se frotter à la technique du feutrage, c'est qu'elle requiert un labeur physique important et surtout du temps afin de « créer de la valeur là où il n'y a en pas¹ ». Garantissant une certaine flexibilité qui autorise les erreurs et réajustements, le feutrage induit un rapport physique et organique à la matière laineuse qui, bien que progressivement disciplinée par l'action de la chaleur, de l'humidité et de la pression exercée, demeure fondamentalement vivante. Cette tension entre forme et informe traverse *Form is destroyed*, composée de trois feutres réalisés à partir d'un mélange de laine provenant de différentes espèces (Tyrol, Lley, Mérinos et Drenthe Heath). Jouant sur les contrastes de texture entre la surface duveteuse sur laquelle sont inscrits ces trois mots et l'aspect brut et chaotique des mèches de laine qui s'effilochent et se déploient librement au niveau des extrémités, cette œuvre semble avoir été arrachée dans un geste comparable à celui du *cut-up*², où les termes extraits de leur contexte d'origine se singularisent par un jeu d'assemblages et de réassemblages multiples et significatifs.

Si le statement « *Form is destroyed* » peut se lire comme un pied-de-nez à l'héritage du formalisme dans l'histoire de l'art occidentale, il évoque également le concept d'*anti-form* et les *Felt pieces* de Robert Morris³, où le feutre définit sa propre forme sous l'action de la gravité. Il ravive en cela les débats sur la supposée « autonomie » de l'œuvre, notion

défendue par le critique d'art Clément Greenberg, qui suppose une mise à distance des problématiques sociales et politiques sous-tendant sa production. Or, chez Orla Barry, la matière définit son langage propre à partir d'une multitude de substrats : en amalgamant des laines avec des histoires et propriétés différentes, en charriant fibres végétales et matière fécale provenant des territoires parcourus par ses bêtes, ou encore en composant, par la myriade de traces du marquage laissé sur la laine brute, des associations chromatiques aléatoires. Envahissant l'exposition par sa taille imposante et par sa forte odeur causée par le suint qu'elle contient avant d'être traitée, l'oeuvre *Stockpile*, un tas de laine, rompt avec l'image d'une matière noble et immaculée autant qu'elle corrompt la fiction de l'espace muséal comme un environnement aseptisé (le sacro-saint *white cube*), dont la neutralité esthétique et la régulation climatique sont censées garantir l'appréhension et la conservation optimales des œuvres. La destruction de la forme passe par un parasitage latent de l'épuration minimale qui semble de prime abord lier les pièces entre elles, laissant subtilement émerger des points d'achoppement qui résistent au processus de lissage institutionnel pour mieux épouser un anticonformisme punk, cher à l'artiste.

Vincent Enjalbert

1 Orla Barry à propos de la série *Shearling Felts*, [en ligne], URL : <https://www.orlabarry.be/shearling-felts-marilyn-patsy-iris-ivy> (consulté le 8 octobre 2025).

2 Technique littéraire et artistique inventée par Brion Gysin et popularisée par William S. Burroughs dans les années 1960.

3 L'« anti-form » est un concept développé dans les années 1960, notamment aux États-Unis, désignant des œuvres qui s'affranchissent des formes géométriques strictes, en laissant la matière, le hasard et la gravité guider la structure et la composition. Les *Felt Pieces* de Robert Morris (1967-1969) en sont un exemple.

The Wool Merchant's Calculator &
The Curator's Jumper, 2022
The Anthropologist's T-shirt and
The Shepherd's Warning, 2022
Woolly Poppy, 2024, de la série
Bo-Peep's Kiss

« Cette peau de serpent, c'est le symbole de ma personnalité et de ma passion pour ma liberté, mec¹ ». Ainsi parlait Sailor, accroché à sa veste comme à une seconde peau. Cette réplique a traversé les années 1990 comme une traînée de poudre, elle a peut-être atteint les berges de l'Irlande jusqu'à Orla

Barry. Dès lors, on savait qu'un habit était prêt à porter des messages censés en dire long sur ceux qui les portent. À travers eux, on pouvait affirmer notre identité, afficher nos valeurs, et surtout, avec l'usure du temps, les voir acquérir une certaine charge affective propre à les distinguer des milliers autres pareils. Loin de toute obscure machine à recycler codes, modes et logos, trois accessoires – un pull, un T-shirt, un rouge à lèvres –, ont été élaborés dans une bergerie de Seafield où s'entremêlent de toutes autres valeurs : sens du travail manuel, doutes marxistes, dégoût pour le commerce international, vaines prières, vœux puissants, sacrifices de soi et par-dessus tout, désir manifeste d'en découdre avec les codes vestimentaires tacites et ternes du voisinage. D'après une confidence épistolaire adressée à Giga², son bélier chéri, TEARBLOCK™ [Anti-larmes] serait le nom donné à cette affaire. Tirages photographiques « oversized » en noir et blanc, leur qualité d'image ne cherche pas à faire illusion mais bien plus à porter des récits alternatifs à de plus pâles versions originales. Déjà, leurs titres sonnent comme de véritables mises en scènes d'une série de personnages chers à l'artiste : *The Wool Merchant's Calculator & The Curator's Jumper* étant sans doute le plus prolixe des trois tant il combine deux histoires « vraies » (d'après l'artiste) : celle d'un pullover irlandais aux motifs torsadés appartenant au curateur Patrick Murphy, – ces motifs ayant eux-mêmes déjà été revisités par une mythologie folklorique qui leur a conféré des sources ancestrales et sacrées à des fins mercantiles³ –, porté pendant plus de 50 ans (toujours selon les dires de l'artiste) ; celle ensuite d'une conversation avec un marchand de laine, John Conron, reconverti dans le stockage de meubles en kit, lors de laquelle il retrace l'itinéraire de la laine, et surtout l'histoire de sa dévalorisation soumise au commerce mondial jusqu'à n'avoir d'autre alternative que de pourrir sur place, un itinéraire très précisément calculé à l'aide de plusieurs conversions d'une monnaie à une autre. Ce dialogue aux accents comptables se termine sur une bribe de nostalgie désabusée, où « une larme ovine » coule sur la joue de l'artiste. Quant au T-shirt, copié-collé-adapté d'une sainte banderole, il arbore cette prière simple « Cœur de Bergère Sauvez-nous » illustrée d'une puissante sirène postée sur un large socle, à la manière d'une sculpture équestre, brandissant un cœur sanguinolent, comme un trophée, une menace, l'annonce d'une nouvelle ère. Enfin, tentée de donner un tournant à sa vie et d'allier deux de ses passions, le rouge à lèvres et la bergerie, Orla Barry a songé à créer une nouvelle marque de rouges à lèvres pour bergers et bergères. Après tout, le rouge qu'elle porte en toutes saisons est,

finalement, le symbole de sa personnalité et de sa passion pour sa liberté. Il devient alors support à une rencontre fortuite entre plusieurs univers pour créer des combinaisons poétiques de mots voués à résonner dans la campagne irlandaise : « Fuschia Frisottant, Corail Exposition, Rouge Vendeurs, Coquelicot Moutonneux, Rubis Laineux, Rouge Chèvrefeuille, Bois de Rose Ovine, Rouge Mystère des Béliers, Rubis Brebis, Baiser Bo-Peep, Coup de cœur de Marie, Peau d'agneau Rock & Roll. »

Émilie Renard

1 Sailor, in David Lynch, *Sailor et Lula*, film, États-Unis, 1990.

2 *A Letter to My Stock Ram* (2022), in Orla Barry, *The Shepherd's Progress*, op. cit., p. 92-94.

3 L'idée selon laquelle les tricots Aran dériverait d'une tradition et d'une histoire sacrées s'avère être une fabulation écrite par Heinz Edgar Kiewe, un journaliste de mode qui possédait une boutique de laine à Oxford. Ses descriptions frivoles furent employées pour commercialiser les chandails particulièrement auprès de la diaspora irlandaise aux États-Unis. Source Wiki.

Équipe de Bétonsalon: Manon Barbe, administratrice; Sarah Bidet, assistante à la communication, alternance; Camille Bouron, chargée de médiation et de développement des publics; Vincent Enjalbert, responsable des expositions; Romain Grateau, Kevin Gotkovsky, Clément Gaillard, Camille Berthelin, équipe technique; Timothée Perron, assistant de coordination, en stage; Elena Lespes Muñoz, responsable des publics; Émilie Renard, directrice; Philippine Talamona, assistante de médiation, en service civique.

Couverture: Composition Catalogue Général. © Orla Barry / ADAGP Paris, 2025.

Cette exposition reçoit le soutien de Culture Ireland et est réalisée en collaboration avec le MACS, Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu, Belgique.

CŒUR DE BERGÈRE

ORLA BARRY

Exposition:

du 18 octobre au 20 décembre 2025

Commissariat: Émilie Renard

Du mercredi au vendredi de 11h à 19h

Le samedi de 14h à 19h · Entrée libre

9 esplanade Pierre Vidal-Naquet 75013 Paris

M14 & RER C: Bibliothèque François-Mitterrand

www.betonsalon.net

+33.(0)1.45.84.17.56 · info@betonsalon.net

BÉTONSALON
CENTRE D'ART &
DE RECHERCHE