

Une femme a accouché d'une sphère.

Paul-Emmanuel Odin

•

Que pourrait être l'envers d'un texte dont l'écriture à la fois noueuse et légère nous tient au corps par ses mensonges ? Comment suivre la diffraction du sens lorsqu'il suit une logique absurde et implacable qui dérouté et ensorcelle l'esprit ? La physicalité de l'imaginaire est telle dans le *Centurie* de Giorgio Manganelli qu'on peut dire que ce livre est déjà sculpture, surtout lorsque Philippe Millot en dessine la mise en page pour les éditions Cent Pages. Et parfois, *Centurie* parle de sculpture (comme le petit roman fleuve de la page 75 qui donne son titre à l'exposition), mais en saisissant justement l'impossibilité de la sculpture. Car d'une certaine façon ce petit roman fleuve parle de cela. Impossibilité de sculpter une femme, impossibilité de sculpter une sphère, impossibilité de sculpter la femme en la représentant par une sphère. La femme ne peut être une sphère. Elle est peut-être tout, pas-tout, sauf une sphère. La sphère suggère sans doute les courbures et la féminité, ou l'abstraction. Manganelli parle cependant de la « pathétique perfection » de la sphère, ce qui est une façon très sérieuse, et très ironique, de considérer l'idéal d'une forme ou d'un instant fugace qui déjà s'est échappé. Il y a comme un soupir muet dans le récit qu'il fait de la vie de cette sphère traitée à la fois comme un enfant et comme une chose. De cet événement inexplicable de la naissance de la sphère surgit une déduction absurde : « elle n'a pas de mari, car sinon il l'aurait tué à coups de couteaux ». Cette sorte de revers de la causalité du « sinon » a la consistance d'un réel percuté et vidé d'un coup de son sens familier. Et on aime cette expression « d'aventure effarante et très douce » à propos du sentiment qu'a la mère que cette sphère ne vivra pas éternellement avec elle. Dans le contexte absurde de ce monde, la mère trouve des actions parfaitement adaptées, du moins en apparence : comme nourrir la sphère en la trempant dans du lait, une attention, mais aussi une activité du savoir (la mère s'instruit de la sphère). Tout devient apparence, bizarrerie, mensonge en fait ...

Autant le dire : on ne se dépêtré jamais de la lecture de *Centurie*. Et ce sentiment de déséquilibre vivifiant et dérangentant que le livre produit nous pousse dans des actions insolites comme faire une exposition. Traînée de poudre de *Centurie* qui ne pouvait rester à l'extérieur de l'exposition. Au moins, il fallait que la chose inassimilable de ce livre soit là, à pouvoir témoigner de sa lubie par elle-même. Et elle y est, grâce à l'aimable autorisation des éditions Cent Pages et au traducteur que l'on remercie encore ici.

Elle y est d'autant plus encore qu'Arnaud Vasseux connaissait le texte depuis longtemps, et qu'il a aussitôt répondu à l'invitation que je lui ai fait avec le livre en main pour créer quoi ? On ne savait pas quoi au départ de cet aventure.

J'avais en tête le titre et les trois œuvres déjà réalisées des trois autres artistes.

C'est à lui qu'a été proposée l'aventure d'une production nouvelle, pour le grand espace d'entrée de l'exposition. Son intervention et ses sculptures considèrent autant le lieu et l'espace que les autres œuvres des autres artistes invité-es. Une mise en tension s'est effectivement introduite autant à l'intérieur des œuvres qu'entre les œuvres, traversant des états distincts de cette fragilité dont les œuvres d'Arnaud Vasseux ne cessent de s'approcher comme d'un état où tout peut s'effondrer, disparaître, se détruire, alors que ce qui demeure encore ne sera peut-être plus là bientôt, et que c'est d'une certaine façon cet élan transitoire, ce suspens et sa tension, qui font toute la magie, l'indicible pression qui se cache derrière ses réalisations. Mais s'il a réalisé tant de « Cassables », Arnaud Vasseux s'est orienté vers un autre axe d'expérimentations. Il a d'abord souhaité répondre directement au texte de Manganelli, tout en faisant un hommage à l'installation *La peau* de Thierry Kuntzel dont il avait vu la présentation à la compagnie en 2009.

Ce qui est frappant, c'est de voir à quel point il a des intuitions rapides qui trouvent leur inscription directe dans un processus long et lent, pleins de hasards, d'essais, de doutes, d'inquiétudes surtout. D'abord et très vite, s'est introduit une division de la page et du texte, leur séparation. Ce n'est pas une œuvre de lui, mais c'est bien lui qui a pensé cette mise

en espace du texte de Manganelli par rapport à l'articulation qu'il pouvait avoir dans la pensée de son geste. Le texte du petit roman fleuve 75 est donc inscrit à l'envers sur la vitrine du lieu pour être lu seulement depuis l'intérieur. Cet hommage au processus d'inversion graphique est directement lié au processus d'inversion propre à la technique du moulage. C'est aussi pour inciter le visiteur à entrer dans l'exposition pour lire le texte. Le texte en noir sur la vitre s'est en quelque sorte détaché de la page blanche opaque. Comme si le sens lui-même avait un corps propre plus léger, entre l'intérieur et l'extérieur, libre, pas vraiment inscrit en fait, vagabond, baroque.

Et la page du texte de Manganelli, voilà qu'elle est donc devenue cette *Peau-pellicule*, un écran panoramique de plâtre (large de six mètres), qui à première vue ne serait qu'un simple mur, mais qui se charge d'émotion parce qu'il est bombé, comme un immense ventre, avec des plis, avec toute une gamme d'événements de surfaces, stries légères, micro-bulles, granulosités, plissements, craquelures ... On pourrait penser bien-sûr à la fameuse scène du *Vidéodrome* de Cronenberg quand l'écran plat de la télévision se gonfle et qu'il en sort une main en direction du téléspectateur hypnotisé. Mais c'est bien à *La peau* de Thierry Kuntzel que cette peau-pellicule renvoie directement. Thierry Kuntzel avait été théoricien du cinéma, et l'un des concepts clefs qu'il avait créé depuis un ancrage psychanalytique, était la distinction entre un film-projection comme fantôme et un film-pellicule, décrivant par là le cinéma comme une image de l'appareil psychique et du fantasme sur lequel il repose, le film-pellicule étant comme l'inconscient, ce qui ne remonte jamais à la surface. Et l'installation *La Peau* est en quelque sorte sa dernière œuvre, son œuvre-testament, par l'implication et la boucle qu'elle referme — même si après il réalisera le *Gilles*, avant de disparaître en 2009. Arnaud Vasseux accomplit une sorte de geste inédit et précis par le dialogue qu'il fait avec l'œuvre *La peau* et l'artiste-théoricien Thierry Kuntzel. Le texte sur la vitre transparente se disperse en quelque sorte dehors. Evoquons même la passion du dehors de Maurice Blanchot, cet endroit de dissémination, d'aléas des signes d'écriture. Mais la surface elle-même de l'immense page de *Peau-pellicule* est elle-même cette surface de grattage, d'empreinte d'une matière blanche qui a été déposée peu à peu sur un film plastique fin qui s'est courbé, matière qui a imprimé son poids, qui est tout le poids d'une temporalité étirée, respirante. On pourrait même voire encore une autre analogie entre cette surface de plâtre d'Arnaud Vasseux par rapport à *La peau* de Thierry Kuntzel. Car l'image du second était un long panorama transindividuel, qui se donnait comme une seule image-peau, où était soudé, fondu les unes dans les autres une pluralité de peaux de quinze personnes (noires, jaunes, blanches, femmes, hommes, de 3 à 80 ans ...), et c'est bien une mise en crise de l'identité humaine dans sa fermeture qu'ouvrait *La peau* de Thierry Kuntzel. Et de la même façon, Arnaud Vasseux a utilisé d'une part le même cadre qu'avait fait construire La compagnie à l'époque en 2009 (ce cadre ne pouvant servir à d'autres présentations), et d'autre part il a fallu recourir à une pluralité d'assistants (merci aux formidables stagiaires issus des seconds cycles des écoles supérieures d'art de Toulon, d'Aix-en-Provence, et de Marseille : Etienne Achard, Guillaume Avez, Joël Bancroft-Richardson, Théo Jossien et Sarah Fiaschi) pour projeter et appliquer le plâtre sur toute la surface d'une façon continue, comme si cet écran géant ne pouvait exister que par ce qui dépasse l'individu isolé, dans la sensualité de la membrane qui mobilise avant tout des peaux en continuité les unes avec les autres, et qui constitue une sorte de fond commun où se mêlent les identités (rappelons ici d'ailleurs qu'Arnaud Vasseux a justement coordonné le numéro « dossier zéro » de la revue *Fondcommun* dirigée par Vincent Bonnet). *La Peau-pellicule* d'Arnaud Vasseux n'est pas le monolithe de 2001 *l'Odyssée de l'espace*, ce n'est pas un module intelligible. Elle est une unité simple, une excroissance vertigineuse, une sculpture qui est avant tout son propre fantôme, présente-absente. On peut relier la posture d'Arnaud Vasseux à ce que Maurice Fréchuret développe dans le vaste livre *Le mou et ses formes, essai sur quelques catégories de la sculpture au XX^e siècle*, lorsque celui-ci pose le cadre d'un refus du pouvoir exercé par l'artiste comme un rapport de force sur la matière ou sur la nature — ce en quoi on pourrait véritablement parler

d'une politique du mou, ou d'une esthétique du mou qui participe du véritable engagement de l'artiste envers la liberté, et que le mou dans sa visée critique et son refus de l'érection du pouvoir constitue l'exigence la plus rigoureuse qui ne peut se profiler que sur l'arrête dure d'une décision ontologique.

« Ainsi n'est-il pas excessif d'avancer qu'à l'art de maîtrise se substitue un art sans certitude, usant de matériaux eux-mêmes incertains, et prêt à pratiquer dans l'empirisme toutes ces expériences.

Aujourd'hui, plus qu'à aucune autre époque, l'artiste a choisi de laisser à la matière et à sa propre réalité énergétique, une grande liberté d'action. L'évolution du matériau — ramollissement, liquéfaction, compression, dilatation, condensation ... — est acceptée et intégrée à l'histoire même de l'œuvre. Est-ce à dire que l'artiste renonce, de ce fait, à une des responsabilités capitales de son métier qui le vouait à une lutte décisive contre l'élément naturel, pour soumettre ce dernier à l'altération artistique ? Est-ce à dire qu'il renonce à ce par quoi son geste devenait artistique, dans ce basculement du matériau brut et naturel vers celui, usiné, cultivé, domestiqué de l'œuvre ? »

— Maurice Fréchuret

De cette peau-pellicule qui semble se donner d'un coup, tout face, il reste en fait à la lire comme surface d'enregistrement du hasard de tous les événements matériels qui se sont produits entre le plâtre et le film plastique. Se joue alors une partition où les nappes sonores d'Eliane Radigue passent de l'image de Suzanne Hetzel à l'écran blanc d'Arnaud Vasseux, pour insensiblement divaguer, nous transpercer en profondeur l'âme. Et tout le mouvement du cinéma n'est plus sur cet écran blanc, il a transité dans *Tangente*, cylindre en rotation continue, fait d'une pellicule translucide d'une finesse extrême, pour que le moindre frémissement d'air ne soit que caresses, vibrations ou ondulations, robe, jupe ou chiton ondulant jusqu'au sol. Du texte de Manganelli à l'immense page de plâtre au mouvement de rotation incessant, quelle est l'absence de sujet qui mange ainsi l'absence de corps où les effets sensitifs sont les plus évanouissants ? Pourquoi ai-je l'impression d'une condensation et d'une évaporation de l'esprit, de gouttelettes de sueurs, de désirs ?

D'une écriture psychique ou d'une membrane de la mémoire qui se faufile avec légèreté dans les méandres de l'imaginaire ? D'une caresse du temps qui ne serait pas celle de Levinas (*Le temps et l'autre*) mais plutôt l'attente d'un accident, son arrivée impromptue, l'inexacte modulation du temps, sa coagulation, sa poussée extravagante, les accrocs de la matière psychique qui se donne à toucher des yeux, qui mobilise ce regard tactile et rugueux (toute la dimension du haptique) ? Jusqu'à ce geste quasi littéral que fait Arnaud Vasseux avec ce module comme un crâne, une vanité : *Soixante-quinze (Centurie)* est le moulage d'un buste de femme tenant un ballon sur son ventre. Et l'inversion de la perception est si forte que le ballon se substitue malgré nous, par réflexe, à la tête de la femme, alors que la tête réelle est de l'autre côté, manquante, non-moulée, plongée dans l'absence ou le vide. Alors l'absurde rebondit encore ici. Donc rien d'éloquent ne fait œuvre, car tout s'absente, se retire (Joëlle Zask insistait sur cette dimension de l'œuvre d'Arnaud Vasseux dans l'un de ses textes), scintille mystérieusement pourrait-on dire comme chez Maurice Blanchot, mettant en avant le grain de la peau du plâtre. Pourquoi ce matériau industriel épouse-t-il dans ses replis une telle organicité, mais dans ce qui serait l'invagination moléculaire de sa chair qui est d'une blancheur stérile, terrifiante (la *Peau-pellicule* serait comme la baleine de *Moby Dick* alors ?) Et les mirages du blanc où Arnaud Vasseux nous emporte font corps comme une boule ou un ballon dont il aspire l'air pour déformer sa surface, la mouler en plâtre, puis en verre, jusqu'à ce que le verre éclate, se fende autour du plâtre quand celui-ci prend. Et c'est alors là qu'il laisse reposer quelques temps ce verre brisé sur le matériau humide pour que par les fissures se produise, comme par impression photographique, leur propre image. Avec *Test* (dont l'autre sens est « coque, coquille, carapace »), cette sorte de galet qui fait écho à la fascination de Henry Moore pour les cailloux polis par l'océan, qu'Arnaud Vasseux place en-dessous d'une planche

mise en suspension au-dessus d'une trappe dans le sol de La Compagnie, dans l'entre-deux espaces qui ouvre, qui ferme sur la chambre où est projetée la vidéo de Suzanne Hetzel, l'artiste semble marquer cette transition et cette continuité qui de la sculpture à l'image analogique, passant par la chimie de l'argentique et son laboratoire, procède de la même technique d'empreinte ou de modulation. Et *Test* effectuée en quelque sorte ce passage, cette ouverture vers l'Image, celle de *Chambre du fleuve*, le sourire du ciel (Maurice Blanchot encore) qui se reflète dans l'eau, qui nous regarde de cet œil de l'absolu amusé.

•

La vidéo *Chambre du fleuve* est une sorte d'O.V.N.I d'une cinquantaine de minutes et il y a là l'un des sommets du travail de Suzanne Hetzel. Réalisée lors d'une résidence en Camargue, cette vidéo nous stupéfie par son voyage immobile, par ce paradoxe élémentaire, fondamental, qui constitue l'image-mouvement depuis son origine. Le mouvement incessant de l'eau dans un canal comme un miroir pour les végétaux alentours est hanté par le passage des bois flottés qui semblent voler dans l'air. C'est seulement une vue familière en Camargue, et c'est tout à coup autre chose qu'une vue familière en Camargue, alors que c'est une seule image, une seule image qui déferle, où toutes les images du monde viennent à nous avec ces bouts de racines. On dirait les vaisseaux spatiaux au début de *La guerre des étoiles*. La nature délire le réel avec un flux d'illusions optiques. Et la musique d'Eliane Radigue dont elle a obtenu les droits (*L'île re-sonante*) nous met en suspens, en lévitation, avec son drône qui devient un chœur. Le corps du temps fond dans une guimauve. C'est exquis, délicat, tonique. On dirait que l'image et le son sont des trajectoires inexorables, vous savez, ces mouvements qui ne s'arrêtent jamais de monter, monter, monter, ou descendre, descendre encore et encore. Et le corps irrégulier de chaque bois est comme toujours-différent, avec cette disponibilité et cette ouverture radicale sur une différence qui se creuse, se bombe, s'évanouit, se répète.

•

Sébastien Arrighi, dont les préoccupations sont plutôt orientées sur les questions du paysage en photographie, a réalisé avec *Simile* (qui est la version installation du site simile.fr) un hommage à la tradition photographique américaine autour du site emblématique de Tonopah (voir, parmi tant d'autres, la célèbre vue de Stephen Shore). Il a utilisé le jeu vidéo GTA (*Grand Theft Auto*, connu pour sa violence). Le travail photographique, la recherche du cadrage, des composantes de l'image, s'est effectué dans l'univers virtuel de ce jeu selon les mêmes conditions qu'une approche photographique argentique dans le paysage réel. L'espèce de respiration des plans, le halo bombé qui donne vie à ces images comme si elles étaient vues du point de vue de la sphère du petit roman fleuve 75 de Manganelli, leur courbure onirique et nocturne, constituent un charme précis avec au fond de ces apparences l'horreur de la fiction clinique, toute la dimension sublime d'un artefact hyper-réel. *Simile*, c'est comme l'introjection dans notre cerveau d'un mythe de l'Amérique. C'est la liberté mise dans un aquarium. Mais dedans, il y a un cœur qui bat. C'est extrêmement néo-romantique pour l'idée d'une solitude ouverte sur l'immensité du monde. L'intimité imprègne jusqu'à la chair numérique de ce monde. C'est aussi comme le grésillement des mouches au moment du duel des cowboys. Mais ils ne sont pas là. L'absence vibre dans chacun des plans. Les secondes et les grains de neige innombrables murmurent une histoire sensuelle et anonyme.

•

Laure Couradette a une pratique sur plusieurs médiums, elle peint, fait des éditions avec ses rêves. Dans la vidéo *Chemin du Comte Nord*, la grand-mère raconte en voix-off la discussion rituelle quand le grand-père revenait de son tour en vélo. Pourquoi tel détail de souvenir, le son des chaussures de vélo, devient-il l'organe qui se détache comme une brique, quand les images photographiques de la maison se kaléidoscopisent, entrecoupant murs, surfaces, objets ? Pour la présentation à la compagnie, la même vidéo est montrée simultanément, sans synchronisation, sur quatre écrans — évoquant l'inhabitable souvenir, cette maison nouvelle, plongée dans l'obscurité d'une chambre photographique.