



ARTS CONTEMPORAINS ARRAS | N°11 mars 2019 GRATUIT

à cœur battant





ARTS CONTEMPORAINS ARRAS
association l'être lieu - 21 Bd Carnot
CITE SCOLAIRE GAMBETTA-CARNOT

Du 20 Mars au 7 Avril 2019

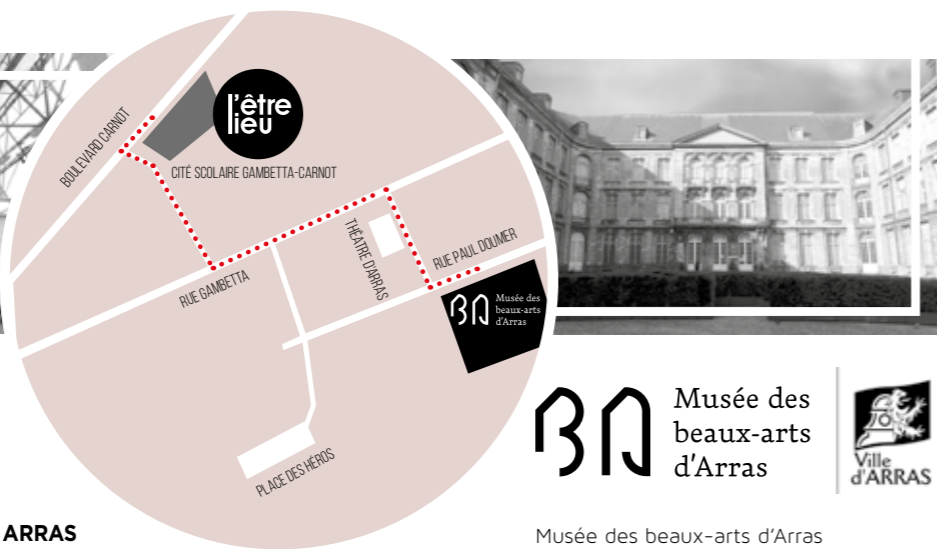
Ouverture les samedis et dimanches de 14h à 18h

Visites scolaires sur rendez-vous :
letreliu@hotmail.fr

Visites guidées par les élèves-médiateurs :
du lundi au vendredi de 18h à 19h

www.letreliu.wordpress.com
facebook.com/etre.liu

ENTRÉE
LIBRE ET
GRATUITE



BA Musée des
beaux-arts
d'Arras



Musée des beaux-arts d'Arras
22 rue Paul Doumer - ARRAS
tél. 03 21 71 26 43

Du 20 Mars au 3 Juin 2019

Ouvert tous les jours sauf le mardi
Lundi, mercredi, jeudi et vendredi de 11h à 18h
Samedi et dimanche de 10h à 18h

Programmation détaillée à découvrir sur :
www.letreliu.wordpress.com

www.arras.fr/fr/mes-loisirs/culture/musee-des-beaux-arts

ENTRÉE
LIBRE ET
GRATUITE

Remerciements

Sabrina VITALI
Artiste en résidence

Les élèves d'hypokhâgne
et de khâgne en option arts plastiques

Monelle BINET
Claude SLOWIK
Membres associés à L'être lieu

Valérie BECCAERT et la classe de TL2
Fabien JOVENET et la classe 4^e 4
Professeurs d'arts plastiques

Jérémy BECCAERT
François BOMPAIRE
Florian MAHOT BOUDIAS
Franck LUCHEZ
Relecteurs

Pauline LESERRE
Marion POTEAU-THOMAS

Radio PFM 99.9

Maureen VASSEUR

**Le personnel de la Cité
scolaire Gambetta-Carnot, Arras**

Frédéric VIEBAN
Proviseur

Sylvain QUERTEMPS
Agent comptable

Marielle HECTOR
Secrétaire générale

Olivier LANDAS
Attaché d'administration,
gestion matérielle et technique

Sylvain PLAYEZ
Adjoint technique principal, spécialisé en
agencement intérieur et menuiserie

Laurent LAVILLE
Adjoint technique, électricien

Thierry DELENGAIGNE
Adjoint technique, peintre

Frédéric CHOISY
Adjoint technique chauffagiste

Philippe STALMAJER
Magasinier

Séverine BIZARD, Giovanni GUIDO, Cécile
SENECHAL, Béatrice PEMBELE, Sabrina BELDILALI,
Jacques VAN GENDT, Peggy MOLON,
Christophe LEVASSEUR
Adjoint(e)s techniques et contractuels

Le musée des Beaux-Arts d'Arras

Marie-Lys MARGUERITE
Conservatrice du patrimoine,
Directrice du Musée des beaux-arts d'Arras

Mélanie LERAT
Conservatrice du patrimoine,
Musée des beaux-arts d'Arras

Virginie DEWISME
Responsable du service des publics,
Musée des beaux-arts d'Arras

Maggy BILDE
Chargée de communication,
Musée des beaux-arts d'Arras

Le personnel du Musée des beaux-arts d'Arras

La ville d'Arras

Frédéric LETURQUE
Maire d'Arras

Alexandre MALFAIT
Adjoint en charge de la Culture et de l'Attractivité
du Territoire

Léa BARON
Directrice du département Culture et Rayonnement

Le Rectorat de l'académie de Lille

Patricia MARSZAL
IPR-IA d'arts plastiques de l'académie de Lille

Bruno MONTOIS
Professeur d'arts plastiques et Webmestre du site
des arts plastiques de l'académie de Lille

La délégation académique aux arts
et à la culture (DAAC) de l'académie de Lille

Ont participé à cette publication

Louise BARRIER

Valérie BECCAERT

Suzanne BERQUIN

Chloé CARLIER

Louise DAMBRE

Remy DELPIERRE

Thibault DETOEUF

Virginie DEWISME

Gregory FENOGLIO

Charlotte FOSSAERT

Gilles FROGER

Elise GILLON

Manon GODEBIN

Ewan GODIN

Elsa GUMULA

Fabien JOVENET

Romane LAMBERT

Alice LEBAY

Julie LECLUSE

Thomas LEMIRE

Mélanie LERAT

Zélie LERUSTE

Patrick LOUGUET

Florian MAHOT BOUDIAS

Eglantine MAILLOT

Maud MALET-GRONDIN

Patricia MARSZAL

Carine MORAND

Alexandra NEVEU

Céline PENNEL

Lolita PERAZIO

Alyson PERIER

Lily RENAUX

Léa SAUVAGE

Claire SCHOCRON

Ludmila SWIERKOWSKI

Julie TRINEL

Agnès VANDROMME

Sabrina VITALI

Axelle WANTELLET

Responsable de la publication : Gregory Fenoglio

Maquette : Jaume Barbeta / takmak.fr

Impression : 1000 exemplaires

Association L'être lieu

21 bd Carnot - 62000 ARRAS

letreliu@hotmail.fr

letreliu.wordpress.com

facebook > L'être lieu

Photo de couverture :

Image hybride, 2019 © Sabrina Vitali



SOMMAIRE

4 LA TRANSFORMATION DES CHOSES
Gregory Fenoglio

8 ATTENTION FRAGILE
Carine Morand

**16 FORMER, DÉFORMER, REFORMER :
CE QUE DIEU FAIT DANS LA BIBLE**
Elise Gillon

**20 ALTÉRITÉ ET IDENTITÉ : GENÈSE D'UNE INSTALLATION
AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS D'ARRAS**
Mélanie Lerat

**24 SABRINA VITALI/CHARLES BAUDELAIRE
PARCOURS BAUDELAIRIEN DE L'ŒUVRE DE SABRINA VITALI**
Elsa Gumula

27 LES ŒUVRES D'ART SONT-ELLES CONSOMMABLES ?
Patricia Marszal

**30 DES BANQUETS DE MOTS FUTURISTES
AU REPAS MYSTIQUE DE SABRINA VITALI**
Gilles Froger

**36 CANNIBALISME
« LE CUISINIER, LE VOLEUR, SA FEMME ET SON AMANT »**
Patrick Louguet

40 PEINTRE ET SCULPTRICE
Mélanie Lerat

43 SUGAR BABY LOVE
Florian Mahot Boudias

**46 SABRINA VITALI, PERFORMANCE ET VÊTEMENT :
UNE EXPÉRIENCE INTÉRIEURE**
Thomas Lemire

50 PREMIÈRE RENCONTRE AVEC SABRINA VITALI

58 AU CŒUR DE LA RÉSIDENCE
Alexandra Neveu, Lolita Perazio, Alyson Perier

61 ILLUSTRATION
Alyson Perier

62 ESCAPADE JAPONAISE
Sabrina Vitali

66 TRACE DE L'ART, ART DE LA TRACE
Mélanie Lerat

69 RÉSONANCES DE RÉSIDENCE
Valérie Beccaert

70 LE VERRE DANS TOUS SES ÉCLATS
Rémy Delpierre

72 UN COLLECTIF À L'ŒUVRE
Lily Renaux

74 « PETIT NÉCESSAIRE POUR PETIT RITUEL »
Fabien Jovenet

76 PETIT GLOSSAIRE SUBJECTIF DE SABRINA VITALI
Virginie Dewisme

79 JOURNEY THROUGH A BODY
Jean-Baptiste Lenglet / Sabrina Vitali

à cœur battant

N°11
mars 2019



LA TRANSFORMATION DES CHOSES

par **Gregory Fenoglio**, professeur d'arts plastiques en CPGE, Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras

« Ce que nous reprochons aux œuvres d'art, c'est leur longévité impertinente. En graisse de mouton ou en pastillage et parées ainsi du charme des choses périssables, elles nous trouveraient plus enclins à les aimer, même imparfaites¹ ».

Sabrina Vitali fonde depuis quelques années sa démarche artistique sur ce qu'elle nomme « l'écologie d'une œuvre éphémère ». Son art participe au cycle général du vivant. L'artiste affirme que la fragilité, l'instabilité, voire même la destruction, sont des expressions du vivant et sont chargées d'une énergie vitale. Ses installations et ses performances s'élaborent ainsi par des transformations et des réactivations où l'exploration d'un contexte est propice à leur développement en un cheminement plastique, sémantique et symbolique.

Son œuvre intitulée **De qui sont ces manches** (2018) fut exposée au Palais de Tokyo à Paris pendant l'été 2018 dans le cadre de l'exposition « *Encore un jour banane pour le poisson-rêve* ». Cette installation était constituée de structures métalliques recouvertes de peaux de sucre visibles derrière d'épaisses plaques de plexiglas, comme des lambeaux de chair colorés suspendus à ce prototype d'architecture. Cet environnement, au premier abord protecteur,

évoque ensuite un univers de gourmandise plus inquiétant qui rappelle le conte des Frères Grimm dans lequel les enfants *Hansel et Gretel* sont aux prises avec une sorcière anthropophage...

A l'issue de son exposition parisienne, cette installation fut démontée et livrée en pièces détachées à L'Être lieu à la fin du mois de septembre. A l'inventaire de sa réception, la « chose » (pour reprendre le terme de l'artiste) était constituée de structures métalliques, de socles en bois, de moquettes aux formes ovoïdes, de plaques de plexiglas, de poufs aux motifs cosmiques et de quelques centaines de kilos de sucre brisé dans des cartons. L'ensemble fut d'abord stocké derrière des cimaises, attendant les premières curiosités sur sa fonction et son usage futur.

La « chose » fut ensuite déployée dans la salle d'exposition, reprenant partiellement la configuration de sa présentation parisienne. Sa nouvelle disposition dans l'espace varia en fonction des adaptations à la hauteur du bâtiment. Les structures reprirent l'emplacement des marques de pression qu'elles avaient laissées sur les tapis au cours du premier accrochage parisien. La colonne d'évacuation d'air de la salle d'exposition fut une contrainte spatiale que l'artiste intégra au rythme des structures. Les socles délimitèrent de nouveaux espaces de circulation. Cette modalité



© Sabrina Vitali

De qui sont ces manches, Sabrina Vitali, 2018



de présentation se différenciat du schéma d'implantation du Palais de Tokyo par une occupation de l'espace plus étendue. L'artiste proposa une consigne de travail aux étudiant.es : « Ce projet de réactivation est expérimental et collectif. Je vous invite à créer ensemble un espace qui sera investi par vous ainsi que par l'ensemble des acteurs de l'établissement. Il ne s'agit pas d'occuper l'espace mais de créer un espace qui puisse accueillir : un espace de convivialité, de porosité, d'échange et de dialogue. » D'emblée, la fonction de l'exposition fut pensée comme un terrain d'expérimentations, avec d'autres types d'interactions entre le public, l'œuvre et les artistes.

« C'est beaucoup mieux avec les cassures, cent fois mieux. C'est le destin des choses » **Marcel Duchamp**²

Un processus de destruction est constitutif de nombreuses œuvres de Sabrina Vitali. Mais cette condition d'existence n'est pas seulement l'anéantissement de quelque chose, elle est aussi un moment créateur par le renouvellement de formes: l'œuvre porte en elle sa propre *régénération*. L'artiste affirme que « L'œuvre qui s'effondre, qui change de forme, et qui se brise, n'est pas moins œuvre que quand elle est érigée ». Cette conception rejoint l'esthétique dystopique du cyberpunk qui s'inspire d'univers post-apocalyptiques pour recréer des mondes et générer d'autres formes de vies.

« Dans mon travail, dit Sabrina Vitali, l'acte de destruction est un acte créateur. Ce n'est pas la fin de la pièce, c'est détruire pour créer autre chose. Que ce soit de l'énergie pour faire autre chose, créer une discussion, un questionnement, créer du chatolement, des

formes différentes. Finalement, c'est moins morbide que d'essayer de conserver les pièces. Parce que quand je mettais de la résine sur les pièces — et j'ai fait une pièce que j'ai conservée dans des boîtes en plexiglas, qui s'appelle *Abysses* (2016) — finalement ce sont les pièces les plus morbides que j'aie jamais faites, ce n'est plus vivant. C'est comme l'état d'un corps conservé dans du formol, cette vision d'horreur du temps suspendu. Finalement, quand ça se détruit, c'est la vie ».

Certaines œuvres qu'elle réalise en sucre et colorants alimentaires ont la possibilité d'être consommées par le spectateur, comme par exemple *Rose avenue* (2015) où le public fut invité à briser le sucre et à l'ingérer, participant ainsi à son cycle de transformation, l'énergie de l'œuvre se répandant alors dans le corps des spectateurs. Plus largement, au sujet de ces œuvres constituées de matériaux alimentaires (principalement en sucre), mais qui ne sont pas toujours destinées à être consommées, leur nature matérielle inspire ce que l'artiste nomme « le potentiel d'engloutissement de l'œuvre ». La consommation virtuelle de l'œuvre finalement.

« Ensemble on va créer une écologie de cette œuvre éphémère ! »

Sabrina Vitali est très inspirée par la culture japonaise et la philosophie du Wabi Sabi³. Cette pensée « invite à reconnaître



© Sabrina Vitali

→ ABYSSE

SABRINA VITALI, 2016
Plexiglas, sucre et colorants alimentaires
45 x 35 x 35 cm
Exposition Tensions,
Galerie Geraldine Banier, Paris.

génération de formes par les étudiant.es construit des mondes selon « *une morphologie dynamique* » pour reprendre l'expression de Maurice Merleau-Ponty⁵.

L'œuvre collaborative est une co-construction, en co-organisation créatrice. L'artiste nous rappelle que dans la mythologie japonaise, Amaterasu a inventé une technique de tissage qui lui a permis de créer l'univers en expansion. Elle confie aux étudiant.es que « les échanges comptent autant que le résultat final, si des choses se tissent entre nous, des réflexions et de la bienveillance, et ça va se ressentir dans la pièce parce qu'on l'aura habitée, parce qu'on l'aura chargée et ce sera réussi ». Ainsi le processus poétique de l'œuvre se déploie sur le terrain de l'échange et de la parole.

« Une installation est le lieu d'un acte resté en suspens, où un événement s'est produit, se produit ou peut se produire⁶ » Ilya Kabakov

Les réalisations individuelles s'inscrivent sur le « squelette » de cette structure en voisinage avec d'autres pièces, comme « *une constellation d'épiphénomènes, amarrés les uns aux autres*⁷ ». Que va produire cette proximité ? Comment réagir

à ces interactions ? Peut-on fusionner des travaux plastiques ?

Ce « *partage du sensible*⁸ », selon l'expression de Jacques Rancière, est *au coeur* de la construction sociale de cette œuvre. Ce réseau d'interactions est ouvert aussi au public qui peut agir sur ce dispositif, sur les six mois de la résidence, par des ajouts et des modifications. Le public est témoin et partie prenante de ce travail en cours, devenu un « *théâtre des opérations*⁹ ». Quelles seront les manifestations d'observations, d'approche, de contact, de partage ou de conflit ? Toutes ces interférences extérieures sont indépendantes des intentions artistiques des étudiant.es et l'antagonisme de cette création collective remet en question une logique de production qui veut, dans la plupart des cas, qu'une seule personne ait le dernier mot.

En proposant cet espace de vie sociale, Sabrina Vitali se fixe un programme, mais sans en connaître à l'avance son développement. Elle présente son dispositif comme un espace de dialogue et de « *porosité* » dans l'établissement. Ouvert à de multiples actions programmées ou improvisées. Les frontières entre les sphères privées et publiques, individuelles et collectives se brouillent, la démarche renvoie à la pratique participative et interactive (dans le vrai sens du terme) qui fut théorisée par Nicolas Bourriaud, critique et commissaire d'exposition, dans son ouvrage Esthétique relationnelle : « *une théorie esthétique consistant à juger les œuvres d'art en fonction des relations interhumaines qu'elles figurent, produisent ou suscitent*¹⁰ ». Dans cette mise en réseau, la notion d'auteur devient plus complexe et déplace la fonction de l'artiste qui ne dirige pas tout. La situation refonde les liens qui unissent un créateur à son œuvre avec une perte de maîtrise inhérente

la beauté qui réside dans les choses simples, imparfaites, et atypiques⁴ ». Par son détachement de la conservation matérielle de ses œuvres, l'artiste défend le caractère irréversible du temps qui passe et l'aspect éphémère de toute chose. Elle conçoit le temps de l'œuvre comme un cycle et non sa finitude. Cette démarche n'est pas une investigation illustrative d'un thème écologique, elle fait de ce fonctionnement processuel une écologie à l'œuvre. Sabrina Vitali exalte le caractère éphémère de ses œuvres: son rapport cyclique de renouvellement en transcende la disparition et se rapproche des caractéristiques du vivant. Ainsi, pourquoi les œuvres d'art ne seraient-elles pas en constante évolution plutôt que d'être exhibées comme des momies dans les musées? L'œuvre présentée au Palais de Tokyo se renouvelle ainsi à L'être lieu par un réagencement et un développement propice à de nouvelles configurations.

In situ, in vivo, in labo.

Le dispositif en développement à L'être lieu, suivant une logique du vivant, jouit de forces internes et de pulsions de vie, une croissance en un ordre germinatif de formes expansives. S'agrègent ainsi, dans ce système organisé, de multiples rapports d'adaptation, d'articulation et de fonctions... Toute une chaîne d'actions s'y déploie dans une certaine « *organicité* », échappant parfois à celui qui les conçoit et s'inscrivant dans un mouvement d'interactions et de rétroactions constitutif de tout écosystème. Cette dynamique de



© Cédric Audinot

→ ROSE AVENUE

SABRINA VITALI, 2015
Bois, sucre, colorants alimentaires, tissu peint, et performance
182 x 150 x 40 cm / 6 heures
Exposition Opening Studio, Centre d'art Maebashi Works,
Maebashi, Japon.

au processus de transformation d'une création (créature) hybride¹¹. Ainsi, la vie de l'œuvre — soumise aux vicissitudes et aux aléas collectifs — *s'exprime* indépendamment de la volonté de l'artiste qui en accompagne et en guide le développement.

Existe-t-il des œuvres qui ne soient pas d'art ?¹²

« *Le mot expérimental peut convenir, pourvu qu'on le comprenne comme désignant non pas un acte destiné à être jugé en termes de succès ou d'échec, mais simplement un acte dont l'issue est inconnue*¹³ ». Etymologiquement, le mot expérimental est entendu comme « *ce qui dépasse les limites* » (ex/peri). Nous l'avons vu, l'œuvre qui se développe à L'être lieu change de statut, elle n'est plus un artefact autonome et isolé du monde. La taxinomie traditionnelle d'espace privé de création et d'espace public d'exposition n'est plus opérante dans ce processus de réalisation qui sédimente des formulations collectives. De même, la distinction temporelle qui sépare conception, production et réception de l'œuvre est moins évidente. Toute personne étant invitée à participer, chacun peut y faire ce qu'il y veut. Alors, au sein de cet écosystème, savons-nous ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas ?

« *L'intérêt de l'installation est de constituer un système ouvert, que l'on peut réinventer et modifier en permanence (...) elle est un lieu hybride, mêlant les genres, les arts.* »¹⁴

L'œuvre ainsi produite est prise dans une double temporalité: elle oscille entre ce qu'elle a été, exposée au Palais de Tokyo, et ce qu'elle n'est pas encore. Son imprédictibilité caractérise cette démarche expérimentale. Son dispositif de co-organisation se rapporte au monde des êtres vivants, mais elle n'est « œuvre » qu'en étant différente des autres choses du monde. Pour l'artiste Allan Kaprow « *l'art expérimental est la seule forme d'art qui affirme et nie l'art dans le même moment*¹⁵ ». Afin de maintenir ouvert cet espace entre deux, il affirme que « *l'art ne doit pas arriver trop tôt* ». Ainsi, paradoxalement, en libérant cette énergie vitale de l'art, par l'expérience sociale et collective, la démarche de Sabrina Vitali dans cette résidence met à l'épreuve l'esthétique. Tout comme pour la vie, la possibilité du nouveau est prise dans cette dialectique entre l'art et le non-art.

Son sens esthétique se conquiert par la résolution de cet antagonisme et cette création n'existe ou ne subsiste, qu'en mobilisant ses plus divers participants. Leurs agencements plastiques renouvellent les usages sociaux et symboliques de l'œuvre¹⁶. Son exposition au public n'est plus le dernier temps de sa réception, mais la partie prenante de ce temps de production. Le public peut se faire « *bricoleur* », celui qui, selon la définition d'Elie Dering va « *perturber un dispositif, en modifier les paramètres, le pousser en sursystème pour lui faire produire de nouvelles compositions de sensations et d'idées*¹⁷ ». En agissant sur une situation proposée par l'artiste et en modifiant progressivement sa nature, les étudiant.es, au centre de cet écosystème artistique, mobilisent des pratiques qui requalifient les conditions de vie de cette œuvre, toujours en cours, jusqu'à son inauguration le 19 mars.

1. Félix Fénéon, *La plastique culinaire*, 1922. *Bulletin de la vie artistique* n°15, p.347, 1er août 1922.
2. à propos des fêlures accidentelles du Grand Verre, cité par Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Larousse IN EXTENSO, 2008, p.658.
3. Wabi Sabi est la contraction de *Wabi* (l'humilité face aux phénomènes naturels) et de *Sabi* (ce que l'on ressent face au travail du temps ou des hommes).
4. Céline Santini, *Kintsugi, L'art de la résilience*, Editions First, 2018, p. 8.
5. *Notes de cours* au Collège de France, 1952-1961
6. Cité par Florence de Mèredieu, *op. cit.*, p.601.
7. Emmanuelle Ravel, *Maurice Blanchot et l'art au XX^{ème} siècle : Une esthétique du désœuvrement*, Editions Rodopi B.V., 2007, p.52
8. *Le Partage du sensible (sous-titré Esthétique et politique)* est un essai de Jacques Rancière, publié en 2000, par La Fabrique éditions.
9. Samuel Bianchini, « *The Theatre of Operations* », in catalogue *Iconoclash - Beyond the image wars in science, religion, and art*, Bruno Latour et Peter Weibel, Éd. ZKM, Center for Art and Media, Karlsruhe, 2002.
10. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, 1998, p. 117.
11. « L'œuvre d'art se présente comme un interstice social à l'intérieur duquel ces expériences, ces nouvelles possibilités de vie, s'avèrent possibles: il semble plus urgent d'inventer des relations possibles avec ses voisins au présent que de faire chanter les lendemains ». Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, *op. cit.*, p. 47.
12. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Champs arts, p. 105
13. John Cage, *Silence*, Wesleyan University press, 1961, p.13.
14. Florence de Mèredieu, *op. cit.*, p.601-602.
15. Allan Kaprow, *Experimental art*, 1966, p.76.
16. Cette redistribution des rôles au sein du système social d'une création ouverte avait été expérimentée dans les années 1950 avec les premières expériences de décloisonnement des disciplines artistiques initiées avec le *Living Theater* new yorkais et les *Happenings*, considérant alors le spectateur comme un être actif, concerné et participant à une action ou à un événement (event) artistique.
17. Elie Dering, *Art press*, n°347, juillet-août 2008, p.46.

ATTENTION FRAGILE

par Carine Morand

Professeur de philosophie, Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras

« La force de mon travail c'est sa fragilité »

Cette affirmation de Sabrina Vitali à propos de ses oeuvres peut sembler paradoxale. Comment la fragilité pourrait-elle être une force, dans son absence même de solidité et de stabilité ?

Par définition, est fragile *ce qui peut se briser*, de manière plus ou moins prévisible, plus ou moins subite. La fragilité d'une chose ou d'un être peut être liée à elle-même, à ce qu'elle est intrinsèquement, ou à une menace, une attaque extérieure. En réalité tout ce qui existe est fragile, même à un faible degré ; rien n'est absolument incassable, indestructible. Même les roches s'érodent et "regardées d'un peu près toutes les montagnes sont des ruines", disait Pierre Termier. La fragilité est ainsi, pour les êtres ou les choses, une sorte de péril perpétuel. Elle n'est évidemment pas forcément une caractéristique objective, elle peut être aussi l'idée qu'on se fait de quelque chose. Ainsi, le roseau qui paraît léger et vulnérable est finalement plus solide que le chêne, parce qu'il plie et ne rompt pas. A l'inverse, il est des choses qui paraissent solides alors qu'elles ne le sont pas, ou plus : dans le poème de Sully Prudhomme le vase est "brisé" alors même qu'il semble "toujours intact aux yeux du monde". Les fêlures peuvent être invisibles, ou du moins discrètes.

Outre la fragilité imposée (qui de fait nous caractérise tous), on peut envisager une fragilité volontaire, qui est précisément celle qui intéresse Sabrina Vitali. Elle travaille en particulier dans certaines de ses oeuvres le sucre, matière qui peut fondre, casser, se transformer. Et l'artiste choisit parfois, comme dans son oeuvre **Bacchanale céleste** (p.10), de briser elle-même ce qu'elle a réalisé. Le caractère incertain, imprévisible, du devenir de l'oeuvre, en particulier quand elle est faite dans une matière comme le sucre, oblige Sabrina Vitali à lâcher prise, puisqu'elle ne veut éviter ce passage d'un état à un autre et donc aussi d'une forme à une autre. Le sucre cristallise, fond ou se durcit à une vitesse et selon un rythme qui lui échappe. Elle dit même à propos de son oeuvre en métamorphose : « j'accepte tout ». Il y a effectivement dans toute chose que l'on sait fragile une incertitude : est-ce que ça va tenir ? Combien de temps ? Qu'est-ce qui est susceptible de la briser ou du moins de l'abîmer ? Et, une fois brisée, à quoi ressemblera-t-elle ? Le travail de Sabrina Vitali joue aussi sur la frontière, ténue mais importante, entre le fragile, qui est *ce qui peut finir* et le périssable, qui est *ce qui doit finir*. Ainsi l'oeuvre **Nonna**, réalisée en biscuit est nécessairement amenée à se décomposer, mais d'une manière et selon une temporalité imprévisibles. Les matières utilisées ici, toutes alimentaires, sont périssables mais l'oeuvre est fragile. Il y a des dates de péremption mais pas d'échéance de fragilité... et cette incertitude inhérente à l'oeuvre nous touche sans doute parce qu'elle entre en résonance avec la perspective, certaine mais confuse, de notre propre fin.



© Sabrina Vitali

→ NONNA

SABRINA VITALI, 2009
Sculpture en biscuit et performance / 78 x 57 x 24 cm.

Comme l'oeuvre dont on ne sait pas exactement quand ni comment elle cassera ou se transformera, nous ne savons pas, la plupart du temps du moins, quand ni comment nous mourrons.

De ce fait, la notion de fragilité est un concept tout à fait opératoire pour penser la condition humaine, dès lors qu'on l'envisage comme le propre de tout ce qui vit et est donc inévitablement destiné à mourir. Et on peut envisager toute cassure ou fissure comme des préfigurations de la mort. La fragilité est d'ailleurs souvent associée au début ou à la fin de l'existence : au dénuement absolu du nouveau-né fait écho celui du vieillard. De même, à la fragilité de l'oeuvre et des matières travaillées répond celle de l'artiste ; Sabrina Vitali, qui s'est gravement brûlée en réalisant **Dolce di Sale** (p.14), a ensuite inventé et fabriqué, pour se protéger, des tabliers en bois, qui font maintenant partie intégrante de l'oeuvre. Travailler le sucre n'est pas, en effet, sans risque puisque le laps de temps pendant lequel on peut le modifier, lui donner forme, est très court. On ne peut rester plus de cinq secondes les mains en contact avec la matière. L'artiste admet éprouver à chaque oeuvre de ce type les limites de sa résistance physique et dit que travailler le sucre « est toujours un combat ».

La fragilité est force aussi parce qu'elle a un lien avec la beauté : il y a quelque chose en elle qui s'impose et force notre regard. Selon Edmund Burke, la beauté s'accommode mal de la force et de la robustesse ; au contraire « une apparence de délicatesse et même de fragilité lui est presque essentielle ». Il s'agit donc de mettre en lumière la beauté de l'éphémère, du fugace, remettant en cause l'idée selon laquelle une oeuvre a de la valeur parce qu'elle dure. Les japonais désignent par l'expression de *mono no aware* ce sentiment de douce nostalgie que procure l'admiration des choses éphémères et fragiles. Ainsi, et alors même que la vue des cerisiers en fleurs est source d'un vrai ravissement, encore plus beau est pour eux le moment où les fleurs du cerisier sont en train de mourir et se répandent en milliers de confettis roses sur le sol. Sentiment qui

peut aussi être le nôtre quand, à l'automne, on devine que les feuilles vont tomber de l'arbre. Finalement une chose vivante est belle quand on sent qu'elle est *sur le point* de se terminer. Ici la fragilité se définit comme *caducité*, c'est à dire condition de ce qui est voué à vieillir ou à s'user, à périr ou à se décomposer. C'est dans cette perspective que l'on peut comprendre le propos de Jean de Loisy pour qui la puissance des sculptures de Sabrina Vitali est liée à leur « fragilité définitive » et à cette impossibilité qu'elle impose de « *jouir de la permanence des choses* ». Il y aurait paradoxalement quelque chose d'exaltant à ne pas s'accrocher, à ne pas durer. La beauté est ici celle de la métamorphose et la valeur est du côté de l'immatériel plus que de la chose en tant qu'elle est apte à durer. L'ancrage est, étonnamment, du côté de la dissolution. Mais cette métamorphose et ce caractère fugace ne sont pas pour autant synonymes de vide ou de légèreté : pour Sabrina Vitali il y a au départ et au fondement de l'oeuvre une irréductible exigence de *sens*, même si ensuite le résultat est toujours une découverte, une surprise, même pour son créateur. Finalement, et de manière là encore paradoxale, le plus *solide* et le plus stable dans l'oeuvre c'est ce qu'il y a en elle de plus abstrait. La fragilité de l'oeuvre faite, son potentiel de destruction, est au service d'un projet solide et ferme. Et il y a dans le rapport à l'oeuvre fragile un appel à la puissance de la mémoire, puisque ce qui reste ce n'est pas la chose mais ce dont je me souviens, la trace qu'elle a laissée en moi.



© Cédric Audinot

Détail de Bacchanale céleste (p.10)

Tout ce qui est vivant est fragile, ou du moins vulnérable. Refuser cela c'est tenter de le figer, de le fixer artificiellement, ce que Sabrina Vitali ne veut surtout pas. Finalement, ses oeuvres sont presque plus des *moments* que des objets. Dans son oeuvre **Porca Miseria** (p.12), présentée pour l'obtention de son diplôme des Beaux-Arts de Paris, des formes sont créées en sucre, formes qui seront ensuite piétinées et dévorées par des cochons. Et tout l'intérêt de l'oeuvre repose sur le fait que les choses ne vont pas rester longtemps telles qu'elles sont, quelque chose rapidement va être brisé, piétiné. L'artiste explique, une fois que le public a pu de nouveau contempler la pièce métamorphosée, que le sens de son travail est dans cette « *installation dévastée, brisée, plus délicate encore, silencieuse* ». Comme si, quand les choses sont brisées il n'y avait plus *rien à dire*. On peut alors ici penser que la force de la fragilité, dans la mesure où elle est l'attribut de ce qui change et se modifie, c'est que l'on ne peut rien en dire de définitif, on ne peut pas la définir, la cerner ou l'enfermer dans des qualificatifs. Finalement, et alors même que la destruction est fracas, chez Sabrina Vitali la fragilité est du côté du silence.



© Sabrina Vitali

Détail de Dolce di Sale (p.14)

De ce fait, la question sera aussi de savoir ce que la fragilité appelle ou suscite en nous : une invitation à la protection et au dévouement, ou un appel à l'écrasement ? Détruire ou protéger ce qui peut casser ? De même, que vais-je faire, moi, de ma fragilité ? Si pour Sabrina Vitali la fragilité est force c'est peut-être parce que l'oeuvre et son mode d'exposition supposent la confiance. Elle postule le désir du spectateur, sans lequel le sens même de ce travail est incertain, mais elle croit en la maîtrise qu'il aura de ce désir, voire même de ses pulsions. Il y a dans certaines de ses oeuvres ce qu'elle qualifie de "potentiel d'engloutissement", parce que les matériaux choisis sont tous alimentaires mais elle n'autorise pas cet engloutissement. Si il y a dévoration ce ne pourra être que la sienne, en tant que performance artistique, ce qu'elle fait dans son oeuvre **Vanité** (p.38).

La confiance est ici l'antidote à la fragilité, de même que l'on croit en la force de celui à qui on confie une chose fragile ou délicate.

La fragilité n'est donc pas, en elle-même, un problème; elle le devient si on tente par tous les moyens de la nier ou de l'oublier. Au contraire, la conscience de notre fragilité devient la condition de notre force puisque nous allons tout faire pour anticiper ce qui pourrait nous briser ou nous abîmer et, en nous préparant aux possibles coups, nous allons nous rendre capables de les supporter mieux. La fragilité humaine, contre laquelle nous ne pouvons que lutter, sera alors aussi ce par quoi nous allons nous construire. Comme le disait Pline l'Ancien, « *celui-là pèse la vie dans une juste balance qui toujours se souvient de l'humaine fragilité* ». On peut donc dire que la fragilité est force dès lors qu'elle est un appel à la lucidité. Saisir la fragilité, aller même jusqu'à l'apprécier, quitte à la dramatiser parfois, est ce qui va nous permettre de distinguer ce à quoi on peut s'attacher, ce qui mérite que l'on s'y arrête. L'oeuvre, en particulier quand elle est fragile, a cela de commun avec le sacré que notre rapport avec elle sera nécessairement ritualisé, précis. La fragilité est force parce qu'elle nous désigne ce qui est important, essentiel, et nous rappelle, au-delà de l'oeuvre d'art, que l'existence n'a de sens et de valeur que si on y *fait attention*.



© Sabrina Vitali

Détail de Porca Miseria (p.12)



© Cédric Audinot

→ BACCHANALE CÉLESTE

PERFORMANCE

SABRINA VITALI, 2017

Performance produite par le Centre d'art Labanque

Bois, tissu, silicone, sucre et or / 27'

Exposition *Intériorités*, 2^e volet de *La Traversée des inquiétudes*, Centre d'art Labanque, Béthune

Commissariat Léa Bismuth.

« Il s'agit d'un rituel mettant en scène la transformation d'un disque solaire brisé. Une sorte de cérémonie alchimique durant laquelle la matière est liquéfiée puis soufflée. Dans *L'Expérience intérieure*, Georges Bataille parle du souffle comme « reposoir », comme « objet glissant » permettant ainsi d'accéder à un état extatique. Animée par un mouvement pneumatique croissant, la matière forme peu à peu un organe cosmique, une perle baroque, un astre déformé soufflé jusqu'à la limite de sa résistance. À son tour sacrifié, les spectateurs sont invités à se saisir de ses fragments. »

Sabrina Vitali





© Léandre Bernard-Brunel

→ PORCA MISERIA (LE FESTIN DES PORCS)

SABRINA VITALI, 2010
Installation et performance
Sucre et colorants alimentaires / 600 x 400 x 62 cm
Oeuvre mise en film avec Léandre Bernard-Brunel / Vidéo HD 7'25.

« Il était question de dévoration pour Porca Miseria, le festin des porcs, son travail de fin d'études : Je voulais organiser un festin métaphorique dans l'Ecole, j'ai réalisé une sculpture en sucre constituée de dômes multicolores kaki rouille, vieux rose, comme un paysage merveilleux et viscéral, puis on a lâché cinq porcs affamés par le transport qui ont dévoré la pièce avec une certaine élégance. Elle était dévastée, recouverte de bave, une odeur moite avait éclipsé celle du sucre, qui avait été concassé, comme une multitude de bijoux, mieux que ce que j'aurais fait ! »

Les alchimies de Sabrina Vitali à l'exposition Cookbook, interview de Sabrina Vitali par Egmont Labadie.



© Sabrina Vitali



→ DOLCE DI SALE (SETTE NUOVI PUTTI)

SABRINA VITALI, 2011
Installation et projection vidéo
Sucre et colorants alimentaires / 400 x 300 x 26 cm
Film réalisé avec Léandre Bernard-Brunel. Vidéo HD 14'
Exposition *Le vent d'après*, Palais des Beaux-arts, Paris / Commissariat Jean de Loisy.

« Le travail audacieux de Sabrina Vitali est l'expression même de ce qui mine le corps baroque : l'éclat de la lumière déjà chancelante, la façon dont l'automne se glisse dans les moments les plus triomphants de la forme, etc. Non seulement les sculptures qu'elle nous propose sont d'une fragilité définitive, non seulement les relations de ces sensualités avec nos corps nous amènent à l'anthropie future, mais l'impossibilité dans laquelle elle nous met de pouvoir jouir de la permanence des choses est une déclaration métaphysique majeure. Elle oppose l'appétit respectueux de notre rétine à la voracité de notre corps, la luisance idéale des choses à l'élan tragique de nos pulsions. Rarement la contradiction, sinon chez Genet, n'a été poussée aussi loin ».

Jean de Loisy, Catalogue d'exposition *Le vent d'après* Édition des Beaux-arts de Paris, 2011.



FORMER, DÉFORMER, REFORMER : CE QUE DIEU FAIT DANS LA BIBLE

par **Elise Gillon**

**Professeur de lettres classiques en CPGE,
Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras**

La racine רצי (YaTSaR), « façonner, former », se rencontre 71 fois dans la Bible hébraïque avec un éventail sémantique qui s'étend du modelage manuel à la conception intellectuelle ; le verbe grec correspondant, πλάσσω (plassô), source étymologique du français « plastique », ainsi que le substantif associé πλάσμα (plasma), ne présentent que trois occurrences dans le Nouveau Testament, mais toujours dans des passages d'épîtres pauliniennes qui font référence à son utilisation dans les livres saints du judaïsme. En effet, les traducteurs de la Septante, qui ont transmis la littérature juive sacrée au monde hellénistique, ont constamment utilisé ces mots grecs pour rendre les différents avatars de la racine רצי (YaTSaR), y compris le participe YoTSeR, « le modelant, le modeleur », plus souvent reconnu en français comme un simple « potier ». C'est le cas par exemple dans le livre du prophète Jérémie.

Jérémie chez le potier

« Parole qui parvint à Jérémie de la part du SEIGNEUR : "Descends chez le potier ; là, je te ferai entendre mes paroles." Je descendis chez le potier ; il faisait un ouvrage sur le tour. La poterie qu'il faisait fut manquée, comme il arrive avec l'argile dans la main du potier. Il en refit une autre poterie, telle qu'il lui plut de la faire.

La parole du SEIGNEUR me parvint : "Ne puis-je pas agir envers vous comme ce potier, maison d'Israël ? — déclaration du SEIGNEUR. Comme l'argile dans la main du potier, ainsi vous êtes dans ma main, maison d'Israël ! Tantôt je parle, à propos d'une nation ou d'un royaume, de déraciner, de démolir et de faire disparaître ; mais si cette nation contre laquelle j'ai parlé revient du mal qu'elle a fait, je renonce au mal que je pensais lui faire. Et tantôt je parle, à propos d'une nation ou d'un royaume, de bâtir et de planter ; mais si cette nation fait ce qui me déplaît, sans m'écouter, je renonce au bien que j'avais parlé de lui faire. Maintenant, je te prie, dis aux hommes de Juda et aux habitants de Jérusalem : Ainsi parle le SEIGNEUR : Je façonne un malheur pour vous, je prépare un plan contre vous. Que chacun de vous revienne de sa voie mauvaise ! Réformez vos voies et vos agissements ! Mais ils disent : À quoi bon ? Nous suivrons nos pensées, chacun de nous agira selon l'obstination de son cœur mauvais." » (Jérémie 18, 1-12, Nouvelle Bible Segond.)²

L'observation de l'artisan débouche pour Jérémie sur une méditation théologique : comme la matière prend forme aux mains du modeleur, lui résiste, se déforme, mais finit par trouver sous ses doigts une autre forme qui lui agré, le dessein de Dieu sur son peuple peut changer selon les réactions des humains. La comparaison est séduisante, mais aboutit à une conclusion assez déplaisante : ce que Dieu façonne, c'est le malheur pour son peuple...



Golem (étude)
Joshua Abarbanel, 2013. Bois, céramique, métal, 45 x 45 x 10 cm.

Il y a de la casse dans l'air biblique... Cette visite chez le potier, image de la divinité, pourrait s'interpréter comme une condamnation s'il n'y avait justement dans ce texte un appel à l'intention des hommes : eux aussi peuvent changer, trouver une forme nouvelle ; ce qui les condamnerait serait leur incapacité à changer, le fameux « *endurcissement* » d'un cœur sclérosé, manquant de souplesse. Le bris du matériau ne serait que la conséquence de sa raideur excessive, mais les débris eux-mêmes ont vocation à être récupérés, refondus, reformés en une autre œuvre. C'est dans cette perspective que peut se comprendre la référence à ce passage de Jérémie dans la lettre de Paul aux Romains :

« Mais toi, humain, qui es-tu donc pour discuter avec Dieu ? L'objet façonné dira-t-il à celui qui l'a façonné : "Pourquoi m'as-tu fait ainsi ?" Le potier n'a-t-il pas autorité sur l'argile, pour faire avec la même pâte un objet pour un usage noble et un objet pour un usage vil ? » (Romains 9, 20-21.)

Ce chapitre de l'Épître aux Romains discute le rôle des Juifs restés fidèles à leurs traditions religieuses alors que, selon Paul, la promesse christique qui leur était adressée a été surtout entendue par les nations païennes, converties par sa prédication. La question est certes celle du bon vouloir de la divinité, mais le problème de la « *grâce divine* » ne se réduit pas à un arbitraire qui réprouverait les uns et sauverait les autres : le bon vouloir, en tant que volonté bonne, cherche à tirer de la pâte à la fois le meilleur et l'utile. Paul pense aussi sans doute à la prédiction psalmique concernant les païens : « *Comme un vase de potier, tu les mettras en pièces* » (Psaume 2, 9, Traduction Œcuménique Biblique). Les nations ennemies d'Israël sont censées être détruites comme telles une fois associées à la promesse du peuple de Dieu : les tessons en sont repris dans l'œuvre divine en devenir, le peuple que Dieu se façonne. Et Paul se garde bien de conclure quant à la destinée des Juifs qu'il n'a pas convaincus par sa proclamation : il ne peut apporter lui-même de réponse définitive à son interrogation, puisqu'il ne saurait se substituer à la volonté divine qu'il a lui-même invoquée... (Domage que tous ses lecteurs n'aient pas été aussi prudents.)

De fait, Paul fait allusion à d'autres fragments prophétiques, issus du livre d'Isaïe, qui insistent sur la souveraineté de l'artisan divin sur ses réalisations : « *Le potier doit-il être considéré comme l'argile, pour que l'ouvrage dise de l'ouvrier : "Il ne m'a pas fait ?" — pour que le pot dise de son potier : "Il n'a pas d'intelligence ?" » (Isaïe 29, 16)*



Dieu créant Adam
Cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre.



Autoportrait
Joachim Seinfeld, 1999. Photographie.



Rabi Löw : der Golem
Anselm Kiefer, 1988-2012.

« C'est moi, le SEIGNEUR, qui ai créé cet homme. Malheur à qui, cruchon parmi les cruchons de glaise, chicanerait celui qui l'a formé ! L'argile dira-t-elle à celui qui lui donne forme : "Que fais-tu ?", et l'œuvre réalisée par toi dira-t-elle : "Il n'a pas de mains !" ? Malheur à qui dit à un père : "Qu'as-tu engendré ?", et à une femme : "Qu'as-tu mis au monde ?" Ainsi parle le SEIGNEUR, celui qui a formé Israël et qui en est le Saint : Exigez donc de moi les choses à faire au sujet de mes fils ! Au sujet de l'œuvre réalisée par mes mains, vous me donneriez des ordres ? C'est moi qui ai fait la terre et qui ai, sur elle, créé l'humanité ; c'est moi, ce sont mes mains qui ont tendu les cieux et à toute leur armée je donne des ordres. C'est moi qui, selon la justice, ai fait surgir cet homme et j'aplanirai tous ses chemins. C'est lui qui rebâtera ma ville, et il renverra mes déportés, sans qu'il leur en coûte ni paiement, ni commission, dit le SEIGNEUR de l'univers. » (Isaïe 45, 8, 13, Traduction Œcuménique Biblique.)

Du golem au cœur de chair

Dans ce passage d'Isaïe, Dieu façonne plusieurs réalités distinctes : son peuple, comme chez Paul et Jérémie, mais aussi la terre, le ciel, l'humanité tout entière et un humain en particulier, l'homme providentiel qui doit mettre fin à l'exil. Le Dieu biblique agit donc en artisan modeleur, depuis la création d'Adam, quand « *le SEIGNEUR Dieu façonna l'homme de la poussière de la terre* » et « *insuffla dans ses narines un souffle de vie* » (Genèse 2, 7), jusqu'à la formation *in utero* des humains, parfois destinés à des missions spécifiques. Ainsi s'ouvre d'ailleurs le livre du prophète Jérémie : « *Avant que je ne te façonne dans le ventre de ta mère, je t'avais distingué ; avant que tu ne sortes de son sein, je t'avais consacré : je t'avais fait prophète pour les nations* » (Jérémie 1, 5). Il est ici question d'un personnage prédestiné à une tâche exceptionnelle : ce texte, écrit à l'origine pour expliquer la vocation prophétique de Jérémie, est notamment utilisé dans la liturgie chrétienne pour évoquer les figures de Jean le Baptiste ou de Jésus lui-même, les deux acteurs majeurs du Nouveau Testament qui sont d'abord entrés en contact au temps de leur gestation, lors de la visite de Marie à sa cousine Élisabeth (Luc 1, 39-56). Mais tout un chacun peut s'identifier au psalmiste qui déclare devant Dieu :

« C'est toi qui as produit les profondeurs de mon être, qui m'as tenu caché dans le ventre de ma mère. Je te célèbre, car j'ai été fait de façon merveilleuse. Tes œuvres sont étonnantes, je le sais bien. Mon corps ne t'était pas caché lorsque j'ai été fait en secret, tissé dans les profondeurs de la terre. Quand je n'étais qu'une masse informe, tes yeux me voyaient ; et sur ton livre étaient tous inscrits les jours qui furent façonnés, avant qu'aucun d'eux n'existe. » (Psaume 139, 13-16.)

Le Dieu biblique ne se contente pas de former le corps des hommes, « *tissé dans les profondeurs de la terre* » (il ne s'agit donc pas ici seulement du ventre maternel, mais d'une sorte de matière première de l'humanité) : il façonne aussi « *les jours* », la temporalité dans laquelle se déploie l'histoire de l'individu, ce qui fera de lui une personne et non seulement une « *masse informe* », un golem, seule occurrence de ce mot dans la Bible. Le modelage se révèle spirituel, comme chez le prophète Zacharie qui réécrit la scène primordiale de la Genèse : « *Sentence. Parole du SEIGNEUR sur Israël. Déclaration du SEIGNEUR, qui déploie le ciel et fonde la terre, et qui a façonné le souffle de l'homme au dedans de lui* » (Zacharie 12, 1). Le façonnage concerne non seulement la glaise, mais le souffle de vie, et même l'organe qui, dans la Bible, constitue le centre décisionnel de l'homme : « *Le SEIGNEUR regarde du ciel, il voit tous les humains ; du lieu où il habite, il observe tous les habitants de la terre, lui qui façonne leur cœur à tous* » (Psaume 33, 13-15). Ainsi, l'activité formatrice du Dieu biblique atteint le cœur de sa créature, ce cœur que ses résistances promettaient à un avenir sinistre chez Jérémie.

Que signifie « *façonner le cœur* » ? Cette expression recouvre une croyance archaïque selon laquelle Dieu, en tant que cause ultime de tout, contrôlerait les pensées et sentiments de ses créatures : on retrouve cette conception dans les déclarations divines accompagnant l'Exode, selon lesquelles Dieu « *endurcirait le cœur* » de Pharaon (Exode 4, 21 ; 9, 12 ; 10, 20 ; 10, 27 ; 11, 10 ; 14, 4 ; 14, 8 ; en 14, 17, c'est le cœur des Égyptiens dans leur ensemble que Dieu veut durcir). Certes, le verbe traduit dans ce contexte par « *endurcir* »



Saint Augustin
Philippe de Champaigne
Vers 1645-1650, huile sur toile
78,7 x 62,2 cm.
Los Angeles County Museum of Art

signifie parfois ailleurs « *renforcer, affermir* », voire « *encourager* » ; mais si l'on veut garder une cohérence minimale à l'image, il semble difficile de modeler en endureissant simultanément... Dans une formulation qui se trouve plus en adéquation avec l'idée de souplesse, le psalmiste demande à Dieu : « *Incline mon cœur vers tes exigences* » (Psaume 119, 36). La main divine qui façonne est aussi celle qui écrit dans le cœur, comme dans ce verset de Jérémie : « *Mais voici l'alliance que je conclurai avec la maison d'Israël, après ces jours-là — déclaration du SEIGNEUR : Je mettrai ma loi au dedans d'eux, je l'écrirai sur leur cœur ; je serai leur Dieu, et eux, ils seront mon peuple.* » (Jérémie 31, 33, repris dans le Nouveau Testament par l'Épître aux Hébreux 8, 10). Dans l'univers biblique, écrire dans le cœur ne consiste pas à graver sur un marbre froid ; il s'agit au contraire d'une matière vivante, d'un cœur renouvelé, ductile, qui a perdu sa raideur, comme promis au prophète Ézéchiel :

« Je vous donnerai un cœur nouveau et je mettrai en vous un souffle nouveau ; j'ôterai de votre chair le cœur de pierre et je vous donnerai un cœur de chair. Je mettrai mon souffle en vous et je ferai en sorte que vous suiviez mes prescriptions, que vous observiez mes règles et les mettiez en pratique. » (Ézéchiel 36, 26-27.)

Les auteurs bibliques présentent donc Dieu comme un être créateur et recréateur, qui modèle ses œuvres à la manière d'un artisan, de ses propres mains – la Bible n'a pas peur des anthropomorphismes – et se montre prêt à reprendre son ouvrage et à modifier ses desseins quand la matière lui résiste, à recycler ce qui pourrait passer pour des ratés ou des déchets dans de nouveaux projets, avec un but ultime : atteindre le cœur inerte de la masse informe pour lui insuffler sa vie. Écrire dans les cœurs : la métaphore suggère une communication immédiate, et les écrivains de la Bible ont aussi privilégié cette image de l'écriture comme activité divine parce qu'ils ont travaillé, de leur côté, comme le Dieu qu'ils écrivaient, en reprenant et retravaillant la matière de leurs prédécesseurs, fragments oraculaires ou tissus narratifs.

1. Le mot SEIGNEUR en majuscule correspond au tétragramme יהוה (YHWH), le nom sacré révélé par Dieu en Exode 3, 14, nom imprononçable dont les voyelles se sont perdues et qui se lit « Adonai » (« Seigneur ») dans la liturgie juive et « HaShem » (« le Nom ») hors contexte liturgique.

2. Les traductions ont été choisies afin de rendre le texte hébreu au plus près possible. Sauf mention contraire, elles proviennent de la Nouvelle Bible Segond, traduction d'obédience protestante parue en 2002, dont le projet d'exactitude linguistique est l'un des mieux réussis en langue française contemporaine.



→ CÉRÉMONIE POUR UN CORPS BAROQUE

SABRINA VITALI, 2016

Installation et performance / 30 minutes / Bois, tissu, silicone, sucre et miroirs / 450 x 300 x 200 cm
Oeuvre exposée dans la collection permanente des Musées de Sens.

« Devant le monument élevé au I^{er} siècle à Sens par Marcus Magilius Honoratus, au dessus des inscriptions du dieu Mars et de la déesse Vesta, cette cérémonie met en scène la formation d'un corps baroque. L'épais feuillage en sucre recouvrant la structure noire du paravent est brisé. Ses éclats se brisent sur une surface orange et rouge en silicone. Transformée par le feu à même le sol, la matière aux tons de chair est liquéfiée puis soufflée. Cette peau visqueuse se gonfle. Irriguée par le souffle, elle bat comme un organe qui doucement refroidit. Le triptyque de miroir mêle dans son reflet les corps des spectateurs à celui de cette perle baroque. »

Sabrina Vitali

© Cédric Audinot

ALTÉRITÉ ET IDENTITÉ

GENÈSE D'UNE INSTALLATION AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS D'ARRAS

par **Mélanie Lerat**

Conservatrice du patrimoine, Musée des beaux-arts d'Arras

Moi et l'autre

Les prémices de la collaboration avec Sabrina Vitali remontent à juin 2017, son premier voyage à Arras à l'hiver 2017. La rencontre avec le territoire, les lieux et les personnes est au cœur de sa démarche : au musée, il s'agit pour elle d'explorer la ville, l'ancienne abbaye Saint-Vaast et les quelques 32 000 œuvres de la collection, datées du Moyen Âge au 19^e siècle.

L'artiste crée des œuvres *in situ*, spécifiquement pensées pour le lieu de destination et en prenant en compte son histoire, son usage et les modes de socialité qui s'y exercent. Cette méthode requiert de la curiosité, de la bienveillance, de la générosité mais aussi une capacité à écouter et s'imprégner afin de faire corps avec cette nouvelle réalité qu'elle découvre. Dans ses précédents projets, Sabrina Vitali semble trouver son inspiration dans la spécificité même de chaque situation : un site en plein air, un musée doté d'une collection archéologique (*Ma*, 2016, au Musées de Sens) ou encore une galerie commerciale de Maebashi au Japon (*Rose Avenue*, 2015), (p.7).

Ses installations ou des environnements – plutôt que « œuvres » ou « sculptures » – suggèrent le lien biologique, la symbiose entre la création et l'espace qu'elle occupe. Dans un lien de réciprocité d'appropriation et de restitution, l'œuvre est rendue signifiante par ce contexte spécifique, le lieu et le temps de sa réalisation (*hic et nunc*). Elle donne une vision possible de ce contexte. Générée dans et pour un écosystème donné, l'installation ne peut ainsi fonctionner dans un autre lieu ni être réactivée à l'identique dans un autre endroit. Chaque installation est elle-même un environnement dans un environnement : une composition vivante et éphémère de matériaux et de formes variés dont la signification et la valeur plastique reposent sur l'agencement du tout. Un élément pris à part ne fait pas œuvre et n'est pensé ni dans sa singularité ni dans son autonomie.

À l'instar de la vidéo *Dolce du Sale* (2011) (p.14), Sabrina Vitali porte son regard, proprement éclairant, signifiant mais aussi sélectif, sur le Musée des beaux-arts d'Arras.

Miroir

Trois éléments liés à l'histoire du territoire et à la mémoire collective, retiennent particulièrement son attention et rentrent en interaction avec sa sensibilité singulière, comme autant de supports lui permettant de sonder et nourrir sa propre démarche créatrice. Se créent des liens symboliques, plus ou moins imaginaires, de jeu d'échos et d'associations libres entre des éléments extérieurs et son univers artistique. Cette appropriation est à la fois intellectuelle,



L'installation *Paysage intérieur* en cours de réalisation

artistique et affective, mue par des affinités sympathiques ou empathiques. Elle s'apparente davantage à une impulsion de l'imagination qu'à un emprunt ou à une simple citation.

Dès l'Antiquité, grâce aux eaux du Crinchon, de nombreuses activités liées à la confection de draps, à la teinture et à la tannerie rythment la vie à Arras, réputée pour ses étoffes. D'autre part, la légende révèle que c'est au bord du Crinchon que saint Vaast, saint patron de la ville, aimait à se recueillir, à l'emplacement de la première abbaye éponyme fondée au 8^e siècle. Le nom de certains axes comme la rue des Teinturiers témoigne encore aujourd'hui de cette présence invisible, puisque l'eau du Crinchon est souterraine depuis le 19^e siècle. Cet élément naturel fondamental, historiquement et spirituellement important mais aujourd'hui caché, inspire Sabrina Vitali dans la sélection des matériaux : l'installation comporte ainsi des tissus peints ainsi que du cuir coloré, assemblé, plissé.

D'autre part, l'histoire de l'abbaye Saint-Vaast fait écho à une réflexion qui sous-tend son œuvre : le rapport intime et cyclique entre création et destruction. Les structures en sucre s'étirent, se dégradent, se brisent (*À une madone*, 2013) (p.66) ou finissent englouties (*Porca Miseria*, 2010) (p.12). L'incendie de l'abbaye des 5 et 6 juillet 1915, dévaste le bâtiment et détruit les deux tiers de la collection du musée. Dans le récit poignant des événements fait par P. Dumas (encadré), la description de la transformation de l'édifice devenu « dentelle » pourrait être transposée à la métamorphose opérée sur le sucre, chauffé, travaillé, étiré par Sabrina Vitali. De la destruction naîtrait l'œuvre d'art dans les deux cas. Le sort réservé



La Mort des enfants de Béthel, 1653, Laurent de La Hyre (1606-1656)

Huile sur toile. 104 x 141cm, signé et daté en bas à gauche sur la tranche d'un bloc de pierre

Des mères éplorées ramassent les corps de leurs enfants inertes : dans cet épisode extrait du livre des Rois (II, 2, 23/24), l'un des plus barbares de la Bible, le prophète Élisée se venge des moqueries innocentes des enfants de Béthel en dépêchant deux ours pour les tuer.

Le peintre Laurent de La Hyre, l'un des douze membres fondateurs de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1648, ne représente pas la manifestation du drame et de la violence en cours mais l'instant d'après, la mort et la désolation qui suivent l'aveuglement des humains qui n'ont pas su reconnaître le divin. Investi de valeurs morales, le tableau montre une action exemplaire à travers le langage des corps et des gestes, du dessin et de la couleur. Il met en exergue la douleur plus que la mort dans une atmosphère paradoxalement calme et silencieuse, empreinte de spiritualité. Celle-ci est sans doute due à l'agencement des personnages, aux poses élégantes et sculpturales inspirées des statues antiques.

La scène est subtilement suspendue entre la douleur et la beauté comme en témoigne la grâce des attitudes des mères, tantôt évanouies, agenouillées et suppliantes, debout et interrogeant le ciel. Étendu lascivement, l'adolescent drapé de bleu en bas à gauche, n'est pas sans rappeler certaine représentation de Narcisse, jeune homme de la mythologie d'une rare beauté qui se métamorphose transformé en fleur, au bord de la fontaine. Dans cette scène, tout concourt au sentiment du sublime.

Chef d'œuvre de l'atticisme parisien – courant pictural qui émerge vers 1640-1650 à Paris en opposition à l'esthétique baroque –, cette œuvre traite avec élégance et poésie d'un sujet tiré de l'Antiquité, à laquelle s'apparentent les vêtements drapés des personnages et le temple en ruine à l'arrière-plan. La mise en scène de paysages classiques aux architectures antiques ruinées, parfois envahies comme ici d'herbes et de lichens, se développe en France à partir de 1630 grâce à Claude Lorrain notamment.

à Saint-Vaast a d'ailleurs été disputé après-guerre : fallait-il garder la ruine, symbole de la ville martyre, œuvre d'art grandiose à ciel ouvert, ou effacer les stigmates de la destruction en reconstruisant à l'identique l'édifice ?

L'artiste s'est également intéressée au tableau *La Mort des enfants de Béthel* peint en 1653 par Laurent de La Hyre (encadré). Dans cet épisode tragique de la Bible, les corps inertes gisent au sol, comme mis en scène de part et d'autre d'un paysage antiquisant ponctué par des femmes éplorées aux attitudes, gestes et expressions accentués. Les sentiments du tragique et du sublime, de la destruction et de la création, semblent étroitement liés, à l'instar du temple antique en ruine, gagné par la végétation. Or cette œuvre a été acquise par le musée en 1938, lors de la reconstitution des

collections dévastées pendant la Première Guerre mondiale. Dans cette poésie de la ruine enchâssée, la régénérescence peut naître du chaos.

Sabrina Vitali en tire la structure de l'installation : placée dans le cloître, lieu de vie et de recueillement au cœur de l'ancienne abbaye Saint-Vaast, elle bénéficie tout autant de la charge spirituelle des lieux que de sa remarquable qualité architecturale. Dans cette architecture de la seconde moitié du 18^e siècle, les rythmes verticaux



© Sabrina Vitali

→ MA LE SOLEIL SE MONTRANT DANS L'ENTREBÂILLEMENT D'UNE PORTE À DEUX BATTANTS

SABRINA VITALI, 2016

Bois, feutre, sucre, colorants alimentaires, cire, soie peinte, céramique du Néolithique, fragments de verre Romain et scories de l'Age du fer / 450 x 450 x 200 cm
Exposition personnelle *Le soleil se montrant dans l'entrebâillement d'une porte à deux battants*, Musées de Sens.

des piliers ne sont pas sans rappeler ceux du temple antique en ruine du tableau. Décomposé dans l'espace carré du péristyle, le tableau est interprété par un jeu de symboles : les sept groupes composant le tableau sont représentés par sept îlots sur lesquels se trouvent dix-huit bacs recevant des végétaux, des cires modelées et colorées dans la masse. Enfin, des cuirs agencés et plissés évoquent par leurs couleurs et leurs dispositions les drapés savamment sculptés des mères éplorées. Les personnages sont ainsi transposés et travaillés comme des motifs. Les bacs rectangulaires dont la forme est proche du cercueil, accueillent des végétaux, herbes et fleurs à bulbes (des espèces qui ont la capacité de renaître chaque année), qui vont germer, s'épanouir et mourir le temps des trois mois de l'exposition. Surplombant çà et là la terre, les cires aux formes organiques évoquent tout autant les membres des gisants que des coquillages qui émergent de cette terre dévastée.

Entre appropriation, interprétation et recréation, l'installation de Sabrina Vitali est régie par des « effets miroir » témoignant d'une artiste qui puise dans l'altérité, un autre lieu, un autre temps, un autre artiste les raisons et le sens de créer, ici et maintenant.

Reflet infini

Certaines références et certains motifs sont cependant extérieurs au contexte du musée et relèvent de l'univers, de l'expérience et d'une sensibilité propres à l'artiste. Pour construire l'espace de l'installation, Sabrina Vitali se réfère tout autant aux peintures de Giotto de la chapelle Scrovegni à Padoue (début 14^e siècle) qu'à l'esthétique des maisons japonaises. L'artiste s'inspire ainsi des *shoji* des parois de l'habitat traditionnel en Asie, constituées de papier de riz translucide et montées sur des montants en bois. Elle intègre neuf tissus peints et tendus sur des cadres verticaux évoquant cet élément et l'importance de la culture japonaise dans sa pratique artistique.

Les peintures reprennent un motif récurrent de son œuvre, le dessin des cellules, unités fondamentales constituant tout être vivant, que l'on retrouve notamment dans *Bacchanale céleste* (2017) ou

De qui sont ces manches (2018), observé au microscope, ce « monde cellulaire » selon l'expression de l'artiste, est organisé par strates vallonnées de motifs circulaires, roses et bleus. De l'infiniment petit et invisible à l'œil nu, elle tire un paysage de grand format qui donne à voir ce qui est habituellement caché, recouvert, comme un paysage intérieur, écho symbolique au jardin du cloître.

Enfin, la figure d'*Iris messagère des dieux*, œuvre célèbre d'Auguste Rodin (vers 1895), conservée au Musée Rodin à Paris, l'accompagne doublement : à la fois dans le modelage des cires, entre l'informe et l'organique (déjà présents dans *Ma Vénus* par exemple, 2008), mais également le choix des fleurs à bulbes de l'installation végétale. En effet, selon la philosophe Chantal Jacquet (Philosophie de l'odorat, « *Rodin et l'odeur d'Iris* », 2010), cette sculpture d'Iris qui « purifiait Junon avec des parfums lorsque la déesse revenait des Enfers dans l'Olympe » manifeste le « parfum du désir, de l'amour et de la vie ». Intercesseur entre les dieux et les humains, Iris relie la vie et la mort, et symbolise Éros et Thanatos. Intéressée par cette ambivalence, Sabrina Vitali s'inspire de cette analyse et associe l'iris, le lys et le crocus aux jeunes enfants étendus sur le sol dans le tableau de Laurent de La Hyre. Ces plantes odorantes à la durée de floraison de quelques jours, figurent toutes symboliquement dans les récits mythologiques et bibliques. Elles représentent métaphoriquement le cycle de la vie, de la création, de la destruction et de la renaissance.

Les éléments tirés du contexte nourrissent le déploiement d'une sensibilité artistique singulière, et permettent dans un mouvement révolutionnaire (qui revient sur lui-même) l'exploration de soi et de sa propre pratique artistique. Ainsi, la soie peinte et le cuir de *Soleil noir* (2015) ou les cires anthropomorphiques de *Modules. Corps*

baroques (2016) témoignent, par leur proximité avec l'installation créée au musée, de la continuité et de la cohérence de la quête esthétique poursuivie par Sabrina Vitali. L'altérité du contexte nourrit ainsi un imaginaire résolument singulier et en permet le renouvellement avec pour la première fois l'utilisation du végétal dans une installation créée comme un « jardin intérieur » selon ses propres termes.

Cette symbiose est nécessaire à l'artiste comme à un musée, lieu vivant de création et d'interprétation qui s'interroge et cherche sans cesse à se renouveler. Ce jardin intérieur, unique, représente à la fois l'un et la totalité, une œuvre unique inspirée des éléments contextuels et une partie d'un imaginaire, d'une écriture artistique, de la « cosmogonie » de Sabrina Vitali qui s'attache autant au visible qu'à l'invisible, à Éros qu'à Thanatos. « *Le jardin, c'est la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde.* » (Michel Foucault, « *Des espaces autres* » in Dits et écrits, 1984).



Iris messagère des dieux
Auguste Rodin, 1895,
Musée Rodin à Paris



Abbaye Saint-Vaast, le cloître et la cathédrale sous les décombres
© Archives départementales du Pas-de-Calais

Extrait du récit de P. Dumas

« La mort de la cathédrale – vue des lignes »

publié dans *Le Lion d'Arras* (n°44) du 25 février 1917.

Ce récit décrit les tirs d'obus incendiaires sur la cathédrale et l'incendie qui touche l'ensemble de l'abbaye Saint-Vaast les 5 et 6 juillet 1915. Il raconte avec précision et émotion l'embrasement de l'édifice, la lumière ou les feuilles des ouvrages de l'ancienne bibliothèque de l'abbaye Saint-Vaast volant.

« *La cathédrale est un immense vaisseau qui flambe. Nous la dominons. Le brasier prend la forme de la croix que dessine le temple saint. Les fenêtres se découpent toutes noires sur le fond rouge de l'incendie. Un décor d'opéra illuminé par des feux de Bengale...* »

« *Le spectacle, horriblement splendide, quand la matière seule souffre, devient une apothéose puisqu'autour de ces flammes, des hommes, au péril de leur vie, des héros, luttent volontairement contre la matière, pour la vie.* »

« *Les voûtes effondrées laisseraient les prières monter au ciel, mais les orgues ne chanteront plus...il n'en reste qu'un ruisseau de plomb qui a coulé sur les marches de l'édifice, décrivant des dessins bizarres. La lampe du sanctuaire, âme des églises de campagne et des basiliques, gît à terre. Des piliers à demi effondrés soutiennent dans le vide la naissance des cintres, laissant deviner les contours. Par miracle, d'énormes blocs de pierre tiennent encore en l'air. L'incendie ne les a pas noircis et de leur masse émergent les moignons noirs des poutres calcinées. La chaleur a craquelé, fendillé les piliers colossaux. Les croisées vides de leurs vitraux sont comme des orbites auxquelles on a arraché les yeux. Chaque pas qu'on fait dans le champ de désolation révèle un détail émouvant.* »

« *La cathédrale d'Arras n'était certes pas un chef-d'œuvre. Son passé n'en faisait pas l'émule de celles de Reims ou de Soissons. Les souvenirs qu'elle gardait ne valaient pas ceux que personnifiait le Beffroi. Cette destruction en a fait une incomparable œuvre d'art. Les dentelles qui lui manquaient pour la parer, l'incendie les lui a données. Le désastre la rend plus majestueuse encore.* »

SABRINA VITALI/CHARLES BAUDELAIRE

PARCOURS BAUDELAIRIEN DE L'ŒUVRE DE SABRINA VITALI

par Elsa Gumula

Étudiante en M2 de littérature française, Université Paris Sorbonne

La consultation des travaux de Sabrina Vitali met en avant comme première œuvre répertoriée une sculpture en pièces de biscuit de faïence assemblées, intitulée **Fleurs**. Ce choix de titre peut éveiller la curiosité du spectateur lorsqu'il constate que plutôt qu'un motif végétal, l'œuvre évoque un assemblage de pièces visuellement proches du corps féminin, dans une déclinaison de teintes blanches, rosées, rouges, qui amènent encore davantage à l'esprit l'image de la chair. Cette sculpture rapproche une impression visuelle de rondeur, de fluidité de la chair en mouvement, au grain du biscuit de faïence, à une matérialité radicalement opposée, celle de la faïence froide, cassante. Cette sculpture présente donc un paradoxe autour de l'imbrication opposée d'une impression visuelle et d'une impression tactile dans laquelle le spectateur peut se projeter sans même physiquement toucher l'œuvre, celle de la chair féminine pétrifiée.

Dans un format plutôt modeste (24 cm x 21 cm x 18 cm) cette sculpture condense une problématique qui saturait déjà la poésie baudelairienne. Le titre choisi par Sabrina Vitali apparaît comme un appel à Baudelaire. **Fleurs** prend une dimension d'œuvre fondatrice, mais qui pose également Baudelaire comme référence et inspiration, dont elle se distancie par le passage de *Fleurs du Mal* à **Fleurs**.

Si le choix de Baudelaire pouvait être rapproché d'un jeu de mots, autour de la proximité étymologique en grec entre le poème et la fleur, l'intégration de ce poète à la culture générale et artistique rend le spectateur sensible à la référence faite par Sabrina Vitali. Les titres en littérature sont habituellement divisés en deux catégories : thématiques, relatifs aux sujets abordés par les ouvrages, ou rhématiques, relatifs aux genres dans lesquels ils s'inscrivent. Il semble que de telles catégories ne puissent être appliquées aux arts plastiques, et si l'on peut voir des formes proches de fleurs, de roses, dans la sculpture de Sabrina Vitali, l'importance du titre est de pouvoir donner une direction au regard que portera le spectateur sur l'œuvre. Nommer la sculpture revient à trouver un moyen de dire au lecteur ce dont il s'agit, donner un sens à la production, dire dans la mesure du possible et en une locution ce que l'œuvre est pour sa créatrice. Il s'agit dans cet espace condensé du cartel de donner un cadre interprétatif à son spectateur.

Mais la proximité entre cette sculpture et l'imaginaire baudelairien ne s'arrête pas au titre. Il existe également une proximité dans l'exploration thématique du rapport de l'artiste au corps féminin. Ce point est chez Baudelaire le nœud d'un véritable questionnement artistique et humain, qui se structure autour d'une dialectique de l'attraction et de la hantise. Pour Baudelaire, le corps de la femme est un paradoxe, un champ de bataille où le corps apparemment offert de l'amante doit être

conquis. Or cette conquête ne peut pas l'être de manière extérieure sous peine d'être factice. Elle doit procéder d'une authentique ouverture, non pas exclusivement mentale, ou mécanique, mais physique. Il faut ouvrir le corps de l'amante pour accéder à son intériorité, qui prend de manière concrète la forme d'un liquide, ou d'un fluide corporel : la salive, les larmes ou le sang.

On peut voir un écho troublant dans la réalisation formelle de **Fleurs** à ce questionnement, à travers les incisions et les replis qui constituent cet assemblage de corps féminins, où l'on ne distingue aucun visage, mais l'idée du corps de la femme, à la manière de Baudelaire qui ne définit aucune identité psychique, ni de personnalité propre. Cette recherche d'une intériorité tendre, fluide et accueillante prend une forme qu'un critique comme Georges Blin assimile au sadisme, puisqu'elle passe par le geste violent de percer l'enveloppe extérieure, chair et peau, par l'incision ou la morsure. Mais elle semble nécessaire au sujet lyrique baudelairien, sous peine de tomber dans la terreur d'être soi-même possédé par un être impénétrable, un être pétrifié.

La pétrification produit l'angoisse, puisque dans l'imaginaire baudelairien elle est connectée à deux motifs récurrents : celui du cannibalisme amoureux, dont il faut être l'auteur sous peine d'en être la victime, et celui du péché. Si cette problématique peut être plus aisément saisie dans le cadre de l'imaginaire amoureux et érotique, elle ne s'y réduit cependant pas, et est projetée de manière plus générale dans les modalités de la mise en rapport du sujet au monde, par le biais de l'œuvre d'art. Les deux premiers quatrains du sonnet « *La Beauté* » sont à ce titre particulièrement éclairants : la beauté personnifiée s'y exprime en ces termes :

*Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Éternel et muet ainsi que la matière.*



→ FLEURS

SABRINA VITALI, 2008
Biscuit de faïence / 24 x 21 x 18 cm.

*Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris ;
J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes ;
Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
Et jamais je ne pleure, et jamais je ne ris.*

En lisant attentivement ces lignes, on comprend que la beauté ici est une statue, un « *rêve de pierre* » où la beauté idéale représentée est extérieure au monde humain. « *Sphinx* », c'est-à-dire monstre ou chimère, elle est typiquement inaccessible puisque l'amour qu'elle inspire au poète échappe au temps humain par son éternité, et à la parole humaine, par son mutisme. Le caractère « *incompris* » de la sculpture peut alors être lu dans un sens étymologique, où la possibilité de comprendre revient à la possibilité d'embrasser, d'intégrer à un ensemble, d'unir la statue au poète. Ce poème laisse entendre que la hantise de Baudelaire pourrait quelque part être de devenir Pygmalion, sculpteur amoureux de sa création, dans un monde où aucune Aphrodite ne viendrait animer Galatée.

La proximité entre Sabrina Vitali et Charles Baudelaire peut aussi naître de la propre conception esthétique de Baudelaire, qui dans sa nécrologie d'Eugène Delacroix par exemple, ou plus généralement dans ses écrits sur l'art, établit de multiples parallèles entre la poésie et les différentes formes d'art, qu'il s'agisse de la musique ou de la peinture majoritairement, mais également de la sculpture. Les mêmes questionnements traversent pour lui toutes ces formes, et si, arbitrairement, Baudelaire considère la poésie comme supérieure parce que

fondée sur un matériau abstrait, le langage, et donc moins sujet aux contingences imposées par la matière, quelle qu'elle soit, une parenté subsiste entre elles.

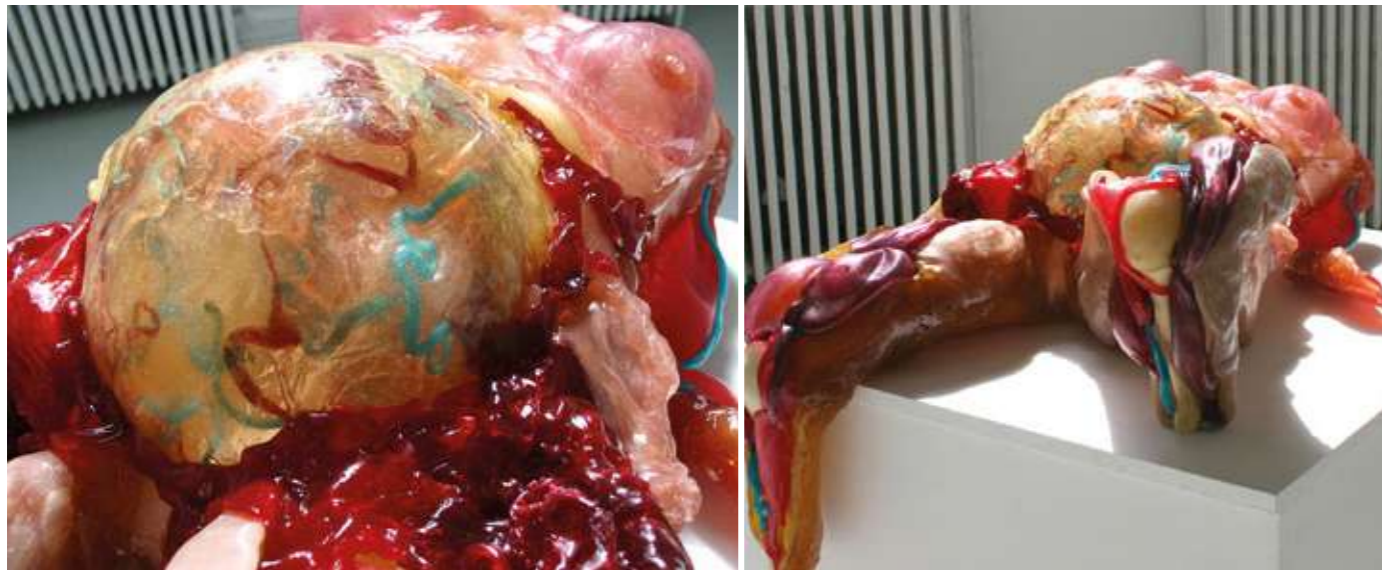
Un tournant est amorcé par l'usage du sucre dans la sculpture de Sabrina Vitali. On s'arrêtera sur *Ma Vénus* (p.26), sculpture en sucre datée de 2008 (110 cm x 70 cm x 50 cm), qui présente un tronc féminin, où l'on retrouve les caractéristiques de rondeur, dans des couleurs tendres (le rose, le rouge, le blanc et le bleu) et à l'aspect brillant apporté par le matériau choisi. Mais cette sculpture présente également un caractère morbide, dû à l'aspect écorché de cette sculpture, qui présente mis au jour un ensemble organique, où l'on distingue os, muscles, veines, artères, tendons, à la manière d'une illustration anatomique – illustrations auxquelles Baudelaire fait d'ailleurs référence dans « *Le Squelette laboureur* ». Ce tronc à la tête absente, ou tranchée, fait écho, dans sa disposition et dans son caractère, au poème « *Une Martyre* », où la femme représentée est décapitée par son amant. Si le poème se donne comme inspiré par le « *dessin d'un maître inconnu* », les critiques tendent à penser que ce dessin serait probablement produit par Baudelaire lui-même.

Mais l'usage d'une matière comestible comme matériau de sculpture introduit dans les sculptures carnées de Sabrina Vitali une dimension nouvelle. Il peut en effet y avoir pour le spectateur une dimension troublante dans le fait de voir représenté un corps humain dans une matière comestible : manière subtile mais néanmoins claire de rappeler au public que le corps humain est, au-delà du tabou, comestible. Ce motif était déjà présent dans le travail poétique de Baudelaire, à travers la comparaison du corps de l'amante à des fruits à dévorer, la mention de fœtus consommés au cours de sabbats, ou encore la création d'une image obsédante de Satan engloutissant les damnés en Enfer.

En 2010, Sabrina Vitali explore le motif de la dévoration à travers deux œuvres hautement signifiantes : d'abord *Vanité* (p.38) puis *Porca Miseria* (p.12). Ces deux travaux placent au centre de la recherche de l'artiste la question de la dévoration, et manifestent une évolution du travail de sculpture brut à un travail de sculpture doublé d'une dimension performative.

Porca Miseria montre au spectateur la manducation par cinq porcs de sculptures en sucre disposées au sol. La captation par la vidéo présente le changement d'état de l'œuvre, sa disparition progressive du fait de la consommation des sculptures par les porcs, et transforme l'idée que le spectateur se fait de l'œuvre puisque celle-ci n'apparaît plus comme une production figée mais un processus, un acte réalisé de plus par des animaux, qui en faisant disparaître la sculpture initiale, fait apparaître une vérité humaine qui tend à être occultée, et manifeste le caractère destructeur de l'alimentation une fois les masques culturels ôtés.

Vanité est encore plus troublante à observer pour le spectateur, puisque la sculpture initiale représente un visage humain, réalisé en sucre, en pain et en pâte d'amande, que l'artiste mange et met en pièce lors de la performance photographiée. L'image humaine ingérée par un être humain montre un cannibalisme symbolique, qui en plus de rappeler à chacun que la vie tient à la chair, met en avant la fragilité de l'être humain et la protection que peuvent représenter les tabous culturels créés dans le but de rendre le crime marginal, mais qui ne peuvent cependant pas réaliser une sécurité de fait.



© Sabrina Vitali

→ MA VÉNUS

SABRINA VITALI, 2008
Sucre et colorants alimentaires / 110 x 70 x 50 cm.

« *Ma Vénus est un corps à l'échelle, construit en sucre depuis les os, les muscles ont été soufflés sur les os, en respectant les planches anatomiques. La transparence du sucre permet de voir toute l'intériorité, c'est en lien avec les notions de désir et d'offrande, le public est mis face à la contradiction d'une vision décharnée qui en même temps sent le candy, la sucette !* ».

Les alchimies de Sabrina Vitali à l'exposition Cookbook, interview de Sabrina Vitali par Egmont Labadie.

Pour Baudelaire, le motif cannibalesque renvoie de manière directe à une tendance naturelle de l'homme au mal, poussée à son paroxysme, affleurant sous la culture de chacun et mise en évidence par les artistes capables de voir au-delà du vernis social et culturel, qui apparaît comme une fiction permettant la cohésion sociale. L'intégration d'éléments de l'alimentation au champ artistique, sous la forme d'image en littérature ou en propre dans le travail de Sabrina Vitali, lui confère un sens à la fois fort et commun, apte à concerner tous les lecteurs ou spectateurs, une proximité à l'être et un enjeu majeur, celui du rapport à la vie même, en corrélation avec des matériaux vivants et par conséquent intégrés à une temporalité, qui s'oppose à une vision de l'œuvre d'art comme objet figé et favorise la tournure performative prise par le travail de Sabrina Vitali.

L'œuvre de Sabrina Vitali intitulée *À une madone* (p.66) constitue une nouvelle référence directe à la poésie baudelairienne, soit le cinquante-septième poème des *Fleurs du Mal*, lui-même envisagé comme un ex-voto, un tableau gravé, doué de relief. La dimension sculpturale du poème est renforcée par la mention de la « niche » où doit se dresser la « Statue émerveillée » qu'est la femme enclose dans le poème. La version de Sabrina Vitali consiste en une sculpture de sucre et de bois, autour d'une matrice en feutre et en cuir, aux dimensions de 300 cm x 400 cm x 165 cm. Par ses dimensions et son aspect – le sucre tendu donne à cette sculpture l'aspect d'une installation, que le spectateur peut pénétrer et habiter un instant, où il est englobé et assimilé à l'œuvre.

L'évolution que l'on peut voir à travers les différents travaux de l'artiste est représentative d'une ouverture de la conception de

la sculpture, ouverture au temps et à une certaine fragilité du matériau initial, ouverture à une circulation du spectateur qui peut acquérir une mobilité autour et au sein de l'œuvre, quittant ainsi l'éternité du « sphinx incompris » que représentait la sculpture de « La Beauté » pour une authentique modernité.

Dans le même temps, si l'usage du sucre peut sans doute être ramené à ses propriétés plastiques singulières, on retrouve une nouvelle fois la reconnaissance partagée de la singularité de l'élément, chez Baudelaire et chez Vitali. En parcourant *Le Spleen de Paris*, le lecteur peut découvrir associées dans l'imaginaire baudelairien différentes mentions de sucreries : dans « *Un Plaisant* », l'atmosphère du nouvel an est saturée de « joujoux » et de « bonbons », dans « *La Corde* » c'est le « goût immodéré pour le sucre et les liqueurs » que manifeste l'apprenti du peintre qui irrite son maître, la fête du « *Vieux Saltimbanque* » est évoquée par la présence de la « friture » et des « bâtons de sucre ». Si l'association entre le « joujou » et le « bonbon » provient sans doute de la construction identique de ces mots, autour d'une syllabe répétée deux fois, ces deux mots sont en outre enfantins, loin des préoccupations utilitaires du monde adulte.

Cet éloignement du monde utilitaire est valorisé à nouveau par l'attitude de la dernière figure citée dans « *Les Veuves* » : le narrateur remarque une femme qui écoute un orchestre de loin, économisant – suppose-t-il – le coût d'une entrée pour offrir à son jeune enfant « une superfluité », plutôt que pour combler l'un de ses besoins. Or, cette capacité à échapper au besoin pour aller vers le luxe de l'inutile serait la démonstration de la capacité de l'homme à s'éloigner du besoin animal pour aller vers cet idéal qui ne produit rien, qui existe *pour rien*, et qui prend la forme d'un jouet, d'une sucrerie pour l'enfant, de l'art pour l'adulte. En ce sens, la recherche de Sabrina Vitali rejoindrait celle de Baudelaire à travers ce même motif du sucre, qui entre en résonance avec l'inutilité de l'art, elle-même révélant l'aspiration de l'homme à l'idéal, donc sa dignité.

LES ŒUVRES D'ART SONT-ELLES CONSOMMABLES ?

par Patricia Marszal

Inspectrice d'académie, Inspectrice pédagogique régionale en arts plastiques Académie de Lille

L'enseignement des arts plastiques, en développant la pratique artistique des élèves, rend attentif aux données et aux dimensions sensibles des pratiques plastiques. Dans le cadre de la résidence de Sabrina Vitali au lycée Gambetta d'Arras portée par L'être Lieu, les élèves sont confrontés à la rencontre authentique avec les œuvres. Celle-ci facilite la compréhension des enjeux portés par la pratique artistique, ses données matérielles et perceptives.

Parmi les nombreux axes d'investigation développés dans la pratique de l'artiste, nous nous arrêterons sur la relation entre la présence matérielle de l'œuvre et les conditions de sa réception par le spectateur. Être sensible à l'appréhension de l'œuvre, c'est questionner le fait artistique, et l'interroger du point de vue de l'auteur et du spectateur.

En 1969 déjà, Michel Journiac fabrique du boudin à partir de son propre sang et fait communier l'assemblée des personnes présentes lors d'une cérémonie intitulée *Messe pour un corps* à la galerie Stadler à Paris. Se situant dans un cadre rituel, il tente de libérer le corps des contraintes sociales notamment sexuelles. En offrant son sang à la place du Christ, il donne au corps de l'artiste le statut d'objet de consommation.

En 1982, Hervé Lesieur ordonne un *Repas électrique*, durant lequel des participants s'adonnent à des expériences culinaires agrémentées de faibles décharges électriques, conduites par des couverts en cuivre, stimulés par des éléments sonores, olfactifs et visuels en lien avec des sensations électriques.

Lors de la rétrospective consacrée à Félix González - Torres en 1996, année de sa mort, au Musée d'Art moderne de la ville de Paris, les visiteurs de l'exposition sont invités à consommer des bonbons offerts en un tas correspondant au poids de son compagnon défunt Ross Laycock. D'autres amis seront ainsi évoqués par des *candy stacks* de couleur bleue, noire ou multicolore, dont la masse évoque le corps amoindri par la maladie qui frappe les années 90, le sida. Formes minimalistes attachées à l'histoire personnelle de leur auteur, elles suggèrent la contamination par transmission au visiteur et sont renouvelables à chaque nouvelle exposition, échappant ainsi à l'inéluctable disparition.

En 2010, Sabrina Vitali présente une installation et une performance intitulées *Porca Miseria* (p.12) dans le cadre de son diplôme de fin d'études à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris. Des cochons parqués à l'arrière de la salle de présentation pénètrent dans l'espace d'exposition et dévorent les sculptures en sucre installées à la vue du jury.



Untitled (USA Today), Felix González-Torres, 1990.
Candies individually wrapped in red, silver, and blue cellophane, endless supply. Overall dimensions vary with installation. Ideal weight: 300 lbs

« *Des sculptures en sucre en forme de dômes, issues de la même matrice formaient un paysage viscéral aux couleurs allant du vieux rose au brun. Le public pouvait apprécier l'installation jusqu'à ce qu'entrent en scène cinq porcs affamés de cent vingt kg, de très gros bestiaux. Ils l'ont piétinée, engloutie et recouverte de bave en poussant des grognements, donnant ainsi le spectacle de la dévoration. (...) Ils ont tout dévasté en vingt minutes. Les porcs se mêlaient aux sculptures couleur chair. Une véritable scène cannibale. (...) Les débris étaient autant de pierres précieuses luisantes de bave et chargées d'énergie. C'était un moment très fort, d'une intériorité qui le préservait du spectaculaire.* »
Sabrina Vitali¹

A travers la question : les œuvres d'art sont-elles consommables, nous tenterons d'identifier les problématiques enseignables aux élèves dans le cadre d'un enseignement des arts plastiques au lycée et en classe préparatoire aux grandes écoles.

Dans l'œuvre de Michel Journiac, rituel et transgression entretiennent des relations étroites et cultivent le rapport au tabou et aux interdits dans une société puritaine.

Le corps des adjuvants du *Repas électrique* fait l'objet d'expérimentations, comme dans la tradition des romans fantastiques du dix-neuvième siècle qui accordent à l'électricité des pouvoirs créateurs. L'énergie est dès lors fluide, alimentaire ou sensorielle.

Dans l'œuvre de Félix González - Torres, la transsubstantiation opère par des formes élémentaires, composées de bonbons sucrés offerts à la gourmandise du public, qui emporte avec lui une part de l'exposition.

Chez Sabrina Vitali, les processus culinaires associés à des matériaux consommables comme le sucre, les colorants alimentaires, transformés par des gestes proches de ceux du souffleur de verre, confrontent la préciosité, la fragilité et la transparence des sculptures à la sauvagerie gloutonne des animaux dans une dialectique d'attraction et de répulsion.



© Léandre Bernard-Brunel

Matérialité

Parmi les domaines de l'investigation et de la mise en œuvre des langages et des pratiques artistiques, les élèves interrogent les outils, les moyens techniques, les médiums, les matériaux comme notions au service d'une création à visée artistique. La matière et la matérialité de l'œuvre comme questionnements dans les programmes de l'enseignement des arts plastiques amènent à investiguer les propriétés des matériaux, les dimensions techniques de leur transformation, la relation du corps à la production artistique. Ainsi, concevoir des matériaux ingérés par les spectateurs ou par des cochons chez Sabrina Vitali, en collectif ou individuellement, lors de mises en scène parfois cérémoniales, reste singulier en ce que l'action relève du don, de l'offrande ou du sacrifice.

L'acte de création devient une métaphore du corps de l'artiste donné aux spectateurs. Michel Journiac est celui qui a mené le plus loin la littéralité de la figure par l'usage de son propre sang donné à manger. Mais Félix González - Torres en suggérant la métaphore du corps par la masse et le poids en propose une autre variation. Ainsi, l'expérience sensible de l'espace par la présence matérielle de la production artistique n'est pas substituable puisqu'elle se vit dans le ici et maintenant, à travers la rencontre physique avec l'œuvre. La performance en est l'une des formes possibles.

Création à plusieurs

Dans le processus de travail de ces artistes, l'intervention d'un tiers *in fine* est la condition préalable de la conception à la

→ PORCA MISERIA (LE FESTIN DES PORCS)

SABRINA VITALI, 2010
Installation et performance
Sucre et colorants alimentaires / 600 x 400 x 62 cm
Oeuvre mise en film avec Léandre Bernard-Brunel / Vidéo HD 7'25.

réalisation. La formalisation du projet, dépendant des conditions de sa monstration, induit la rencontre avec le spectateur qui devient l'acmé de la production artistique, quitte à la faire disparaître totalement. De quel sacrifice s'agit-il, qui se déploie pour mieux se consumer ?



Courtesy Galerie Patricia Dorfmann © Michel Journiac.

Prise de sang, Michel Journiac, 1969.

© Crédits photographiques : Pascal Duthoit



Le repas électrique, Hervé Lesieur, 1982.
 400 X 300 X 300 cm. Bois, Matériaux divers de transport, de comptage et de contrôle électriques.

Ephémérité

La nature pérenne ou instable des matériaux usités par les artistes, leur potentiel sémantique ou symbolique, participent à interroger la définition même de l'œuvre. Echappant aux conditions de préservation, de conservation, de transports parfois, celle-ci ne s'appréhende que dans l'action ou la performance qui lui permet d'atteindre son apogée. Il s'agit de donner forme à la matière, de la façonner, pour lui faire subir une ultime transformation dans l'acte de consommation voire de dévoration.

Présentation et réception de l'œuvre

Les différents modes de présentation des œuvres, sol de la salle d'exposition pour le portrait de Ross, autel installé dans une galerie d'art pour **Messe pour un corps**, simulacre d'un transformateur électrique urbain pour **Le Repas électrique**, salle d'École d'art pour **Porca Miseria**, ont des incidences sur le temps de réception de la production ainsi que sur le rapport au corps du spectateur. Offrande laissée libre au gré de la volonté du visiteur, contribution sacrée dans une eucharistie planifiée, cérémonial de repas orchestré par l'artiste en maître d'hôtel ou fête païenne où les animaux se livrent à des bacchanales incontrôlées, les formes et les enjeux de la présentation sont constitutives des intentions de leurs auteurs tout en intégrant au processus de création des données temporelles, matérielles, physiques, des aléas ou des accidents possibles.

En conclusion, il s'agit d'aborder la reconnaissance artistique et culturelle de la matérialité et de l'immatérialité de l'œuvre pour conduire les élèves à interroger la notion d'authenticité. Quelles valeurs artistiques, sociales, symboliques de la matérialité sont en travail ? Quels questionnements peuvent mobiliser des compétences pratiques et des connaissances pour enrichir la culture artistique, élargir les représentations culturelles, questionner le fait artistique, sonder les démarches d'exposition et de présentation ? Autant d'interrogations mises en œuvre à travers les démarches artistiques à voir et à vivre.

1. Entretien avec Kathy Alliou extrait du catalogue d'exposition *Cookbook*, édition des Beaux-arts de Paris, 2013.

DES BANQUETS DE MOTS FUTURISTES AU REPAS MYSTIQUE DE SABRINA VITALI

par Gilles Froger

Professeur d'Enseignement Artistique, Ecole Supérieure d'Art, Tourcoing

Membre de l'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA)

Chercheur associé, Centre d'Etude des Arts Contemporains – Université de Lille

De nombreux éléments, dont la présence sculpturale du sucre, souvent mêlé à des colorants alimentaires et parfois à d'autres aliments comestibles, la notion de festin ou la création de boissons et de plats singuliers, disent assez la porosité recherchée par Sabrina Vitali entre art et nourriture, cette nourriture ayant d'ailleurs le plus souvent une connotation fortement symbolique et spirituelle (**L'Éternité, c'est la mer allée avec le soleil**, 2018). Si cette nourriture peut être dévorée par l'artiste seule (**Vanité**, 2010) (p.38), elle est parfois donnée en partage, dans des conditions bien définies, à des animaux (**Porca miseria**, 2010) (p.12) ou à un cercle délimité d'individus (**L'Éternité, c'est la mer allée avec le soleil**, 2018) (p.34). Autre dimension pouvant être liée à cette nourriture ou dépendant d'œuvres hybrides, les émanations olfactives, qu'elles soient parfums et hydrolats (**L'Incarnée**, 2011 (p.54) ; **Puits d'imaginaire**, 2013 ; **Angeli**, 2013 (p.42)...) ou odeurs¹, forment elles aussi un aspect sensible du travail de Sabrina Vitali. Le spectateur ne saurait donc se contenter de ses seuls yeux pour appréhender la subtile présence de ces diverses œuvres qui en appellent à tous les sens.

Cet intérêt pour le goût, l'odorat ou le toucher – également fréquemment mis en jeu dans les performances de Sabrina Vitali – s'inscrit dans une histoire des sens longtemps considérés en Occident comme mineurs, dont l'origine, du moins en ce qui concerne l'art moderne et contemporain, remonte au déni de la suprématie d'un art « rétinien » par Marcel Duchamp et à l'ébullition artistique des Futuristes italiens².

Sous la conduite du poète Filippo Tommaso Marinetti³, ces artistes futuristes, dans leur volonté d'en finir avec le passé (à commencer par Venise, dont Marinetti voulait que la place Saint-Marc soit transformée en un vaste parking), se sont proposé de révolutionner l'art, le roman, le théâtre, la poésie, la musique, la photographie, le cinéma, l'architecture, l'urbanisme mais aussi l'habillement, la céramique ou la radio. Selon les mots mêmes de Marinetti, « À la conception de l'impérissable et de l'immortel, nous opposons, en art, celle du devenir, du périssable, du transitoire et de l'éphémère⁴. » On ne s'étonnera donc pas qu'ils entreprirent d'« oser affronter une fois encore l'impopularité avec un programme de renouvellement total de la cuisine⁵ » énoncé dans un manifeste paru à Turin en 1930⁶.

À l'image de leur poésie, les recettes qu'ils inventent alors sont remplies d'effets jouant sur des contrastes, des transgressions, des oppositions (sucré/salé), des associations inhabituelles (viande/poisson). Si certaines de ces alliances peuvent être à nos yeux moins surprenantes qu'elles ne devaient le paraître à ceux des Futuristes qui ignoraient sans doute un certain nombre de recettes élaborées au cours des siècles passés ou dans des pays non occidentaux, d'autres aspects de leur cuisine relèvent d'une réelle innovation en utilisant les figures de la redondance et de l'accumulation ou, à l'inverse, de la privation et de la miniaturisation. Contre la laideur

bourgeoise (et bientôt prolétaire) de l'embonpoint, la minceur est ainsi une valeur hautement revendiquée. Les Futuristes souhaitent, en effet, « poser les bases d'une alimentation adaptée à une vie toujours plus aérienne et rapide⁷ ». C'est pourquoi, il leur semble impératif de supprimer « un certain nombre d'aliments, au premier rang desquels les pâtes⁸, et ce alors qu'on attend de la chimie qu'elle accomplisse une tâche précise, à savoir de 'pouvoir bientôt donner au corps les calories nécessaires par des équivalents nutritifs (fournis gratuitement par l'Etat) sous forme de poudre ou de pilule⁹ ». Ils rêvent de révolutionner ainsi de manière rationnelle la façon de se nourrir, car cela aura pour effet de « permettre d'obtenir 'une baisse réelle du coût de la vie et des salaires, avec réduction concomitante de la durée du travail¹⁰ ».



Si ambitieux que soit le programme diététique, politique et social envisagé, les recettes (que les Futuristes appellent « formules ») sont avant tout affaire de mots. Ainsi est-on invité à déguster un **Aéroplat** pour le moins frugal composé d'un quart de fenouil, d'une olive et d'un kumquat, ou bien un **Plasticoviande** formé d'une grande paupiette farcie de légumes, de miel et de boulettes de poulet, ou encore un **Aéroport piquant** dont les anchois et les sardines reposant sur des légumes verts évoqueront les avions. L'industrie, notamment aéronautique, est très présente dans cette poésie culinaire futuriste : citons le **Vrombissement au décollage**, le **Fuselage de veau**, l'**Atterrissage digestif**, l'**Aéroplane libyen**, sans parler des petits pains sculptés en forme d'avion. Marinetti, d'ailleurs, écrit que la cuisine futuriste est « réglée pour les grandes vitesses comme un moteur d'hydravion¹¹ ».



L'Éternité c'est la mer allée avec le soleil, Sabrina Vitali, 2018

Cette esthétique liée à l'aviation caractérise si fortement le Futurisme de cette période d'avant-guerre qu'elle a fait l'objet d'un manifeste, signé par Marinetti, Fillia et plusieurs autres artistes, qui en appelle à l'expérience de l'aviateur pour renouveler la vision de l'art¹².

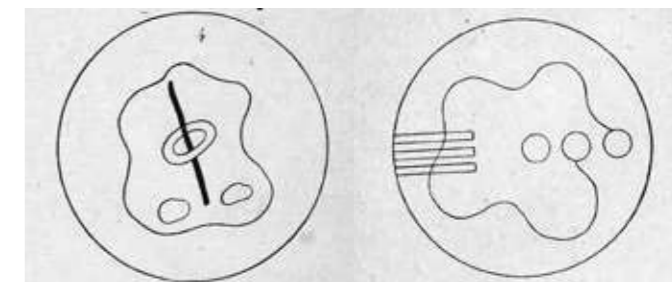
Le nationalisme est, lui aussi, une source de métaphores culinaires inépuisables et de nombreuses recettes renvoient aux paysages italiens : par exemple, le **Plasticoviande**, créé par Fillia, est une « interprétation synthétique des potagers, des jardins et des pâturages d'Italie¹³ ». On peut citer également le **Golfe de Trieste** à base de palourdes, le **Promontoire sicilien**, omelette froide faite d'œufs et de confiture, la **Mer d'Italie** aux couleurs rouge et verte du drapeau national, ou encore le **Repas synthèse d'Italie**, qui doit se dérouler dans une pièce carrée au plafond bleu, dont les parois lumineuses présentent des peintures sur verre de différents paysages italiens.

Quelles que soient leurs qualités gustatives, les recettes de cuisine futuristes sont donc d'abord un plaisir de lecteur qui en appelle à son imagination. La recette du **Hors d'œuvre fulgurant** est ainsi entièrement versifiée par le poète Luciano Folgore et un autre poète, Farfa, « *Champion National de Poésie* », invitait à goûter son **Blanc et noir**, « *Exposition individuelle sur les parois internes de l'estomac d'arabesques de crème fouettée pulvérisées à volonté avec du charbon de tilleul. Contre une indigestion plus noire. Pour une dentition plus blanche¹⁴.* »

On peut dire qu'avec les Futuristes, les poètes se sont réellement faits cuisiniers, même si l'inverse ne fut pas vrai, puisque leurs recettes, qui étaient peu soucieuses des principes nutritifs et gustatifs de la tradition culinaire, ne furent pas utilisées par les restaurateurs et étaient parfois simplement immangeables. Ainsi, la recette de la **Soupe zoologique** de Giachino, le propriétaire du Santopalato, le restaurant où se réunissaient les Futuristes, se composait d'une « *Pâte en forme d'animaux faite de farine de riz et d'œufs, fourrée à la confiture et servie dans un consommé à la rose, chaud, relevé de quelques gouttes d'eau de Cologne italienne¹⁵* ». Fillia, de son côté, invitait à déguster son **Porcexcité**, dont voici la formule : « *Un saucisson cru épilché sera servi directement dans un plat contenant du café très chaud mélangé à une grande quantité d'eau de Cologne¹⁶* ».

Certaines recettes font d'ailleurs beaucoup moins appel au goût qu'à la vue, à l'odeur, à l'ouïe ou au toucher afin que soit obtenu le but artistique recherché. La cuisine futuriste en appelle en effet constamment aux divers arts connus – la sculpture, la peinture, la poésie ou la musique – ou inventés – l'art des parfums, l'art des bruits ou le « *tactilisme* ». Ce sont tous les sens qui doivent être éveillés, car la cuisine futuriste participe d'un projet d'art total.

Afin de favoriser le plaisir du toucher, Marinetti recommande ainsi d'utiliser les mains plutôt que des couteaux et des fourchettes. On pourra alors sentir du bout des doigts les diverses matières qui seront servies ou accompagneront le repas, distinguer les divers degrés de température, apprécier les différentes sensations tactiles produites.



L'odorat, auquel Sabrina Vitali fait fréquemment appel dans l'appréciation de ses œuvres, est dûment sollicité par des senteurs inédites, telles ces combinaisons d'odeurs (les coparfums) qui pourront être vaporisées au cours des repas et viendront se mêler à celles des aliments, comme en témoigne la formule de l'**Aéroplat**, proposée par l'aéropoète Fillia, qui recourt aux divers sens et aux divers arts : « *On servira à la droite du convive une assiette contenant des olives noires, des cœurs de fenouil et des kumquats, et à sa gauche un rectangle formé de papier de verre, de soie et de velours. Les aliments devront être portés directement à la bouche avec la main droite, tandis que la gauche effleura légèrement et à plusieurs reprises le rectangle tactile. En même temps, les serveurs vaporiseront sur les nuques des convives un coparfum d'œillet, tandis que de la cuisine parviendra un violent cobruit de moteur d'aéroplane combiné à une musique de Bach¹⁷* ».



© Cédric Audinot

Détails performance
L'éternité c'est la mer allée avec le soleil
Sabrina Vitali, 2018

L'invention de termes particuliers pour nommer non seulement les plats inventés mais également ce qui les constitue ou ce qui les entoure est aussi une dimension d'invention linguistique du futurisme. Ainsi, les mots constitués avec le préfixe « *co* » qui associe des sensations et des mets ou bien des éléments hétérogènes (comme le bruit du moteur d'avion et la musique de Bach) : cobruit, comusique, columière, coparfum, cotactile.

Les Futuristes emploient aussi le préfixe « *dis* », non pas dans le sens de la séparation et de la différenciation, mais dans celui de la complémentarité entre un élément et une saveur. Par exemple, la *dislumièr*e d'une glace au chocolat et d'une lumière orangée, très chaude. Ou bien le *disparfum* de la viande crue et du jasmin.

Enfin, dans l'entreprise de lutte contre ce que les Futuristes appellent la xénophilie, tout un vocabulaire d'origine étrangère est désormais banni. Ils traduisent à leur manière les mots étrangers, essentiellement français et anglais, employés couramment en Italie : le mot « *bouillabaisse* » devient ainsi la **Zuppa di pesce** (la soupe de poissons). Le « *maître d'hôtel* » est le **Guidapalato** (le guide-palais). Le « *barman* » est appelé **Mescitore** (verseur). Le « *menu* », **Lista**. Le « *dessert* », **Peralzarsi** (pour se lever). Le « *consommé* », **Consumato**. Le « *pique-nique* », **Pranzoalsole** (déjeuner au soleil). Le « *sandwich* », **Traidue** (entredeux). Le « *bar* », **Quisibeve** (icilonboit). Et parmi les cocktails rebaptisés polyboissons, on pourra choisir de boire un verre de **Décision** (« *Nom générique des polyboissons chaudes-toniques qui servent à prendre, après une brève mais profonde méditation, une décision importante* »), ou bien on préférera peut-être un verre d'Inventine qui désigne toutes « *les boissons rafraîchissantes et légèrement enivrantes qui servent à la découverte fulgurante d'une idée nouvelle* ». Selon les situations, on pourra également préférer le **Guerrénlit** (polyboisson fécondatrice), le **Paix-en-lit** (boisson somnifère) ou le **Viteaulit** (boisson hivernale, réchauffante). Et si on s'ennuie au cours d'un banquet futuriste, alors il faudra en faire reproche au Décrocheur de mâchoires, « *personnage futuriste qui a pour mission d'égayer les banquets officiels* ».

Bien éloigné du projet futuriste, dont l'extravagante fantaisie ne doit pas cacher l'inquiétante volonté de servir la révolution mussolinienne en cours, le travail de Sabrina Vitali relève non du politique mais d'une relation au sacré. On peut juger de cet écart dans la manière dont, par exemple, s'établit dans une de ses œuvres, **Vanité** (2010) (p.38), le rapport entre art et nourriture

autour de la dimension anthropophagique. Plusieurs recettes futuristes mettent en effet elles-mêmes en jeu, sur un mode très genré et pas nécessairement très subtil, le lien érotique entre la nourriture et le corps féminin. Il en est ainsi de la **Fraisemamelle** (Fragolamammella) de Farfa qui se compose comme suit : « *Un plat rose, avec deux mamelles féminines érectiles faites de ricotta rougie au Campari et de mamelons en fraise confite. D'autres fraises fraîches sous la couche de ricotta permettront de mordre dans une multiplication de mamelles imaginaires.*»¹⁹ Dans le même registre, ironiquement intitulé **Ultraviril** et réservé aux femmes lors des banquets futuristes, un plat composé à base de langouste, de langue de veau et de cuisses d'écrevisses se veut évoquer le sexe féminin. Cette dimension érotique et culinaire est d'ailleurs présente dès les premières pages de **La cuisine futuriste** sous la forme d'un conte littéraire. *Un repas qui évita un suicide*²⁰ relate l'histoire d'un artiste futuriste fictif, Giulio Onesti, qui craint de succomber au charme d'une femme, alors que celle qu'il aime vient de se suicider. Pris entre la tentation de rejoindre la morte et celle de la trahir pour la vivante qui lui ressemble, il fait appel à Marinetti, Fillia et un autre artiste nommé Enrico Prampolini qui vont lui redonner goût à la vie en imaginant une exposition de plats extraordinaires (« *22 complexes plastiques mangeables* »), dont un chef-d'œuvre, **Les courbes du monde et leurs secrets**, qui possède « *le magnétisme suave des femmes les plus belles* ». Suscitées par la faim amoureuse, ces sculptures en sucre sont aussi désirables aux yeux d'Onesti que l'était Galatée à ceux de Pygmalion, mais il ne va pas se contenter de l'admirer, il va l'« adorer amoureusement des lèvres, de la langue et des dents » et l'histoire s'achève dans un véritable orgasme érotico-gastronomique – le corps de la femme étant ici le lieu accompli de l'anthropophagie amoureuse et la nourriture qui s'y rapporte métaphoriquement pouvant apaiser tout désir et toute convoitise (masculine).

Cette invitation à l'anthropophagie artistico-culinaire, allant jusqu'à célébrer les noces d'Eros et de Thanatos, connaîtra par la suite de nombreux échos, du **Fest**in offert par Meret Oppenheim sur le corps nu d'une femme en 1959²¹ au moulage en chocolat du corps nu de Laurent Moriceau²² invitant en 2003 à un cruel et délicieux massacre ou à celui en pâtisserie de Debbie Harry, la chanteuse du groupe Blondie, offert aux spectateurs par Marina Abramović au cours d'un gala de bienfaisance qui se tint en 2011 au MOCA de Los Angeles²³.

Si ces diverses installations et performances mettent en jeu le désir d'ingérer le corps de l'autre afin d'en acquérir fantasmatiquement les forces physiques et mentales ou d'en célébrer la puissance érotique, c'est à un tout autre rituel que se livre Sabrina Vitali en 2010. Elle ajoute à la longue liste des festins cannibales qui, du cruel banquet d'Atrée donnant à manger à Thyeste ses propres

enfants au sacrificiel dernier repas du Christ, ont vu comparaître de si nombreuses et diverses victimes le plus paradoxal des repas. L'artiste, dont les installations et les sculptures intègrent souvent la présence figurée des fluides et des organes corporels et dont l'univers renvoie aux écrits de Bataille, a dévoré sa propre tête en sucre dans un vain effort de « *se dévorer soi-même pour échapper à la mort*»²⁴. Cette dévoration, « *acmé de la vanité* », est aussi, dit Sabrina Vitali, « *une manière d'ingérer, de digérer pour qu'il y ait métamorphose et transformation en autre chose*»²⁵. On peut voir dans ce processus d'ingestion et de métamorphose une métaphore du principe même de création²⁶. Mais, comme le confirment d'autres œuvres plus récentes encore de l'artiste, c'est plus loin encore, au-delà des frontières de l'art et peut-être de l'humain, à un extraordinaire dépassement de soi qu'invite cette recherche – au sens propre, une extase. Un vertigineux désir d'éternité²⁷.

1. Sabrina Vitali met, par exemple, en évidence la dimension olfactive de **Porca miseria**, le festin des porcs dans la rapide description qu'elle en fait sur son site : « *Paysage viscéral au délicieux parfum de gourmandise, dévoré, englouti par cinq porcs affamés. / Brisé, piétiné, ingéré, reste un champ de ruines aux allures de pierres précieuses. / Une odeur animale, chaude et moite, émane des restes de ce festin recouvert de bave.* », <http://sabinavitali.com/portfolio/porca-miseria-le-festin-des-porcs/>

2. Je renvoie pour une approche plus détaillée de la dimension olfactive dans l'art contemporain au texte intitulé « *Œuvres olfactives / œuvres odorantes* » que j'ai récemment fait paraître dans *Les dispositifs olfactifs au musée* (sous la dir. de Mathilde Castel), Ed. Le Contrepoint, 2018, p. 115-125

3. Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944)

4. Marinetti, « *Le Futurisme* », 1911, in G. Lista, *Le Futurisme*, Lausanne, L'âge d'homme, 1980, p. 47

5. F. T. Marinetti et Fillia, « *Le premier repas futuriste* », in *La Cuisine futuriste* (traduit et présenté par Nathalie Heinrich), Ed. A. M. Métailié, 1982, p. 76

6. D'abord paru dans *La Gazzetta del Popolo* (Turin, 28 décembre 1930, p. 3), *Le Manifeste de la cuisine futuriste* est à nouveau publié à Turin en 1931 par Marinetti et le peintre Fillia (Luigi Colombo dit, 1904-1936) dans *La Cuisine futuriste*.

7. F. T. Marinetti et Fillia, *La Cuisine futuriste*, op. cit., p.77

8. Cette volonté d'en finir avec la *pastaciutta* va d'ailleurs provoquer de vives réactions. Des femmes d'Aquila feront circuler une pétition pour conserver ce mets national ; une manifestation va également avoir lieu dans les rues de Naples dans le même but et à Turin, un colloque sera organisé par des cuisiniers pour débattre des bienfaits comparés des pâtes et du saucisson cuit dans l'eau de Cologne.

9. F. T. Marinetti et Fillia, *La Cuisine futuriste*, op. cit., p.77

10. *Idem*.

11. F. T. Marinetti et Fillia, *La Cuisine futuriste*, op. cit., p 29

12. Le "Manifesto dell'Aeropittura futurista" (Manifeste de l'Aéropittura futuriste), rédigé en 1929 par Filippo Tommaso Marinetti, Giacomo Balla, Fortunato Depero, Enrico Prampolini, Gerardo Dottori, Benedetta Cappa, Luigi Colombo (Fillia), Guglielmo Sansoni (Tato) et Mino Somenzi a été publié dans *La Gazzetta del popolo* le 22 septembre 1929.

13. F. T. Marinetti et Fillia, *La Cuisine futuriste*, op. cit., p. 139

14. F. T. Marinetti et Fillia, *La Cuisine futuriste*, op. cit., p. 150

15. F. T. Marinetti et Fillia, *La Cuisine futuriste*, op. cit., p. 162

16. F. T. Marinetti et Fillia, *La Cuisine futuriste*, op. cit., p. 139

17. F. T. Marinetti et Fillia, *La Cuisine futuriste*, op. cit., p. 140

18. Notons que cette proposition anticipe bien des créations sonores, à commencer par la bande-son d'*Apocalypse Now* mêlant la musique de *La chevauchée des Walkyries* de Wagner au bruit des hélicoptères.

19. F. T. Marinetti et Fillia, *La Cuisine futuriste*, op. cit., p 151

20. Cette fiction forme une des deux préfaces du recueil *La Cuisine futuriste*, op. cit., p. 31-37

21. Meret Oppenheim (1913-1985), d'abord réalisée à Berne en 1959, cette performance sera reproduite quelques mois plus tard, à l'invitation d'André Breton, dans l'Exposition interNationale du Surréalisme (EROS) qui se tiendra dans la Galerie Cordier à Paris.

22. Laurent Moriceau (1964-), *Found and lost*, performance, Soirée Laurent les magnifiques, palais de Tokyo, Paris, 2003

23. Marina Abramović (1946-), *An Artist's Life Manifesto*, MoCA, Los Angeles, 12 novembre 2011

24. Sabrina Vitali commente comme suit cette performance intitulée *Vanité* : « *L'acmé de la vanité serait de se dévorer soi-même pour échapper à la mort, mais c'est aussi une manière d'ingérer, de digérer pour qu'il y ait métamorphose et transformation en autre chose.* » Cité par Egmont Labadie, « *Les alchimies de Sabrina Vitali à l'exposition Cookbook* », publié le 09/12/2013 sur le site *Blouin Artinfo*, <http://fr.blouinartinfo.com/news/story/992576/les-alchimies-de-sabrina-vitali-a-lexpositioncookbook>

25. *Idem*.

26. En cela, on peut penser à la réflexion menée par un artiste comme Patrick Van Caeckenbergh., dont l'installation *Le Château de Cartes* (Musée de Flandre, Cassel, 2008) assimile également le système digestif à celui de la création artistique.

27. Je renvoie ici à *L'Eternité, c'est la mer allée avec le soleil*, titre de l'installation et du repas performatif conçu par Sabrina Vitali dans le cadre de l'exposition *Vertiges*, troisième volet de la manifestation *La Traversée des inquiétudes* (commissariat : Léa Bismuth), LaBanque, Béthune, du 8 septembre 2018 au 10 février 2019.



→ L'ÉTERNITÉ, C'EST LA MER ALLÉE AVEC LE SOLEIL

SABRINA VITALI, 2018

Installation, performance et édition / Centre d'art Labanque, Béthune
Exposition *Vertiges*, 3^e volet de la trilogie *La Traversée des inquiétudes*
Commissariat Léa Bismuth.

La poésie mène au même point que chaque forme de l'érotisme, à l'indistinction, à la confusion des objets distincts. Elle nous mène à l'éternité, elle nous mène à la mort, et par la mort, à la continuité : la poésie est l'éternité. C'est la mer allée avec le soleil.
Georges Bataille, *L'Érotisme*

Cette performance est l'activation de l'installation présentée dans l'ancienne salle à manger de Labanque.

La question de la continuité de l'être, par le collectif, au delà de la mort et à travers l'expérience mystique, a été abordée lors de ce rituel. Par une série de plats, les convives ont absorbé l'énergie d'un corps extatique déconstruit.

[...] la vérité n'est pas là où les hommes se considèrent isolément : elle commence avec les conversations, les rires partagés, l'amitié, l'érotisme et n'a lieu qu'en passant de l'un à l'autre.

Georges Bataille, *Le Coupable*

L'expérience synesthésique collective que constitue ce repas est une tentative de communication, de blessures à blessures, inspirée par d'autres blessures, celles d'amour mystique : stigmates de l'âme qui percent la chair du dedans au dehors et qui suintent des parfums divins.

La communication demande un défaut, une « faille » ; elle entre, comme la mort, par un défaut de la cuirasse. Elle demande une coïncidence de deux déchirures, en moi-même, en autrui.

Georges Bataille, *Le Coupable*

Ce projet a été nourri par des recherches menées sur l'odeur de sainteté : un phénomène métabolique olfactif constaté chez certains mystiques, de leur vivant et après leur mort. Parmi les cas répertoriés, on trouve notamment Sainte Thérèse d'Avila, Lydwine de Schiedam, Padre Pio ou Roseline de Villeneuve.

La vie ascétique et les périodes de stress mystique provoquent dans le corps des mystiques des bouleversements qui entraînent la production de parfums suaves et délicats comme la rose, la violette, l'ananas, l'encens, la cannelle, le gingembre, le girofle, la fleur d'oranger ou le jasmin. Leur apparition naît du puissant conflit entre le corps et l'esprit qui habite les extatiques, pris entre un désir éperdu de mort et une lutte inconsciente du corps pour continuer à vivre.

[...] je souffre de ne pas brûler à mon tour au point de m'approcher de la mort si près que je la respire comme le souffle d'un être aimé.

Angèle de Foligno, *Livre des visions*

Que je meurs de ne pas mourir.

Thérèse d'Avila, *Poèmes nés du feu de l'amour de Dieu*

Ces substances parfumées, notamment des alcools et des huiles, sont produites dans le corps par un ralentissement métabolique et une combustion incomplète des sucres. »

Extrait du livre *L'éternité, c'est la mer allée avec le soleil*, Sabrina Vitali, 2018.

SABRINA VITALI • ARTISTE EN RÉSIDENCE



© Cédric Audinot

Elle est retrouvée.
Quoi ? — L'Éternité.
C'est la mer allée
Avec le soleil.

Âme sentinelle,
Murmurons l'aveu
De la nuit si nulle
Et du jour en feu.

Des humains suffrages,
Des communs élans
Là tu te dégages
Et voles selon.

Puisque de vous seules,
Braies de satin,
Le Devoir s'exhale
Sans qu'on dise : enfin.

Là pas d'espérance,
Nul orietur.
Science avec patience,
Le supplice est sûr.

Elle est retrouvée.
Quoi ? — L'Éternité.
C'est la mer allée
Avec le soleil.

Arthur Rimbaud, *L'Éternité*



CANNIBALISME

Un dialogue bouleversant entre l'oeuvre «*Vanité*» de Sabrina Vitali et le film de Peter Greenaway «*Le cuisinier, le voleur, sa femme et son amant*»

par Patrick Louguet

Professeur émérite en études cinématographiques, rattaché au Centre de recherches ESTCA de l'Université de Paris 8

Dire que des oeuvres inscrites dans des domaines différents dialoguent, pose problème si l'on vise par là, dans tous les cas, un dialogue provoqué, conscient, voulu, entre des artistes, et cela dès la période du *work in progress*. Il est, en revanche, incontestable qu'une fois achevées, dans l'objectivité inévitable de leur venue au monde, elles communiquent dans la subjectivité des regardeurs. Celles-ci se constituent et s'enrichissent au fil des ans lors de rencontres aléatoires, plus ou moins accidentelles, et l'on peut-dire, de ce point de vue, que chaque biographie est anhistorique¹. C'est, cependant, cette anhistoricité relative qui fait toute la richesse de l'expérience artistique multiforme de tout un chacun, et c'est en ce lieu subjectif éminent que les oeuvres dialoguent entre elles. Que sait-on des bribes mémorielles de l'oeuvre du cinéaste Peter Greenaway² ou d'autres cinéastes dans les processus créatifs des installations-performances de Sabrina Vitali ? Que sait-on de ses références volontaires ou de son inconscient culturel ? À considérer certains titres conférés aux oeuvres, les rapprochements s'imposent irrésistiblement. Ainsi son installation de 2010 *Porca Miseria, le festin des porcs*³ (p.12) n'est pas sans reconduire au film *Porcherie* de Pier Paolo Pasolini, sorti en 1969⁴.

voire les nombreuses connivences secrètes que toiles de maîtres, installations et films peuvent nourrir entre eux. C'est ce à quoi j'invite ici, et d'autant plus qu'il y a toujours en art une « actualité intempestive » (Nietzsche) qui se joue des chronologies, des époques et de leurs modes au bénéfice des présences, des face-à-face et des rencontres bouleversantes.

Ainsi est bouleversante la performance (qui présuppose installation ou mise en scène au départ de l'événement artistique très spectaculaire) de Sabrina Vitali intitulée *Vanité*⁵ (p.38). Le bouleversement tient à la transgression du sacré au sens de Georges Bataille, à une extravagance questionnante dès lors que la sortie des limites conventionnelles met en cause les socles fondamentaux sur lesquels l'humanité trouve à se constituer. Bouleversante est donc cette installation de cannibalisme qui ne peut pas ne pas renvoyer, pour celles et ceux qui connaissent le film de Greenaway, à la scène terminale du festin cannibale de *The Baby's of Mâcon* (1993). Là, les convives sont invités à se délecter du corps cuisiné de l'enfant, apprêté et rehaussé des divers ingrédients comestibles aux couleurs bariolées, à l'unisson des décors et des costumes somptueux d'une mise en scène tout aussi luxuriante que baroque qui fait place à différentes valeurs de cadre, grands ensembles compris.



S'il pouvait donc ne pas être inutile de recueillir ses confidences à cet égard (on comprend, du reste, que les artistes y répugnent dès lors que ça viendrait oblitérer leur *tonique et nécessaire mauvaise foi*, l'originalité, à nulle autre pareille, de leurs créations), en revanche il serait légitime de mettre en évidence, dans l'après-coup de la réception, les liens intertextuels ou transfilmiques,

C'est peut-être selon ce critère radicalement transgressif que l'oeuvre de Sabrina Vitali marque son originalité dès lors qu'elle nous installe véritablement *au cœur des choses*, établissant une proximité telle que, malgré les oppositions formelles, on a l'impression que ces visages sont immergés en eux (douceur du ton du visage de l'être dévoré, opposés aux couleurs bigarrées et contrastées des composants environnants, fruits, etc...). Cette proximité est quelque peu dérangement entre le visage de l'être consommé et celui de celle qui le dévore. L'installation-

performance est plastiquement négociée et ce qui s'en dégage est insolite, de l'ordre d'une inquiétante étrangeté, porteuse d'une émotion bouleversante éprouvée à la transgression d'un des tabous fondateurs, dont l'interdit de l'inceste, qui sépare radicalement l'humanité de l'animalité, son respect inconditionnel contribuant à son assomption. À l'endroit même de sa grande beauté l'oeuvre comporte en elle-même sa mise en perspective distanciée et une capacité métatextuelle à exalter plastiquement son faire semblant. Comme chez Greenaway, les beautés réalisées et convoquées le sont au service de la pensée.

Avec l'oeuvre de Greenaway considérée, ce sont diverses modalités de suture de l'art pictural au 7^e art dont il est essentiellement question. En l'espèce la présence massive des officiers peints par Frans Hals, dont le grand tableau *Le banquet des officiers* occupe tout un mur de la majestueuse salle de restaurant, où domine la couleur rouge, en différentes nuances, lieu principal de la diégèse. Il est ce décor intérieur permanent inscrit dans le film, présent en la plupart de ses épisodes, traversé et habité par les personnages qui le fréquentent dont les personnages peints par Hals auxquels Greenaway confère une véritable valeur fictionnelle. En effet, les

personnages du tableau semblent regarder, non pas directement les spectateurs de la salle obscure, qui seraient alors de simples équivalents des spectateurs du musée de Haarlem aux Pays-Bas, mais la salle de restaurant et les personnages qui y évoluent.

Ainsi les personnages de Frans Hals ne sont pas non plus de simples regardeurs *en retour*, comme ils le sont en tant que vis-à-vis de spectateurs de musée, ils sont eux-mêmes convives du repas de Greenaway situé au XX^e siècle. Impliqué de cette sorte, installé en cette scène de restaurant, le tableau est alors creuset à part entière du film, le plus souvent exhibé, rarement hors champ. De la sorte, les convives du XVII^e siècle, ceux fictionnels du tableau, ont accès à deux tables : l'une dont ils se détournent, et l'autre, profilmique, qui retient toute leur attention au moment même où on les voit. Du point de vue de la totalité du film, la grande salle de restaurant opère donc comme lieu de convergence qui met en confrontation différents espaces comme si on avait affaire à une enfilade⁶ de plusieurs pièces d'une architecture virtuelle : la salle de cinéma, la cuisine, la salle de restaurant et, en vis-à-vis, le tableau du peintre de Haarlem et sa scène de banquet des officiers. La cuisine est ce lieu séduisant des *bric-à-brac organiques* composés de légumes, de fruits mais surtout de diverses chairs animales. Quant à l'arrière cuisine, c'est *le parking* où se trouve la voiture du voleur encadrée des deux camions remplis de victuailles qui subiront, au fil du temps diégétique, le processus de putréfaction. En effet, ce territoire est vu le plus souvent de la cuisine, surcadré dans le *background* de la surface écranique comme véritablement lieu d'un arrière monde

en devenir. À l'ouverture du film, c'est le lieu même, exclusif, d'une atroce scène d'humiliation infligée à un homme nu, victime des repréailles de la bande de truands dirigée par le voleur et assistée d'une menaçante meute de chiens qui aboient.

Car c'est bien, jusqu'aux pires excès, à divers modes d'appropriation barbares du monde que le spectateur est invité. Il y a donc cette scène d'ouverture évoquant le cannibalisme *par procuration*, ainsi que le pense Montaigne⁷, orchestrée par le chef maffieux (même si en fin de cette scène, l'homme nu torturé est vu vivant au milieu des chiens, on imagine que tôt ou tard il finira sous leurs crocs). Dans la seconde partie du film, il y a celle où Michael, le libraire, l'amant de Georgina (la femme du voleur), est capturé par la bande maffieuse et torturé à mort par ingestion de pages déchirées d'ouvrages qu'il appréciait, « *farci par ses outils de travail* » comme le dit le chef de bande, fier de cette formule vengeresse. La seconde séquence de cannibalisme, « *directe* » cette fois, est celle de l'épilogue du film : Georgina a demandé au cuisinier d'apprêter le cadavre de l'amant, viande rôtie enveloppée de gelée brillante, entourée de légumes variés aux formes et couleurs les plus diverses, donnant à la scène l'allure d'un tableau baroque. Devant la foule des personnels

« Tout un ensemble baroque d'assemblages/désassemblages qui permet d'établir la forte parenté entre Vitali et Greenaway. »

de cuisine, la bande maffieuse et divers habitués du restaurant, plus rouge que jamais, sous la menace du revolver qu'elle tient, elle oblige Albert, son mari, le voleur, à



découper un morceau du cadavre cuisiné de son amant assassiné et à le manger puisque, dit-elle, il s'était engagé à le faire à l'époque où il la terrorisait. Tremblant, il obéit et, une fois la bouchée avalée, Georgina le tue d'une balle au milieu du front en prononçant le mot « *cannibale !* », lequel contient bien à ce moment, on l'aura compris, toutes les turpitudes prédatrices auxquelles le maffieux s'était adonné tout au long de son existence.



→ VANITÉ

SABRINA VITALI, 2010
Performance.

La dévoration, y compris de soi et de son œuvre, est présente dans *Vanité*, une performance qui l'a mise en scène en train de dévorer sa propre tête reproduite en sucre : " *L'acmé de la vanité serait de se dévorer soi-même pour échapper à la mort, mais c'est aussi une manière d'ingérer, de digérer pour qu'il y ait métamorphose et transformation en autre chose.* "

Les alchimies de Sabrina Vitali à l'exposition *Cookbook*, interview de Sabrina Vitali par Egmont Labadie.

De fait, le spectateur de l'œuvre de Greenaway assiste à une exacerbation sur l'écran de la question du pouvoir, jusqu'aux résolutions les plus sanglantes. Dans le cinéma du réalisateur anglais, la récupération d'un pouvoir menacé se fait toujours au prix de la mort de l'autre.

Cela, au premier degré de la narration, ou à la prendre au pied de la lettre politique. Mais c'est plus fondamentalement l'affirmation du geste créateur, la conquête de l'esthétique par la mise à mort du narratif, ou tout au moins de personnages centraux de l'histoire – prix à payer dans l'affirmation de l'art du cinéma.

Car le meurtre symbolique du narratif n'est pas exclusif. Comme tout créateur faisant une œuvre originale, Greenaway répond à cette nécessité pensée par Edgar Poe dans son *Portrait ovale* : la mise à mort du modèle une fois l'œuvre achevée. Le paradoxe ici c'est qu'il y a une certaine permanence conquise par le fait même que les modèles sont des personnages de tableau invités à donner,

pour leur part, consistance aux personnages fictionnels, tout en faisant partie de la communauté des regardeurs qu'ils forment avec les spectateurs de cinéma. Par delà une certaine mise en abyme du pictural dans le filmique, ce dont il s'agit ici c'est surtout de la mise en partage d'un destin solidaire d'immortalité de l'œuvre, fût-elle bâtie sur les cadavres.

Cependant, on peut considérer que l'immortalité de l'œuvre est aussi, paradoxalement, enfouissement, dans un régime d'autodévoration dès lors qu'elle s'édifie sur l'érosion du narratif et sur la disparition des personnages.

Au cœur de sa *Vanité*, Sabrina Vitali, d'une bouche avide aux dents bien plantées, détruit inexorablement la tête de l'autre. Il y a là une performance artistique qui répond effectivement aux critères de ce type de spectacle : caractère unique, éphémère, non reproductibilité, etc. Si celle-ci devait être re-jouée, elle demanderait alors une nouvelle mise en scène, de nouvelles fabrications en sucre



et pâte d'amande, la mobilisation de nouveaux matériaux ; tandis que le destin de reproductibilité du film de Greenaway n'est lié qu'à un nouveau défilement de la pellicule dans le projecteur de cinéma. Cependant elle subsiste étonnamment dans la suite (sérielle) de photos mise en ligne (cf. note 5). Ce qui s'affirme alors, dans l'évocation insistante, têtue, des deux œuvres que nous avons mises en regard, c'est bien le principe d'une décomposition ou d'une entropie agissant au sein même de la totalité organique qu'il contribue, dans le même temps, à faire exister. Du reste il semble bien que ce principe insiste dans une autre performance de l'artiste, associée à une projection vidéo simultanée, où décomposition et putréfaction affichent des moments épiphoniques glorieux, lumineux, translucides, richement colorés des corps démembrés, des magmas organiques disloqués⁸.

Encore une fois, est ici à l'œuvre tout un ensemble baroque d'assemblages/désassemblages qui permet d'établir la forte parenté entre Vitali et Greenaway, ce qui s'opère dans les diverses cuisines ou dans les différents plats qui traversent beaucoup de ses films, jusqu'aux mets accommodés de restes cadavériques, ainsi qu'on l'a rappelé ici.

1. Youssef Ishaghpour prône ce critère d'ahistoricité pour être constitutive du cinéma, défendant la thèse que, d'emblée, dans son histoire contingente, le cinéma a acquis une grande maîtrise de ses idées-formes : « le cinéma a eu la particularité de naître comme art primitif et moderne à la fois et de n'atteindre l'âge classique que beaucoup plus tard », cité par Suzanne Liandrat-Guigues in *Esthétique du mouvement cinématographique*, Paris, Klincksieck, p. 134. Certes on peut considérer l'âge classique du cinéma comme étant de pleine maturité (pétré tout autant de primitivisme que de modernisme, au demeurant) mais j'insiste ici sur l'idée que cette ahistoricité essentielle est précisément ce qui autorise à faire dialoguer entre elles des œuvres singulières de toute période et de tout domaine, surtout si on est aussi sensible à la conception kracauérienne du germinatif, forme embryonnaire qui, d'une œuvre à l'autre, s'épanouit sous la main des créateurs.

2. En relation étroite aux Arts plastiques, à l'histoire de l'art, et au théâtre, l'ensemble de l'œuvre cinématographique de Peter Greenaway n'a de cesse, comme on sait, de les visiter et de les questionner. Deux exemples très emblématiques à cet égard : *Meurtre dans un jardin anglais* (1982) et *Prospero's Books* (1991).

3. Sculptures en sucre, performance et projection vidéo (600 x 400 x 62 cm). Œuvre filmée et mise en film par Léandre Bernard-Brunel.

Voir <http://sabrnavitali.com/portfolio/porca-miseria-le-festin-des-porcs>

4. *Porcherie* de Pasolini entremêle deux histoires dont l'une met en scène un jeune homme affamé devenu meurtrier et cannibale. Avec ce film, il y a donc aussi une affinité thématique.

5. *Vanité*, 2010 : Sculpture en sucre, pain et pâte d'amande, et performance (33 x 24 x 12 cm). On peut regarder quelques photos couleurs, archivées, de cette performance, disponibles en ligne : <http://sabrnavitali.com/portfolio/vanite>.

6. La preuve en est les nombreux travellings allers-retours suivant les déplacements des personnages.

7. Voir le chapitre XXXI du livre I des *Essais* de Montaigne « *Des cannibales* » : donner aux chiens de la chair humaine à manger, c'est, dit Montaigne, du cannibalisme par procuration. On est d'autant moins loin de cette référence aux redoutables – mais non moins lucides réflexions, du philosophe – que les maffieux de Greenaway barbouillent le corps de leur victime de la merde des chiens, l'obligeant même à en manger.

8. Voir aussi les photos archivées de *Dolce Di Sale* via <http://sabrnavitali.com/portfolio/dolce-di-sale>.

PEINTRE ET SCULPTRICE

par **Mélanie Lerat**

Conservatrice du patrimoine, Musée des beaux-arts d'Arras

Peintre et sculptrice.

« Ce que je ressentis alors, ou pour mieux dire, l'expérience que je vécus en voyant la couleur sortir du tube, je la fais encore aujourd'hui [...] ces êtres étranges que l'on nomme les couleurs venaient l'un après l'autre, vivants en soi et pour soi, autonomes, et dotés de qualités nécessaires à leur future vie autonome, et à chaque instant, prêts à se lier librement à de nouvelles combinaisons, à se mêler les uns aux autres, et à créer une infinité de mondes nouveaux. »

Vassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes*, 1912-1922

Perçue par la vue, l'un des cinq sens de l'homme, la couleur est tout autant un phénomène physique, physiologique qu'artistique. Une certaine lumière renvoie une certaine couleur d'un objet et permet à l'œil de le distinguer des autres objets, par la particularité de cette teinte colorée, pure ou mélangée, son intensité, ses caractéristiques de texture, d'opacité ou de transparence.

La couleur est le thème conducteur des projets du Musée des beaux-arts d'Arras en 2019 et la présence de Sabrina Vitali est l'occasion de suivre son processus artistique et de comprendre la place de la couleur dans sa création. Dans ses installations aux coloris vifs et multiples, l'artiste donne vie aux formes et exprime sa sensibilité de peintre et de sculptrice.

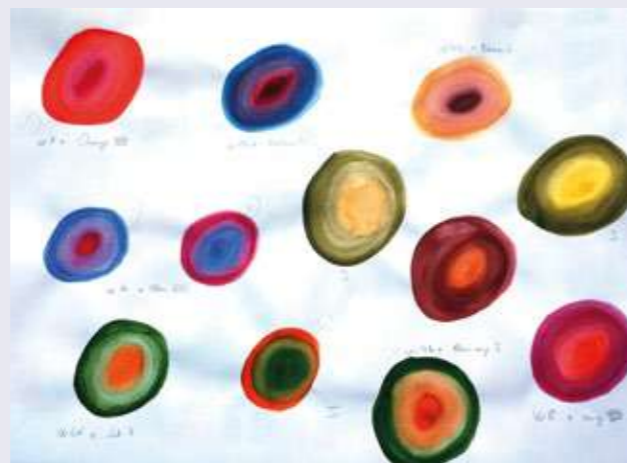
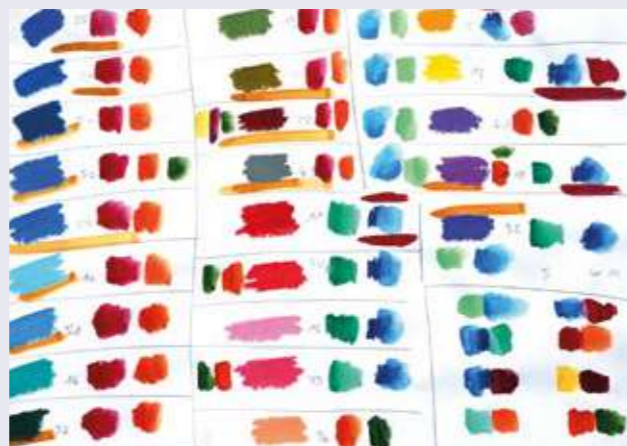
Une écriture colorée

Au tout début de son projet au musée, Sabrina Vitali a procédé à un travail de sélections et d'associations de couleurs à partir du tableau *La Mort des enfants de Béthel* de Laurent de La Hyre (1653) présenté au public dans le parcours permanent des collections (1^{er} étage, peinture française). Le chef-d'œuvre de La Hyre ne fait d'ailleurs pas l'objet d'une citation exacte. Il s'agit plutôt d'un point de départ qui nourrit une dynamique de création libre et dont il faut comprendre la composition, l'organisation et le rythme propres.

Dans un premier temps, Sabrina Vitali s'est inspirée de la couleur « terre brûlée » du sol dans le tableau, entre le vert et le marron. Ce sol est à la fois le réceptacle des corps inertes et le terreau d'une renaissance possible. Cette base définit les éléments structurels comme la moquette au sol, les bacs et les cadres des tissus peints qui rythment verticalement et horizontalement l'installation à la manière d'une portée musicale.

Sabrina Vitali construit ensuite une gamme de couleurs s'inspirant des teintes du tableau, notamment les drapés multicolores des personnages, et de ses recherches libres d'associations colorées. Pour cela, elle réalise des « bilans » et des « exercices » à l'aquarelle et pastel gras sur des feuilles de papier qui lui servent à établir un répertoire de teintes vibrantes et d'accords chromatiques opérants et qui participent à la construction mentale de l'installation. L'instinct, l'expérience et la sensibilité de l'artiste à un moment précis, sont au cœur de ce processus créatif qui ne répond d'aucune théorie préconçue – comme ça a pu être le cas par le passé, citons la loi des contrastes simultanés des couleurs

Travaux préparatoires © Sabrina Vitali



Peintures sur tissu de l'installation *Paysage intérieur* en cours de réalisation au musée

de J.-M. Chevreul en 1839 – et extérieure à sa propre réflexion. La quête d'une certaine harmonie, entendue comme un agencement esthétique des couleurs, des tons et des nuances, ne répond généralement dans la création contemporaine qu'aux seules lois que se donne un artiste.

La composition colorée de l'installation est rythmée par de puissants contrastes de couleurs pures (cuirs), créant des chocs chromatiques, ou plus mélangées comme pour les tissus peints à la manière des *shoji* japonais. Dans ce cas, le tissu blanc et transparent est mouillé avant d'être peint par l'artiste qui joue sur la densité de pigments pour générer des motifs aux couleurs plus ou moins évanescents mais aussi laisse la matière se diffuser de manière plus aléatoire. Les motifs forment des dégradés ou au contraire des vagues bien nettes, qui se répètent et se superposent comme dans les tissus de *Mémoire du soleil* (2017) qui rappellent l'infiniment petit des cellules du corps humain. Le geste est guidé par la sensibilité de l'artiste et la réactivité des couleurs qui s'animent au contact de la matière.

La couleur comme matière

Ainsi agencées, les formes colorées prennent vie grâce à une sélection et des associations méticuleuses de matériaux. La couleur, avec ses qualités d'expressivité et de sensualité, devient une matière subtilement modulée et évolutive plus qu'un moyen de représentation. Les contrastes entre opacité et transparence, matité et brillance, sont au cœur de l'installation de Sabrina Vitali : la cire translucide modelée, le cuir coloré tantôt grainé tantôt velouté, et le tissu peint, fin et transparent. La disposition au sol ou en élévation, les effets de perspective, les juxtapositions contrastées de matières, donnent corps, vie et nuances aux couleurs de cette installation-environnement que le regardeur peut parcourir et appréhender de différents points de vue.

Originaire de l'est de la France, Sabrina Vitali est influencée par les artistes de l'École de Nancy, comme Émile Gallé par exemple, qui se sont intéressés, à travers la technique du verre, au rendu

des couleurs, aux jeux de textures, de transparence et d'opacité. Influencés (eux aussi) par l'Extrême-Orient, ils s'emparent de la matérialité des objets et des techniques de production, insèrent des bulles d'air ou des morceaux de verre de forme et d'épaisseur variées, en quête d'effets esthétiques et poétiques.

La lumière est un autre élément majeur des installations de Sabrina Vitali, et les matériaux utilisés produisent souvent des reflets changeants et des effets de brillance, donnant une certaine préciosité aux œuvres. Le choix du sucre et des colorants alimentaires, notamment pour les sculptures *Souffles* (2008) ou *Attraverso* (2011), témoigne de cette recherche d'une artiste-chimiste, sur les composants des matériaux, leur coloration et leur transformation, afin d'obtenir des effets de brillance, de transparence et de superposition. Ces œuvres témoignent d'une évidence parente avec la technique du verre citée plus haut, d'une même dialectique entre la structure et la surface colorée et réfléchissante, l'intérieur et l'extérieur des œuvres, la fragilité et la légèreté. L'emploi ou la suggestion de l'or, matière raffinée par excellence, (*Or*, 2010, ou performance liée à *Bacchanale céleste*, 2017), suggère cette réflexion autour d'une préciosité fragile et éphémère qui peut se briser à tout moment. Il témoigne également de la charge symbolique que peut revêtir l'emploi des couleurs car l'or est associé depuis l'Antiquité à l'expression du pouvoir divin, aux richesses matérielles et spirituelles.

Une forêt de symboles

Ainsi l'emploi d'une couleur a des implications psychologiques, culturelles et symboliques multiples, utilisées ou détournées par les artistes. Son usage tend à traduire une spiritualité parfois partagée par des codes et un système d'associations d'idées plus ou moins conscientes, ou créée par la sensibilité et l'imaginaire libres de l'artiste.



→ ANGELI

SABRINA VITALI, 2013
Soie peinte et parfumée avec La vierge de fer de Serge Lutens / 300 x 600 x 4 cm
Exposition Sabrina Vitali, Belvédère du Palais des Beaux-arts de Paris, dans le cadre de l'exposition *Cookbook, l'art et le processus culinaire*.

« Sur la partie supérieure sont étalées des pièces de tissu, suivant une progression de travail allant d'un linceul blanc à une robe bleue, tandis que flotte un parfum de fleur de lys, de jasmin, avec une note de fond métallique. (...) De l'aveu même de l'artiste, l'ensemble est inspiré des tableaux de Giotto : dans la partie supérieure, ce sont les tuniques des anges annonciateurs, mais avec une couleur bleue des ciels de Giotto. Les tuniques sont déconstruites dans l'espace jusqu'à arriver à l'à-plat de blanc, une sorte de linceul immaculé. »

Les alchimies de Sabrina Vitali à l'exposition *Cookbook*, interview de Sabrina Vitali par Egmont Labadie.



Dans *Angeli* (2013), Sabrina Vitali teinte des morceaux de soie d'un bleu très intense ponctués par de subtils dégradés de bleu et de vert et parfumés avec le parfum *La Vierge de fer* de Serge Lutens composé notamment de notes de lys et de bois de santal. Le bleu est traditionnellement associé à l'immatériel, au divin – comme le suggère le titre de l'œuvre – et au manteau de la Vierge. La couleur possède ici une valeur cosmique. Dans d'autres œuvres, les couleurs et les formes forment une rupture nette avec les codes de représentation, soulignant l'importance des notions d'Éros et de Thanatos, de pulsion de vie et de mort : l'or se brise et se dégrade, la chair se décompose dans *Ma Vénus* (2008) (p.26). L'usage récurrent du bleu et du rouge, formant un véritable vocabulaire que l'on retrouve d'une œuvre à l'autre, s'inspire avec réalisme de la chair, des veines et des organes du corps humain. Il symbolise la vie et la mécanique intérieure, invisible de l'être, tout en instaurant une ambiguïté de sens : *Ma Vénus* joue tout autant sur l'attraction du sucre multicolore et brillant que sur la répulsion engendrée par cet écorché informe, entre humanité et animalité.

L'usage de la couleur a des effets sur le corps tout entier et fait dialoguer les sens – la vue, le toucher, le goût, l'odorat et l'ouïe – entre eux. Sabrina Vitali utilise ce phénomène neurologique d'associations multisensorielles ou synesthésiques, dont la portée symbolique et artistique a été évoquée notamment par Charles Baudelaire dans le célèbre poème « *Correspondances* » (*Les Fleurs du mal*, 1857) : « *Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. / Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants, / Doux comme les hautbois, verts comme les prairies* ». Les sculptures en sucre coloré, rouge-fraise ou jaune-citron, comme *Souffles*, séduisent l'œil, tentent la main et aiguissent le goût. Face à l'œuvre, le regardeur n'est que très rarement autorisé à satisfaire toutes ces envies (*Rose avenue*, 2015) (p.7). Cette mise en tension se double du potentiel de métamorphose des couleurs mais aussi des formes, irrémédiable par l'action de l'environnement naturel, de la fonte à l'attaque d'éventuels insectes. Les couleurs et les matières sont résolument des créateurs du sens et des sensations, des moteurs de l'émotion et de l'imaginaire.

SUGAR BABY LOVE

par Florian Mahot Boudias

Professeur de lettres modernes en khâgne, Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras

Sabrina Vitali fait du caramel. Daddy, La Perruche et Candy, pur en poudre, pas cassonade mais raffiné, pas Canderel mais caramel. Elle nous fait fondre. C'est une madone Béghin Say.

Ses sucettes, on les tête pour se rassurer quand la nuit vient. Elle a ses rituels, ses recettes, ses mélanges. Elle a ses colorants, surtout rouge, pour la viande, un peu de jaune, une touche de bleu veiné et de vert décomposition. Elle a dans ses stocks des morceaux de corps paraffinés, des intestins et des vésicules sucrées, des guimauves carnées, des vers de terre emmiellés, des travers de sucre et des lambeaux musclés, des charognes mignardes, des parfums ambrosiaques et des fragrances musquées, des odeurs de sainteté. Elle fait la tambouille, elle fait des bulles de savon, elle vous tire parfois le portrait, elle fait un cake à votre semblance, votre tête en glaçage rose bonbon – et elle vous mange. *What's wrong, Sugar ?* Ou bien vous êtes Hansel ou bien vous êtes Gretel dans la maison de pain d'épice, vous pouléchez les tuiles et avalez les murs – mais c'est interdit et elle va vous gronder. Dans sa nouvelle cuisine en

formica, elle a un four à micro-ondes, un sèche-cheveux, des tubes et des jarres, un chalumeau camping-gaz. Elle distille de la mélasse et du sucre, elle fait, dit-on, son propre alcool, un rhum magique, un philtre qui fait aimer. Je fais de la bouillie pour mes petits cochons (*Mémoire du Soleil*, 2017). Elle a une collection de peaux pendues à des crocs de boucher, elle passe ses gants blancs et sa tunique de ciel pour accomplir, répétés, les gestes de ses formules magiques. Moi j'aime l'amour qui fait boum. Elle veut nous faire croire qu'il s'agit là encore d'une cérémonie du thé déplacée dans une cathédrale, mais elle est dans son antre fétide et doucereux, elle brise, elle fond et refond le sucre et l'or (*Bacchanale céleste*, 2017) (p.10). Elle a des dentelles sucrières qu'elle aligne avec négligé sur des portants féminins, elle souffle une bulle rose et nacrée devant son beau miroir, une belle baudruche empoisonnée, terriblement stomacale et érotique (*Cérémonie pour un corps baroque*, 2016) (p.19). À la fin, parfois, elle lâche les porcs, qui vous mangent le cœur (*Porca Miseria*, 2010) (p.12). Elle n'est pas une geisha dans son kimono de feutre. Non, il m'est avis qu'elle est une sorcière. Une sorcière d'un genre très moderne, sucrée et maligne, proprette et sans verrue, une magicienne qui vous change en bulle de savon.



→ MÉMOIRE DU SOLEIL

SABRINA VITALI, 2017
Bois, verre, tissu, sucre, mélasse, levure et eau / 200 x 200 x 200 cm
Exposition *Mémoire du soleil*, Pollen, Monflanquin / Projet réalisé en collaboration avec Olivier Buisine : distillateur et liquoriste.

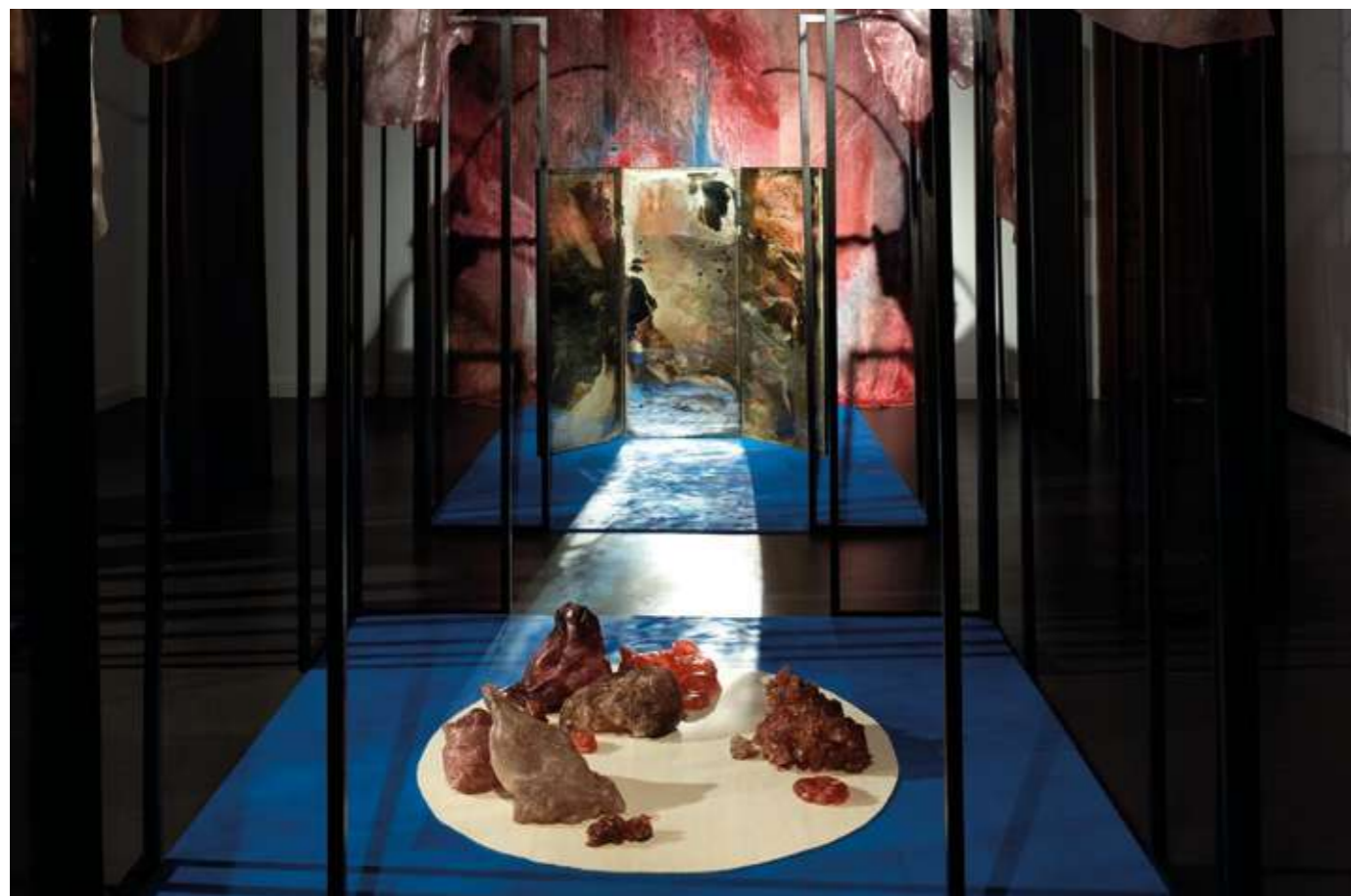
« On appelle odeurs de sainteté, les parfums de fleurs et d'épices émanant des corps de certains mystiques. Ces matières olfactives naissent notamment d'une métabolisation ralentie des sucres dans le sang qui entraîne la production d'alcool et d'éther. »

Mémoire du Soleil est un projet qui met en œuvre la création d'un rhum en odeur de sainteté. Il s'agit d'une installation performative, composée comme un corps. Une structure en bois est partiellement recouverte de tissu peint de motifs cellulaires, à l'intérieur de laquelle de grandes bonbonnes remplies d'eau, de mélasse et de levure, sont alimentées par un réseau de sculptures en sucre.

Ce corps entame sa première métamorphose. Le liquide noir contenu dans les sphères en verre dégage une odeur douce et chaude de vanille, de réglisse et de pain cru. Il commence à prendre vie. De fines bulles remontent alors de manière continue le long des parois transparentes pour former une épaisse mousse à la surface. Il se transforme peu à peu en un mélange alcoolique.

Après plusieurs semaines de fermentation, le liquide est placé dans un alambic afin de subir sa deuxième transformation. La matière noire y est chauffée, puis condensée, afin d'en extraire l'alcool et d'obtenir un rhum clair et transparent. L'alcool est finalement mis à macérer avec des fleurs et des épices. Il est arrangé en odeur de sainteté afin de former le Rhum Myroblyte. »

Sabrina Vitali



© Marc Domage

→ BACCHANALE CÉLESTE

SABRINA VITALI, 2017

Installation produite par le Centre d'art Labanque, Béthune

Bois, verre, tissu, sucre et miroirs / 700 x 900 x 250 cm

Exposition *Intériorités*, 2^e volet de *La Traversée des inquiétudes*, Centre d'art Labanque, Béthune / Commissariat Léa Bismuth.

« *Bacchanale Céleste* est une installation environnementale à l'intérieur de laquelle le spectateur est invité à circuler. Elle est le lieu d'une expérience pour le visiteur mais également pour moi. C'est un espace que j'ai voulu chargé d'une certaine intensité, d'une grande attention. Cette installation incarne un possible : une tentative de créer un espace d'éveil, de ravissement, de dessaisissement, qui questionne la notion d'expérience intérieure.

Il s'agit d'une architecture hybride, organo-cosmique et tellurique, pensée comme un corps qui se déploie dans l'espace. Elle est composée de matériaux hétérogènes : bois, tissu, verre, sucre et miroirs. Des structures en bois noir, partiellement voilées, organisent l'espace et créent un couloir intérieur qui distribue trois espaces distincts. En terme architectural, on peut dire que l'installation est composée d'une nef, d'un chœur et d'une abside. D'un point de vue organique, elle est composée d'une colonne vertébrale, d'un cœur et d'une tête. Le sol est rythmé de dalles bleues : des ciels mats et profonds, effondrés à terre, faisant référence aux fresques d'azurite de Giotto. Une grotte est érigée au dessus de cet abîme azur. Ce boyau terrestre est fait d'arches en verre drapées de sucre, reprenant la dialectique baroque de la structure et de la surface, de l'ossature et du drapé. Le baroque, c'est l'instant suspendu, le moment de la métamorphose. On est au seuil, au point de bascule, de renversement. J'ai habité l'installation pendant un mois afin de l'activer en un rituel quotidien durant lequel je transformais du sucre à chaud, en peaux qui recouvraient ensuite le bois et le verre. Le sucre constitue ici la chair éphémère de désir qui irrigue l'architecture sacrée de ce corps sacrifié, comme écorché, ouvert au dessus des cieus effondrés. Le sucre est pour moi une matière bataillienne d'excès, d'attraction, d'addiction et de plaisir. Brûlante et contondante, je la travaille à chaud, à bras le corps, dans un combat sensuel d'où émergent les formes. Cette peau éphémère se cristallise tout au long de l'exposition. Elle se minéralise. Elle passe de la transparence à la translucidité et se veine comme du marbre.

Au cœur de l'installation est disposé un cercle en feutre sur lequel sont placés des amas de sucre en rochers. Ils ont été formés avec les restants de matière qui ont servi à réaliser les drapés en sucre. Sur cette piste qui fait référence au cercle présent dans de nombreux tableaux de Francis Bacon, ces rochers sont disposés à la manière d'un jardin zen. C'est le corps baconnien minéralisé qui devient un outil réflexif, un accès possible à l'expérience intérieure.

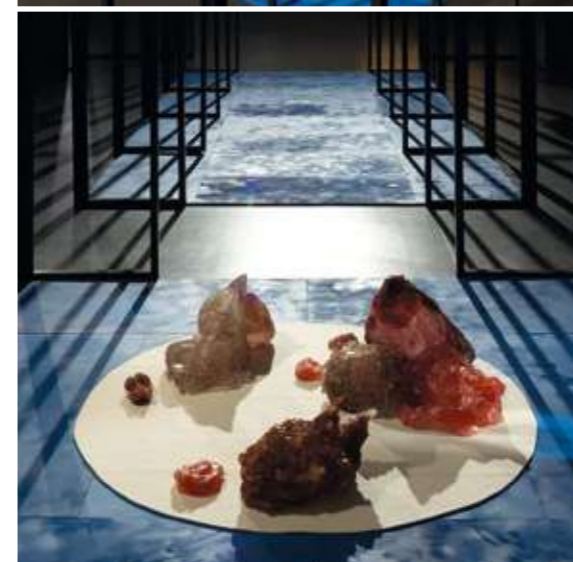
Le ravissement n'est pas une fenêtre sur le dehors, sur l'au delà, mais un miroir. Georges Bataille *L'Expérience intérieure*, édition Gallimard p.69

Au fond de l'installation, un triptyque de miroirs capte et projette la lumière. Pour le réaliser, j'ai détourné la technique de fabrication des miroirs en faisant dysfonctionner le processus de révélation de l'argent sur le verre. J'ai ainsi modifié ce processus chimique afin que l'argent s'oxyde par endroits, se dépose sur les plaques de verre transparent et forme un motif cosmique enflammé.

On perçoit au travers un tableau non enchâssé. C'est le rideau dramatique de cette scène organo-cosmique et tellurique. Sur sa matière fluide et veloutée est peint un motif céleste aux tons de chair, une image écorchée du cosmos, une béance, un œil cosmique.

L'ensemble de cette installation est une architecture sacrée, un corps sacrifié que le spectateur parcourt extasié, comme digéré par cette image ouverte. Le visiteur chemine à l'intérieur de ce labyrinthe, renversé par un jeu constant de retournement, un sensuel va-et-vient du dehors au dedans, de la surface au travers, de l'organique au céleste, du sacré au profane, du vivant au minéral. »

Sabrina Vitali



SABRINA VITALI, PERFORMANCE ET VÊTEMENT : "UNE EXPÉRIENCE INTÉRIEURE"

par Thomas Lemire,
Étudiant en khâgne, option arts plastiques.

Le vêtement est reflet d'une mode, dans la mesure où il est une forme à habiter, épousant les formes ou les cachant. Il reflète donc une intention, un choix au moment d'être habité. Mais avant cela, il est un objet pratique de protection.

À ce sujet, Roland Barthes, au cours d'un entretien concernant son essai *Système de la mode* dit : « *le vêtement est un de ces objets de communication, comme la nourriture, les gestes, les comportements, la conversation (...) et possède une existence quotidienne (...) ainsi qu'une existence intellectuelle et s'offre à une analyse systématique par des moyens formels.* »

De nombreuses recherches sociologiques et philosophiques cherchent à questionner dans quelle mesure le vêtement n'est pas qu'un objet utilitaire, mais un vecteur de sens : au-delà d'une fonction pratique, le vêtement possède une profonde dimension symbolique, mais aussi une utilité sociale : il marque un statut au sein d'une société. Lorsque nous pensons au smoking féminin conçu par Saint-Laurent en 1966, nous pensons immédiatement moins à son utilité en tant qu'objet protégeant l'épiderme qu'à son sens, à l'image sociale que renvoie le port d'une tenue alors conçue par les hommes et pour les hommes. De même avec la robe Mondrian de sa collection automne-hiver de 1965 : elle a rapproché art et mode, transformant les toiles abstraites de l'artiste en motifs textiles.

Le vêtement est un objet récurrent dans les performances de Sabrina Vitali dont une des fonctions est de protéger durant la manipulation du sucre. Au sujet de son œuvre « *Bacchanale céleste* » (p.44) réalisée en 2017-2018 au centre d'art LaBanque de Béthune, Sabrina Vitali écrit qu'elle l'articule comme un corps « *se déployant dans l'espace selon une dialectique de la structure et de la surface, de l'ossature et du drapé.* » : elle décrit ainsi son installation environnementale dans laquelle le spectateur circule au contact de divers matériaux, comme un vêtement, en soit un espace à investir et à habiter. Les performances de l'artiste impliquent une gestuelle, et si cette action comporte des risques pour le corps, le vêtement peut être adapté à la pratique performative et est donc intention de créer une forme significative à la sécurité. Barthes dit : « *Une forme ne signifie rien en soi (...) seules les fonctions, non les substances sont significatives* »³. Or, dans un contexte artistique, ignorer l'importance formelle de la plasticité reviendrait à biaiser l'analyse des œuvres. Il semble nécessaire d'interroger la place des vêtements dans les performances de Sabrina Vitali non seulement comme des formes mais aussi comme des fonctions.

Dans le cas présent, le vêtement semblerait donc un objet pratique et sur lequel peuvent être projetées des fonctions symboliques et sociales, mais peut-on limiter les vêtements dans les performances de Sabrina Vitali à ces simples fonctions et ignorer leur importance dans l'intention et le geste artistique ?

Dans son travail, le vêtement semble d'abord répondre à des exigences ergonomiques permettant la réalisation de ses performances, mêlées à des enjeux de mise en scène du vêtement qui invitent à penser ses fonctions esthétiques.

Les fonctions du vêtement dans l'œuvre

Nous avons bien conscience de l'enjeu pratique du vêtement dans les travaux de l'artiste : le tissu selon sa densité peut permettre à l'artiste de rester dans une certaine position sans gêne, d'accéder à ses outils plus rapidement et permettre à l'artiste de maîtriser ainsi le processus de transformation du sucre à chaud. Avec son œuvre « *Hermite* » (p.75) réalisée en 2014 et réutilisée dans sa performance « *Cérémonie pour un corps baroque* » (p.19) en 2016 l'artiste se présente avec un tablier de feutre multi-fonctionnel. Le vêtement s'inscrit dans une logique utilitaire : un vêtement pratique, en mesure de se faire protection durant le travail du sucre pour éviter la brûlure, mais aussi sac, récipient souple pour les différents outils et ustensiles. Le spectateur relie le tablier à l'artisanat, au travail des matériaux car ce vêtement est investi d'un imaginaire collectif, inscrit dans ses diverses représentations sociales.

Il y a clairement une esthétisation du vêtement, héritier de traditions et de projections symboliques. Exposé en 2015 comme une structure de soie peinte et de cuir, « *Soleil noir* » reprend manifestement les formes textiles du kimono traditionnel japonais, se référant à cette pratique japonaise des motifs peints. Au lieu de reproduire les motifs floraux traditionnels des kimonos féminins, l'artiste investit un motif suggérant un organisme biologique, avec un réseau de fines lignes rappelant des vaisseaux sanguins.

Le kimono est un vêtement évocateur : il est lui-même la projection symbolique d'une culture japonaise raffinée démonstrative d'une certaine classe sociale détenant une autorité ou un pouvoir. Le kimono féminin renvoie surtout à la culture spectaculaire et artistique des geishas, artistes féminines performant pour une clientèle aisée. Ce raffinement de la matérialité du tissu, dans sa forme et sa préciosité induit un rapport à un spectacle du féminin comme corps et construction sociale. En effet le vêtement est aussi dans l'Histoire un spectacle cérémoniel, et le médium d'expression privilégié d'une féminité alors régie par des codes, affrontant le regard masculin tour à tour plein de désir et accusateur.

La fonction sociale du vêtement invite par sa forme à un jugement social. Marqueur d'une classe sociale, le vêtement est aussi expression d'une individualité et d'une altérité. Sabrina parle de son vêtement comme d'une « *armure* » ou d'une « *carapace* » face au public et permet un repli introspectif. Au cours de sa performance



© Sabrina Vitali

« *Pneuma d'un corps céleste* » (p.49) datant de 2016, le vêtement apparaît en une nouvelle forme dès son ouverture : l'artiste ouvre son vêtement pour découvrir un revers de silicone dans un geste semblable à une floraison colorée, un lever de rideau où l'artiste s'ouvre aux spectateurs pour commencer sa performance. Ce revers de la tenue évoque une analogie avec la couleur et la plasticité du sucre des performances précédentes. Le geste de déploiement de l'envers du vêtement est une référence visuelle aux structures conçues par l'artiste : le vêtement semble se répandre autour de l'artiste lorsqu'elle est assise, et suggère un mouvement de coulée rappelant celui du processus de transformation du sucre.

Le vêtement face au geste

Donner forme à la matière est une des fonctions données par Sabrina au vêtement dans « *A une Madone* » (p.66) réalisée en 2013. La peau de sucre est appliquée sur ce dernier pour donner une forme à la matière, la structurer. Le textile marque ce sucre qui devient pâteux, y laisse des traces, parfois des motifs selon le relief du vêtement. La dimension sensorielle est manifeste, le vêtement étant la surface d'un contact entre les textures, celle du feutre, et la chaleur du poids de ces peaux de sucre. Le geste conditionne ici la fonction du vêtement. Il mime la pratique du hara-kiri, ce suicide rituel japonais rendant hommage à l'auteur Mishima, qui transforme la tenue d'« *Anatomic Sun* » (p.48) exposée en 2016. L'œuvre se découvre en une floraison, un effeuillage de couches

→ SOLEIL NOIR

SABRINA VITALI, 2015
Soie peinte et cuir / 140 x 150 x 5 cm
Exposition personnelle *Dévoilement*,
Centre d'art Yonne en Scène, Perrigny.

successives dévoilant un contenu de cristaux de sucre qui seront utilisés dans la performance. C'est bien le geste qui dévoile et qui transforme le vêtement.

Mais le vêtement est aussi un point de bascule dans les rapports de force qui font toute la tension du travail performé par Sabrina Vitali car il peut limiter le geste et rendre difficile le travail du sucre. Parfois serré, rigide, il limite la capacité de l'artiste à se mouvoir, ou à effectuer les gestes adéquats au travail de la matière. Selon la rigidité du textile, les mouvements se font plus lents, parfois difficiles. Le vêtement découvre ici sa dimension éprouvante. Cette difficulté mène l'artiste à être attentive au processus d'évolution de sa pièce dans la mesure où le vêtement peut devenir un obstacle à un travail serein : elle reste vigilante quant à sa transformation sans la contrôler entièrement. Le sucre fondu est une matière chaude, molle et il peut aussi changer de forme selon les pressions et la température ambiante indépendamment de celui qui le façonne.

« *L'extase n'est pas amour : l'amour est possession à laquelle est nécessaire l'objet, à la fois possesseur du sujet, possédé par lui.* »⁴ écrit Bataille : en effet, Sabrina Vitali en investissant le vêtement, investit aussi un rôle presque maternel face à la pièce, qui naît entre ses doigts sans réellement lui appartenir. Le vêtement féminin qui se fait contenant et qui libère les éléments nécessaires à la performance amène à entrevoir le vêtement comme matrice féconde, donnant jour aux formes.

Le vêtement devient un moyen d'habiter une attitude : en faisant référence à la culture nippone, l'artiste invite à imaginer les pratiques du lâcher-prise et de la méditation propre nommé wabi-sabi, élément de la philosophie zen, qui rejoint cette acceptation du hasard dans la mise en œuvre des pièces produites, en s'imposant des difficultés.

L'artiste expérimente des sensations qui sont détournées de leurs manifestations habituelles par la surface du vêtement couvrant la peau : la chaleur, les textures ne sont pas les mêmes quand une surface biaise la sensibilité cutanée. Le vêtement est un accessoire pratique et symbolique, et aussi une étape essentielle dans le cheminement de l'œuvre. Pour Sabrina Vitali, le vêtement est le médium d'une pensée artistique. En s'invitant dans cette forme et en investissant celle-ci dans son travail, elle l'habite et en fait une forme de communication artistique qui se passe de langage.

1. Vingt mots clés pour Roland Barthes, (propos recueillis par Jean-Jacques Brochier) *Le Magazine littéraire*, février 1975;
2. Note d'intention de Sabrina Vitali pour « *Bacchanale céleste* »
3. *Système de la Mode*, Roland Barthes, Éditions du seuil, 1967
4. *L'expérience intérieure*, Georges Bataille, 1943



→ ANATOMIC SUN

SABRINA VITALI, 2016
 Installation et performance 45'
 Bois, tissu, silicone, cuivre, sucre et encre / 300 x 200 x 250 cm
 Exposition personnelle Galerie Ya Gins, Maebashi, Japon.

*Dans l'intimité d'un monde flottant,
 Au seuil de la nuit,
 Espace crépusculaire sacrifié de soleil,
 Un univers se déploie en une éviscération cosmique.*

*Corps fendu de métal,
 Plaie béante chargée de matière noire, Creuset intérieur,
 Fragment de lune en fusion.*

*Rythmée par une respiration,
 La matière amoureuse emplie de souffle, Organe céleste en formation,
 À la limite de sa résistance.*

*Astre fragile et translucide,
 Tout entier abandonné,
 Fait d'encre et de sucre,
 Écriture de désir, de plaisir, d'amour et de mort.*

Sabrina Vitali



© Cédric Audinot

→ PNEUMA D'UN CORPS CÉLESTE

SABRINA VITALI, 2016
 Performance 30'
 Feutre, silicone, sucre et colorants alimentaires
 Exposition *Chrysalide chérie*, Galerie Geraldine Banier, Paris.

« Récit poétique de la formation d'un corps céleste : un rituel où le sucre devient l'objet d'une métaphore cosmogonique. Les muscles écorchés d'un corps feutré blanc se déploient. Ils contiennent des fragments de matière noire cristallisée, portés à fusion. Le corps s'ouvre et éclôt en une éviscération cosmique. L'ensemble grince en un son buccal de gencives frottées. La matière chaude y est travaillée puis soufflée. Un mouvement pneumatique croissant anime son expansion. Le froid fige son acmé, à la limite de sa résistance, pour former un astre fragile et éphémère. Un soleil noir anatomique. »

Sabrina Vitali

© Cédric Audinot

PREMIÈRE RENCONTRE AVEC SABRINA VITALI

Le 10 septembre 2018, Sabrina Vitali est venue à la rencontre des élèves d'hypokhâgne et khâgne option arts plastiques. Cet échange a été enregistré, puis retranscrit.

Sabrina Vitali : Bonjour à tous, je suis très heureuse d'être là et de faire cette année résidence avec vous. Aujourd'hui, j'ai prévu de vous présenter mon travail. Je vais reprendre quelques éléments que vous avez vus sur mon site internet afin de vous en donner une vue de l'intérieur. Je vais vous expliquer comment les choses se construisent. Je vous parlerai aussi de mon parcours. Ce sont peut-être des problématiques qui vous intéressent, qui vous concernent, par rapport aux choix d'orientation auxquels vous êtes confrontés. Je vais également vous montrer quelques films.

Je vais au Japon pour une résidence qui va durer deux mois. Je pars la semaine prochaine. Je vous propose que pendant cette période, nous gardions contact afin de partager cette expérience avec vous. L'idée est que ce temps de recherche et de production soit profitable aussi pour cette résidence ici. On essaiera de s'appeler en vidéo conférence tous les lundis et je vous raconterai les différentes étapes de mon projet là-bas.

Elève : Quel a été ton parcours scolaire au lycée et après le bac ?

J'ai fait un bac scientifique. En parallèle de mon parcours scolaire, j'ai d'abord fait beaucoup de théâtre et puis j'ai découvert l'art contemporain avec ma professeure d'option arts plastiques au lycée. Ça a été une sorte de révélation.

Je suis ensuite entrée à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Nancy, dans le Nord-Est de la France, en Lorraine. C'est une école dans laquelle j'ai passé trois ans. L'Art Nouveau et le travail du verre, très présents à Nancy, ont beaucoup influencé mon travail. J'avais alors le désir de réaliser des pièces en verre, mais le travail de cette matière est très onéreux et aucun atelier ne lui était consacré à l'école. Je me suis toujours passionnée pour la cuisine et la pâtisserie. Un jour que je faisais fondre du sucre pour un gâteau, le caramel m'est apparu comme une matière de substitution au verre. Transformée par le feu, colorée dans la masse, fragile et transparente, j'y retrouvais les caractéristiques qui me plaisent tant dans le verre et à moindre coût.

L'autre avantage était que cela me permettait de réaliser moi-même mes sculptures, sans passer par un artisan. J'ai donc commencé à réaliser des pièces en sucre en mettant au point une technique inspirée de celle des verriers.

Elève : Comment procèdes-tu techniquement ?

Le sucre cristallisé est chauffé et fondu au sein du creuset. Je le colore dans la masse avec des colorants alimentaires. Quand il atteint une température supérieure à 150°C (la température

précise est déterminée par la manière dont je souhaite l'employer ensuite), je le coule dans un moule ou sur une plaque en silicone. Lorsque je souhaite le modeler, il est ensuite malaxé pour répartir uniformément sa température. Je peux alors le façonner ou le placer au bout d'une canne en cuivre afin de le souffler. Au moment où je souffle, le sucre chaud est animé par un mouvement pneumatique. À mesure que la forme prend de l'ampleur, son épaisseur s'affine, pour atteindre parfois moins d'un millimètre. C'est le froid qui progressivement rigidifie la matière et fige la forme.

Elève : Quelle est la suite de ton parcours après les Beaux-arts de Nancy ?

Après trois ans à Nancy, je passe mon diplôme et je suis prise aux Beaux-arts de Paris. J'entre d'abord un an dans l'atelier d'Anne Rochette, puis pour le reste de mes études, dans celui d'Emmanuel Saulnier, dont le travail est constitué en grande partie de sculptures en verre. Sa pratique artistique aura un impact important sur la mienne, notamment dans le rapport à la transparence.

À mon arrivée à l'école, je suis invitée à participer à une exposition collective intitulée **Jeune sculpture contemporaine**. Cela constitue un moment fondateur de ma recherche : une sorte de choc matriciel qui a déclenché et révélé des questionnements profonds, qui nourrissent encore aujourd'hui ma recherche.

Le sucre est un matériau éphémère, très sensible à son environnement. À cette époque, je recouvrais mes pièces de résine afin de les protéger et de pouvoir les conserver. Le commissaire d'exposition, Philippe Cyroulnik, me propose alors de disposer mes sculptures à l'extérieur, dans l'herbe, sous un arbre. Mais au bout de deux semaines d'exposition, il m'appelle un peu affolé : « Sabrina ! Viens vite ! Il y a un problème avec tes pièces ! ». Je me rends sur place et je constate que les souffles en sucre se sont déformés, ont commencé à fondre et à attirer les insectes. La résine avait mal pris autour des sculptures, créant ainsi de minuscules trous qui laissaient entrer l'humidité. Les fourmis et les abeilles, alléchées par le sirop qui s'écoulait des pièces, avaient envahi l'installation métamorphosée, qui revêtait soudain un caractère tout à fait inquiétant. Quand j'ai vu cela, j'ai eu un choc, une sorte de révélation.

Professeur : Ce phénomène n'était pas voulu, encore moins contrôlé. C'est ce que l'on nomme une « sérendipité » de la création, c'est à dire une découverte inattendue qui se produit dans des circonstances fortuites...

Je me suis dit que la matière avait été plus intelligente que moi. Tout était là. Le sucre, en se libérant de son enveloppe de résine, a révélé dans mon travail des préoccupations profondes, qui nourrissent encore aujourd'hui ma recherche : liées à l'éphémère, au rapport à la nourriture, à la question de la dévoration, au phénomène de



métabolisation, à la métamorphose et à la destruction. Vous imaginez bien que je n'ai plus jamais remis de résine sur mes pièces.

Lorsque j'ai commencé à travailler le sucre, je m'intéressais beaucoup aux gravures anatomiques des XVI^e-XVII^e siècles. On y voit représentés des corps écorchés aux poses lascives. Ce sont des orfèvres macabres qui provoquent un sentiment mêlé d'attraction et de répulsion. Cette contradiction est présente dans le sucre industriel que j'utilise pour réaliser mes sculptures.

C'est une matière qui contient une certaine violence et une sensualité. Elle cristallise bien notre société de consommation hyper industrialisée. Il y en a partout dans notre alimentation. Le sucre est une matière d'excès très addictive, mais aussi très réconfortante. Je le travaille à chaud entre 150 et 200 °C. C'est quatre fois moins élevé que le verre mais sa manipulation produit la même fatigue, le même épuisement par la chaleur. Cependant, contrairement au verre, il permet un corps-à-corps avec la matière. Cela m'intéresse beaucoup. Au fur et à mesure, j'ai créé des outils de protection qui me permettent de façonner le sucre chaud à bras le corps, en une sorte de lutte.



“ L'idée est que l'œuvre est parfois moins importante que ce qu'elle produit autour. ”

Elève : Tu as cherché à transposer cette fascination pour les planches d'anatomies et les émotions contradictoires d'attraction et de répulsion que tu ressentais dans ton travail sculptural ?

Oui, j'étais à la recherche de cette tension. Je réalisais des écorchés en sucre à taille réelle. Ces corps étaient construits depuis les os modelés et assemblés. Je soufflais ensuite les muscles et je plaçais dessus un veinage bleu et rouge. Enfin, une peau translucide était posée à certains endroits.

Ces pièces agissent sur le visiteur comme un piège. Attiré par une douce odeur de gourmandise celui-ci s'avance dans l'espace d'exposition et se retrouve face à l'image ouverte d'un corps transparent qui donne à voir son mystère intérieur.

Elève : Est-ce que tu utilises d'autres matières alimentaires pour réaliser tes œuvres ?

Dans la filiation de l'**Esthétique relationnelle** de Nicolas Bourriaud, qui consiste à penser l'art comme un objet de rencontre, comme un vecteur, j'ai réalisé des sculptures en biscuit destinées à être partagées et consommées par les visiteurs. L'idée est que l'œuvre est parfois moins importante que ce qu'elle produit autour. Alors même que celle-ci disparaît, c'est le lien qui se crée entre les acteurs de ce passage à l'acte, l'ingestion, la métabolisation de l'œuvre, sa transformation en énergie, qui devient l'œuvre et son objet.

Lorsque mes sculptures en sucre sont exposées, elles sont vivantes, en constante métamorphose. Elles coulent, se déforment, changent de couleur ou se cristallisent. Je détermine le mélange utilisé pour les réaliser, les températures de cuisson, et le pourcentage d'eau, en fonction de la manière dont je souhaite qu'elles se comportent une fois exposées.

Quand cela fait sens, lorsque je réalise des installations en sucre, je cherche à préserver ce que j'appelle le potentiel d'engloutissement de la pièce. C'est à dire, la possibilité à tout moment de se saisir d'un morceau de l'œuvre pour l'ingérer, même si le passage à l'acte n'est pas autorisé.

Pour cela, les ustensiles et les couleurs utilisés sont strictement alimentaires. S'installe alors une tension entre le spectateur et l'œuvre. Lorsqu'il se rend compte que la pièce est comestible, il projette sur elle un désir d'ingestion, un fantasme d'assimilation, la possibilité d'un corps à corps générateur de plaisir. Cette métabolisation mentale est très importante pour moi. C'est une manière métaphorique de faire assimiler, comprendre mon propos.



Détail de **Souffles**, Sabrina Vitali, 2008.



Détail de **Ver**, Sabrina Vitali, 2009.

Elève : Comment a évolué ton travail ensuite ?

J'ai continué à explorer le travail du sucre avec : **Ver**, 2009 (sucre et colorants alimentaires / 180 x 97 x 3 cm), **Souffles**, 2009 (sucre et colorants alimentaires / 48 x 29 x 25 cm) et **Or**, 2010 (sucre et colorants alimentaires / 114 x 112 x 11 cm).

Lorsque j'ai arrêté de faire du théâtre, ma production plastique est devenue mon nouveau moyen d'expression. Je les considérais alors comme deux pratiques distinctes. Mais au fur et à mesure que je développais ma recherche, la performance a pris une place de plus en plus importante.

Avec "Or" la performance commence à faire son apparition dans mon travail. Cette installation est faite de sculpture en sucre soufflé, partiellement piétinée et brisée. L'œuvre est chargée d'une action qui s'est produite en amont de son exposition. La pièce est chargée de la présence passée d'un corps.

Ce geste de destruction n'est pas ici un geste négatif d'annihilation mais un geste créateur. Il met en exergue la fragilité de la matière et la fait chatoyer. Le sucre prend alors une apparence très précieuse alors qu'il ne coûte que quelques centimes. C'est une préciosité illusoire et insaisissable. Elle fait référence à l'or qui se forme à la surface d'une étendue d'eau lorsque le soleil est rasant. Apparaît alors une multitude de pièces brillantes.

La métaphore aquatique va bien au sucre. Mes sculptures sont comme des méduses : gracieuses et élégantes dans leur élément, elles sont en réalité un piège. Si on essaye de les saisir, on se brûle et une fois hors de l'eau, elles ne ressemblent plus qu'à un amas de vieux sacs plastiques.

Elève : Ton travail semble de plus en plus éphémère, consommable ou périssable, pourrait-on le voir comme un renouvellement du genre de la vanité ?



© Léandre Bernard-Brunel
Porca miseria, Sabrina Vitali, 2010.

J'ai fait une pièce qui s'intitule **Vanité** (p.38). Il s'agit d'une série de photographies. On m'y voit dévorer une sculpture en pain, sucre et pâte d'amande.

Porca Miseria est une autre pièce de dévoration. Elle s'est déroulée en plusieurs temps. Tout d'abord les visiteurs pouvaient déambuler autour d'une installation de sculptures en sucre faite de dômes et de souffles. Quelques biscuits recouverts de sucre étaient également dispersés au sol. Au bout de quelques minutes, les visiteurs étaient invités à reculer. Je fermait alors des petites



“ Dans notre culture occidentale, l'éphémère est appréhendé du côté de la mélancolie. Il est lié à la vanité, au Memento mori. En Asie, notamment au Japon, c'est très différent. Il est davantage lié à la contemplation, à la célébration de la vie, du moment présent. ”

barrières blanches. À ce signal, cinq cochons de 120kg étaient lâchés dans l'exposition. Affamés par le transport, ils ont dévoré et piétiné l'installation. Après 20 minutes de festin, leur éleveur est entré dans la salle d'exposition en frappant un panneau de bois au sol. Les porcs se sont alignés et sont sortis de la salle. Les barrières ont été rouvertes et les spectateurs ont pu à nouveau déambuler autour de l'installation. L'odeur gourmande de sucre cuit avait été remplacée par celle de la chair crue et moite des cochons. En merveilleux artistes, ils avaient transformé l'installation en un trésor chatoyant. Le sucre concassé couvert de bave ressemblait à un amoncellement de pierres précieuses. Ce spectacle entrait en contradiction avec l'odeur animale et humide, de sueur et de bave qui s'en dégageait. La pièce était chargée d'une grande tension.

Elève : Pourquoi des cochons ?

Les cochons ne sont pas les animaux que l'on croit. Ils ont l'air un peu hébétés car ils n'y voient rien, mais sont guidés de manière très précise par leur odorat. Ceux qui sont venus pour la performance étaient hauts sur pattes et très propres. Leur peau rose était couverte de poils blonds aux reflets cuivre et or. Ils avaient une certaine élégance.

J'ai choisi de faire performer des cochons suite à la lecture du livre de Michel Pastoureau **Le Cochon : Histoire d'un cousin mal aimé**. J'y ai découvert que le porc est l'animal qui physiologiquement est le plus proche de l'être humain. En effet, lorsque l'on a voulu comprendre comment fonctionnait l'intérieur du corps humain afin de pouvoir le soigner, on a commencé par disséquer des porcs. Michel Pastoureau formule également une hypothèse qui m'a particulièrement interpellée. Selon lui, les tabous alimentaires liés à la consommation de la viande de cochon seraient nés lorsque les Hommes se sont rendu compte que le goût de la viande de porc et celui de la chair humaine étaient les mêmes. Un tabou qui serait donc lié à l'histoire du cannibalisme.

C'est pour cela que j'ai travaillé les couleurs des sucres pour que les cochons se confondent avec les sculptures qu'ils allaient dévorer. Le but était d'obtenir une sorte de festin cannibale.

“ La question du souffle est très importante dans mon travail. C'est un des gestes emblématiques de ma pratique. ”

Elève : Considères-tu la vidéo de *Porca Misera* comme un document, un témoignage ou une œuvre à part entière ?

Porca Miseria a été filmée par l'artiste vidéaste et cinéaste Léandre Bernard-Brunel et nous l'avons ensuite mise en vidéo. Cette pièce est devenue un film, une œuvre collaborative indépendante.

Elève : La question de l'éphémère est vraiment capitale dans ton travail ?

Oui, c'est une question centrale. Dans notre culture occidentale, l'éphémère est appréhendé du côté de la mélancolie. Il est lié à la vanité, au Memento mori. En Asie, notamment au Japon, c'est très différent. Il est davantage lié à la contemplation, à la célébration de la vie, du moment présent. Les **ukiyo-e** (littéralement images du monde flottant) en sont les représentations. La culture japonaise m'intéresse et m'inspire beaucoup. La notion de **Mono no aware** est très importante dans mon travail. C'est le sentiment que produit l'admiration des choses fragiles et éphémères. Un moment qui cristallise bien cela est **Hanami, au printemps**, lorsque les japonais vont observer les cerisiers en fleur. L'instant tant attendu est le moment où les pétales se détachent des fleurs et voltigent, emportés par le vent : un moment suspendu, au seuil de la métamorphose.



“ L'odeur possède quelque chose de très violent dans son expression. ”

Professeur : Au sujet de *Porca Miseria*, je voudrais donner mon sentiment. Je trouve que c'est une de tes œuvres les plus explicites sur tes partis pris esthétiques. Elle me semble fonctionner comme un manifeste. On y trouve ce rapport attractif, répulsif, précieux, destructeur, enfin toutes ces contradictions, ces antinomies mêlées. Est-ce que tu considères cette œuvre comme un manifeste ? Es-tu d'accord aussi pour dire que c'est celle qui est la plus littérale et la plus explicite sur ses enjeux ?

Oui, c'est une pièce très forte, comme un coup de poing sur la table. Elle a un côté spectaculaire mais aussi une grande profondeur. Ce n'est pas une pièce qui a nécessité beaucoup de moyens financiers, elle a été faite avec du sucre, des gâteaux, et avec la gentillesse d'un éleveur.

On raconte peut-être toujours la même chose d'œuvre en œuvre, mais à chaque fois de manière différente. Mon travail est comme un monstre éphémère et éternel, en constante métamorphose.

Dolce di sale est exposée en 2011 au Palais des Beaux-Arts de Paris à l'occasion de l'exposition des félicités, dont le commissariat



© Sabrina Vitali
Ma Vénus, Sabrina Vitali, 2008.

“ Le baroque, c'est le rapport de la structure et de la surface, de l'ossature et du drapé. ”

est assuré cette année là par Jean de Loisy. Il s'agit d'une pièce constituée de deux éléments. D'une part, une grande installation au sol, composée de sculptures en sucre, à moitié brisées, avec des formes qui évoquent des corps déconstruits mais également de la nourriture ingérée. D'autre part, une projection vidéo très sombre avec une esthétique de clair-obscur à la manière des tableaux de Georges de la Tour. On m'y voit évoluer dans le noir, en tenue de travail, une lampe torche à la main, arpenter l'installation en sucre et la donner à voir au spectateur. Cette performance est mise en scène et filmée par Léandre Bernard-Brunel.

Elève : Cette vidéo est très théâtrale, tu te mets en scène à l'intérieur de ton œuvre.

C'est une pièce baroque. Il s'agit d'une notion très importante dans mon travail. Le baroque, c'est le rapport de la structure et de la surface, de l'ossature et du drapé. C'est aussi le moment de l'occasion : l'instant suspendu où les drapés plissés par le mouvement se figent. On est au seuil de l'événement, de la métamorphose. Dans les tableaux baroques, on peut très souvent voir des **putti**. Ce sont les anges qui sont représentés en marge d'un événement. Ils en sont les témoins.

Mes sculptures en sucre sont très fragiles, c'est pourquoi, lorsqu'elles sont de grande dimension, elles ne sont pas construites à l'atelier puis transportées, mais réalisées directement sur place. Je déploie ma cuisine mobile au cœur de l'espace d'exposition. Afin de réaliser **Dolce di sale** (p.14) je me suis installée trois semaines sur place pour transformer la matière.

Cette pièce est composée de sept putti étendus au sol. Au départ, j'avais l'intention de faire une performance de destruction sur cette installation, mais une fois les sculptures en sucre terminées, celles-ci étaient déjà d'une grande violence. En effet, les corps de ces anges étaient construits comme **Ma Vénus** (p.26), depuis les os jusqu'à la peau, ce qui leur donnait une apparence complètement déconstruite, éclatée.

Lorsque l'on produit une œuvre, il y a toujours un décalage entre ce que l'on a conceptualisé et sa réalité dans l'espace. Je trouve cela très intéressant. Il faut savoir être attentif à ce qui émerge malgré soi et qui peut faire sens.

Je me retrouve donc face à une image déconstruite très violente. Je me dis alors que cela n'a pas de sens d'intervenir sur cette installation en la détruisant encore plus. Accompagnée de Léandre Bernard-Brunel, je décide de faire l'inverse : de porter sur cette pièce



L'incarnée, Sabrina Vitali, 2011 / Feutre et biscuit de faïence imbibé d'un parfum crée en collaboration avec les parfumeurs de Takasago : Jean Jacques et Nicolas Bonneville / Exposition Anesidora, Beaux-arts de Paris.

un geste maternel. Nous avons passé une nuit dans le Palais des Beaux-arts de Paris à mettre en scène et filmer cette vidéo.

Professeur : Je voulais réagir sur cette vidéo, je n'arrive pas à me détacher d'une peinture de Füssli « Lady Macbeth somnambule (1784) », Lady Macbeth avance avec sa torche dans la nuit, elle est représentée dans ses errances nocturnes dans le château. Tu nous dis que tu as passé une nuit avec cette torche, en état somnambule. Lady Macbeth est dans un état de folie, elle vient de commettre un crime. Est-ce que tu avais ce tableau en référence lorsque tu as réalisé ce film ?

Non, pas du tout, mais ça me touche beaucoup.

Elève : J'ai remarqué que le souffle a une importance dans ton travail de performance et de sculptures. Peux-tu nous en parler....

La question du souffle est très importante dans mon travail. C'est un des gestes emblématiques de ma pratique. Il permet de créer une typologie de formes qui m'intéressent, de pousser la matière aux limites de sa résistance. C'est aussi un geste très fort : c'est la projection de l'intérieur du corps vers l'extérieur. Le souffle est comme l'empreinte de notre intériorité.

Elève : L'odeur, la question olfactive est très présente dans ton travail artistique, comment l'as-tu initiée ?

Je me suis saisie du parfum comme d'un médium à part entière pour la première fois lorsque j'ai réalisé **L'incarnée**, à l'occasion d'un partenariat avec l'entreprise japonaise Tagasako qui produit des fragrances. C'était en 2010, avec un groupe d'artistes, j'ai découvert l'univers du parfum ainsi que la culture japonaise. Nous étions ensuite invités à produire une œuvre en rapport avec ces questions.

L'incarnée est une pièce en biscuit de faïence : c'est de la céramique qui est cuite mais qui n'est pas émaillée et qui conserve donc ses propriétés poreuses. Il s'agit de deux vases, protégés par une enveloppe de feutre, qui une fois déballés, s'emboîtent l'un dans l'autre pour former une sorte de boîte dont l'intérieur ne nous

est pas accessible. Leur forme est inspirée de celles des alambics : ce sont des éléments en cuivre qui servent à distiller les alcools, les huiles essentielles et les hydrolats. Le tissu drapé au sol met à distance le spectateur. Les vases sont imbibés d'un parfum créé avec l'équipe de Tagasako.

Le parfum est une chose vivante qui se déploie dans l'espace et dans le temps. Il est composé de notes de tête, de notes de cœur et de notes de fond. Les notes de tête sont celles que l'on perçoit en premier quand on se parfume. Ce sont les notes les plus volatiles.

Chaque matière première a un temps de diffusion qui lui est propre, une temporalité. Par exemple, lorsque l'on diffuse des notes hespéridées (de la famille des agrumes) l'odeur va durer quelques minutes et après on ne sentira plus rien. Puis il y a les notes de cœur qui durent environ une heure. Et les notes de fond qui peuvent durer plusieurs jours. Le parfumeur compose avec les odeurs et leurs différentes temporalités.

Le parfum est comme une architecture invisible, vivante, en métamorphose. Celui qui a été créé pour **L'incarnée**, a été pensé comme un voyage matriciel : depuis la peau, jusqu'aux entrailles de la terre. En note de tête, j'ai choisi des odeurs poudrées, un peu lactées, légèrement vanillées : des notes très douces, qui évoquent une peau chaude et rassurante. Ensuite en note de cœur, il y a des fleurs blanches comme le jasmin et le lys. Et enfin, en note de fond, des odeurs animales de fourrure et des notes cavernueuses qui évoquent la terre et l'entrée dans une grotte humide : avec du patchouli, du castoréum, de la mousse de chène...

Professeur : Tu n'as pas mis du musc ?

Le castoréum possède une odeur très musquée. Il provient des glandes d'un type de castor. C'est une odeur fécale, on l'utilise en parfumerie à des dilutions si faibles que ça sent très bon. C'est intéressant.

Ce parfum est un parcours, depuis le corps et ses profondeurs jusqu'à l'intérieur de la Terre et ses grottes souterraines. Il donne à percevoir un espace intérieur qui ne nous est pas accessible par les autres sens. La pièce est une boîte fermée. Son mystère intérieur nous est accessible uniquement par l'odorat.

Elève : Cette œuvre avec le parfum, l'odeur de la mère, me font penser au film *Le Parfum* qui se déroule en Italie. Un tueur en série a un odorat très particulier, un jour il rencontre une fille et veut capturer son parfum. Il va chercher à garder l'odeur de sa peau... Je suis sans doute influencé par ce film, mais ton œuvre me semble avoir une dimension macabre, qui garde quelque chose qui n'est plus là, comme une taxidermie qui fige...

Oui, **Le parfum** c'est d'abord un livre de Patrick Süskind. Je l'ai lu quand j'ai commencé à faire des recherches sur le parfum. J'aime beaucoup cette histoire, c'est très poétique. Avec le parfum, il y a cette idée d'un corps absent dont il ne reste que l'odeur. Notamment à travers le sillage. Comme lorsqu'on rentre quelque part et qu'on sent un parfum. Quelqu'un était là quelques minutes auparavant, mais n'y est plus et il ne reste que son odeur. C'est la manifestation très forte de la présence passée d'un corps : de son absence.

L'odorat est un sens très puissant. Les odeurs pénètrent nos corps qu'on le veuille ou non. Avec la nourriture, on peut choisir de la porter ou non à la bouche. L'odeur possède quelque chose de très violent dans son expression.



A une madone, Sabrina Vitali, 2013.

Elève : *Matrice* est une œuvre qui m'a intéressée, mais c'est difficile de se dire que ce n'est pas le résultat qui fera œuvre mais le lieu où elle est créée, les gestes et ce qu'il en reste.

Avec cette pièce, j'ai commencé à me demander de quelle manière le processus de formation d'une œuvre pouvait participer de son sens et de sa poésie. Dans quelle mesure les gestes et les outils employés pour créer une œuvre participent à son concept? Et comment ce temps, habituellement réservé au secret de l'atelier, peut devenir l'objet de l'œuvre?

J'ai alors commencé à ritualiser mon travail. À penser ces gestes répétitifs à la manière d'une cérémonie où chaque objet fait sens et où aucun geste n'est superflu.

Elève : Ton œuvre **A une madone** réunit à la fois performances et installation. Tu es filmée au cours de la réalisation de ces peaux en sucre qui seront ensuite disposées sur la structure en bois de ton installation....

A une Madone est un ensemble de pièces déployées sur deux niveaux, au sein du Belvédère du Palais des Beaux-Arts de Paris. Au rez-de-chaussée, l'installation en bois, sucre et feutre, dialogue avec une projection vidéo. Dans ce film réalisé par Léandre Bernard-Brunel, on me voit modeler les peaux de sucre qui seront ensuite déposées sur la structure en bois.

Lorsque je réalise des pièces en sucre, celui-ci est travaillé à chaud, entre 150 et 200°C. Au fur et à mesure, dans ma pratique, j'ai commencé à fabriquer des outils qui me permettent de me protéger de cette matière brûlante tout en développant des gestes de manipulation qui participent du sens de la pièce qu'ils sont en train d'engendrer.

Ici, le sucre est travaillé à bras le corps, comme une seconde peau, à l'aide d'un tablier en feutre et en silicone. Le feutre a la propriété de m'isoler de la chaleur tandis que le silicone permet à la matière de ne pas accrocher.

Dans la vidéo, on me voit tout d'abord façonner une boule en sucre qui est ensuite étirée sur le tablier, en une sorte de lutte. Je dois la travailler jusqu'à ce que sa consistance permette d'obtenir

“ Un cycle de métamorphose se met alors en place : une alternance d'activation et de réactivation de l'œuvre. ”

cadres dessinés sur le mur, qui accueillent une narration dans ce qui semble être construit comme un décor de théâtre.

Mon idée était donc d'insérer à l'intérieur de ce cadre, une architecture baroque qui se déploie comme un être en métamorphose.

La vidéo était projetée sur le côté, en dialogue avec l'installation. Il y avait un jeu d'échelle, mais également de présence et d'absence entre cette construction et ce corps géant projeté au mur qui en était l'empreinte.



Matrice, Sabrina Vitali, 2012 / Installation et performance / Sucre et feutre / 800 x 200 x 20 cm / Exposition Apparition, ENSCI-Les Ateliers, Paris.

Lorsque je produis des installations de ce type, elles n'ont pas la possibilité d'être transportées telles quelles en raison de leur taille et de leur fragilité. Le sucre est donc brisé et la structure démontée, avec la possibilité de la redéployer dans un nouvel espace et de transformer à nouveau le sucre. Un cycle de métamorphose se met alors en place : une alternance d'activation et de réactivation de l'œuvre.



Exemples de Tagasodes

Cette question du cycle, que j'appelle dans mon travail : écologie d'une œuvre éphémère, est au cœur du projet que je souhaite mener avec vous à l'occasion de cette résidence.

Dans votre établissement a été transportée complètement démontée, une installation intitulée : **De qui sont ces manches**. Elle a été produite dans le cadre de la saison estivale 2018 du Palais de Tokyo à Paris, intitulée : **Enfance** et de l'exposition **Encore un jour banane pour le poisson-rêve** (commissariat : Sandra Adam-Couralet et Yoann Gourmel). Je vous propose que nous la réactivions ensemble dans l'espace Bizet, au cœur de votre établissement scolaire.

Je souhaiterais vous inviter à vous saisir des différents éléments qui constituent cette pièce pour les réactiver afin de produire ensemble une nouvelle œuvre. Ces différents éléments sont : des tapis, des poufs, des structures en métal, des socles en bois, des fragments de sculptures en sucre et des panneaux de Plexiglas. Nous allons redéployer tout cela dans l'espace afin de créer ensemble une nouvelle installation collective.

De qui sont ces manches est composée d'un ensemble de structures de 3,50 mètres de haut, constituées de socles en bois surmontés de structures en métal sur lesquelles sont drapés des éléments en sucre coloré. Ces structures sont érigées sur des tapis aux formes organiques sur lesquels sont disposés des poufs aux motifs cosmiques. Pour la réaliser, je me suis inspirée des **Tagasodes**. Ce sont des paravents japonais sur lesquels sont représentées des structures en bois laqué noir, drapées de kimonos. C'est un peu

une version très soft des Shunta qui sont les estampes érotiques japonaises. Ils évoquent la présence dénudée d'un corps, quelque part derrière ces paravents. Ils sont liés aux questions du désir, du dévoilement, mais aussi à la circulation des corps. Le paravent est un élément de l'architecture intérieure qui délimite deux espaces : un espace commun et un espace intime derrière lequel on se dévêt.

Dans la pièce présentée au Palais de Tokyo, ce ne sont pas des kimonos qui sont drapés mais des pièces en sucre translucides parées de motifs issus de l'infiniment petit du corps humain : du monde cellulaire. La pièce est pensée comme une architecture qui crée un nouvel espace mais également comme un être baroque monstrueux, en métamorphose.

Les tapis définissent différents espaces à l'intérieur desquels le visiteur est invité à cheminer. Il peut déambuler à l'intérieur de l'installation et découvrir ce mystère intérieur. Il peut aussi s'installer sur des poufs dont le tissu est peint d'images cosmiques qui reprennent les couleurs des sucres. L'installation mêle ainsi infiniment petit et infiniment grand, organique et cosmique, pour créer une cosmogonie que le regardeur active par son mouvement.

Ce projet de réactivation à L'être lieu est expérimental et collectif. Dans la salle Bizet, je vous propose de créer ensemble un espace qui puisse être investi par vous ainsi que par l'ensemble des acteurs de l'établissement. Il ne s'agit pas d'occuper l'espace mais de créer un espace qui puisse accueillir : un espace de convivialité, de porosité, d'échange et de dialogue.



© Aurélien Mole

→ DE QUI SONT CES MANCHES

SABRINA VITALI, 2018
Sucre, métal, bois et plexiglas / 700 x 900 x 350 cm / Installation produite par le Palais de Tokyo, dans le cadre de l'exposition **Encore un jour banane pour le poisson-rêve** / Commissariat Sandra Adam Courante et Yoann Gourmel.

L'installation est un corps organo-cosmique où se mêlent macrocosme et microcosme en une sorte d'image ouverte, écorchée, à l'intérieur de laquelle le visiteur peut cheminer, comme pour activer le récit de cette cosmogonie imaginaire qui se déploie dans l'espace. Des structures en métal noir sont agencées de manière labyrinthique dans l'espace. Elles prennent place sur des tapis bleu profond de formes embryonnaires sur lesquels sont disposés des sièges recouverts de peintures cosmiques. Le métal est drapé de sucre aux dominantes rouge, carmin et écarlate et aux motifs cellulaires.

Dévoilement

La mise en espace de l'installation est inspirée des paravents : éléments de mobilier derrière lesquels on va se dévêtir, qui servent à dissimuler, qui sont liés à la question du dévoilement.

Désir - Évocation de la chair

En particulier des paravents japonais appelés Tagasode, sur lesquels sont représentés des vêtements drapés sur des portants en bois. Ces représentations évoquent la présence passée de corps à présent dénudés quelque part derrière ces structures.

L'installation elle-même est un corps translucide dont la chair de désir est constituée de drapés en sucre.

Le sucre est une matière ambivalente, de désir et de plaisir, à la fois reconfortante et addictive.

Attirante et désirable, cette maison d'Hansel et Gretel, cette caverne de Polyphème invite les visiteurs à pénétrer au cœur de son mystère. Captif de cet objet de désir, le regardeur dévorant est à son tour dévoré, digéré par ce corps cosmogonique.

Dialectique baroque

L'installation est construite selon une dialectique baroque de structure de drapé, d'ossature et de chair. Le regardeur est pris dans un va-et-vient sensuel, de l'intérieur à l'extérieur, du microscopique au cosmique.

Carnaval

L'œuvre possède une dimension carnavalesque au sens étymologique du terme : « carne leverer » signifiant « enlever la viande ». Il s'agit d'un écorché, d'un corps cosmogonique ouvert qui dévoile ses mystères et alimente les rêveries de quelques visiteurs anthropophages.

Sabrina Vitali

AU CŒUR DE LA RÉSIDENCE

par Alexandra Neveu, Lolita Perazio, Alyson Perier

Étudiantes en khâgne, option arts plastiques

Les étudiants ont travaillé à partir d'une oeuvre de Sabrina Vitali présentée en 2018 au Palais de Tokyo, à l'occasion de l'exposition « *Encore un joué banane pour le poisson rêve* ». Cette structure habitait l'entrée du musée parisien, et abritait en son sein un bureau de poste éphémère. Elle déployait à ses pieds tout un environnement, délimité de moquettes bleues et parsemé de poufs aux motifs cosmiques, peints par l'artiste. Les visiteurs étaient invités à déambuler dans cet espace. Sur les barreaux de cette structure étaient drapées une multitude de peaux en sucres aux couleurs rouges et bleues, inspirées de motifs issus de l'infiniment petit du corps humain, et protégées par des plaques de plexiglas.

À la fin de cette exposition, en septembre 2018, cette structure a été acheminée à Arras et déployée par l'artiste selon une nouvelle configuration dans l'espace Bizet, centre culturel de la Cité scolaire Gambetta Carnot, afin que les étudiants puissent la réinvestir.

Oeuvre réactualisée

Accompagnée par Sabrina Vitali, tout l'enjeu du travail des étudiants dans cette résidence était donc la **réactivation** d'une structure qui avait **déjà fait oeuvre auparavant** et dans un autre lieu, dans un autre contexte. Cette **ossature** n'a donc pas vocation à rester nue, au contraire, elle vient accueillir les travaux des étudiants de khâgne et d'hypokhâgne de l'option Arts plastiques. Mais l'erreur ici serait de considérer cette structure comme un simple support d'exposition : il faut que les étudiants sachent faire oeuvre avec la structure. Ils doivent penser leur geste comme une greffe qui vient épouser la structure et non s'y déposer. L'enjeu est que cette **greffe** prenne sur ce grand corps, qu'elle ne soit pas rejetée. Cet acte n'est pas évident, et les étudiants se voient confrontés à de nombreuses difficultés dans la contrainte de cette **réactivation** de l'oeuvre. D'abord, il y a eu une certaine **timidité et indécision**, une lenteur du passage à l'acte. Il fallait trouver des **points de concordances, des raccords naturels et pertinents** entre le travail de l'étudiant, qui choisissait soit de reprendre comme base un travail plastique produit en amont pour la résidence, soit de travailler directement sur l'oeuvre, **in situ**. Dans le premier choix, il y avait inévitablement une **double réactivation** : celle de l'ossature de Sabrina Vitali, et celle du travail de l'étudiant. Ce dernier peut se sentir **désorienté**, car il doit à la fois donner à son projet un nouveau sens qui ne lui paraisse pas factice ou superficiel et créer un nouveau **réseau de sens**.



De qui sont ces manches, Sabrina Vitali, 2018.

Pour **Zélie, élève de khâgne**, l'inscription dans l'oeuvre s'est faite progressivement et de multiples manières. Dans un premier temps, elle a choisi de s'accorder avec le travail de Sabrina Vitali en s'appuyant sur les échanges que les étudiants ont connus lors de la résidence de l'artiste au Japon. Dans la découverte de cette culture étrangère, elle a été sensible à la symbolique du **shoji** qu'elle a voulu réinvestir. Cet élément d'architecture traditionnelle japonaise représente un seuil. Une fois franchi, il signifie le changement de nature du lieu, passant d'un espace public, celui de la rue, de l'extérieur, à un espace plus intime, celui du foyer, de l'intérieur. Elle a donc décliné cet élément en un motif, celui du quadrillage. Après l'avoir reproduit sur les miroirs de sa maison, Zélie a pris quatre photos des membres de sa famille s'y reflétant, renforçant alors ce sentiment d'intimité déjà exprimé par la symbolique du **shoji**. Puis, pour présenter ces photos dans la structure de Sabrina Vitali, Zélie s'est posé la question de la dimension : en petit, dans des cadres, nous aurions gardé la dimension intime de l'oeuvre. En grand, rétro-projetées, nous aurions rompu avec ce sentiment, mais les photos auraient fait corps avec la structure. La diapositive s'est alors révélée un bon compromis. Parsemées dans l'installation, elles permettent même de créer un réseau entre les travaux d'élèves en plus de laisser au spectateur la possibilité d'interagir plastiquement avec l'installation.

Oeuvre en métamorphose

Cette **structure évolutive** se transforme progressivement à chaque séance, avec l'apport des étudiants. Leur travail se fait sur un principe de « **work in progress** ». L'environnement est **mouvant et vivant**. Il déploie une **grande spatialité**, il se fait aussi **refuge d'énergies convergentes** qu'il couve en son sein. Au fil des séances, un **dynamisme** s'est mis en place grâce à ce **potentiel évolutif** de l'environnement sans cesse en **transformation**. On peut penser la structure comme un « **atelier de création organique en croissance** » à la vue de tous, dans l'espace Bizet. Cela **désacralise** l'idée d'une oeuvre d'art intouchable et inaccessible, où le processus de création serait secret. Ainsi, les matériaux utilisés sont laissés en attente au sein de la structure et exhibent le processus à l'oeuvre.



Installation en cours de réalisation à L'être lieu.

Bien que nous puissions, ici, faire appel à tous les travaux d'élèves, étant donné que tous évoluent au fil des séances, celui de **Thibault et d'Ewan, élèves d'hypokhâgne et de khâgne**, travaille particulièrement cet aspect. En effet, leurs créations, distinctes d'abord, se sont métamorphosées jusqu'à se rejoindre. Le premier envahit la structure de « **bras d'argile tentaculaires** », qui s'étendent au fil des séances, tandis que le second enferme des aliments dans des sphères en plastique. Il les emprisonne ensuite dans les tentacules d'argile, et observe la nourriture devenir une culture

de moisissures. Une inquiétude apparaît au gré de l'évolution de ce travail colonisant l'ossature de fer. Face à la manufacture de la structure, la nature, comme monstre puissant et répulsif, laisse voir un paysage dystopique, voire post-apocalyptique. Ici donc, la métamorphose ne se fait pas uniquement dans la progression du travail des élèves, elle a lieu au sein même de leur création qui, vivante, évolue indépendamment de notre volonté.

Oeuvre participative - collaborative

Cette énergie et ce dynamisme sont possibles grâce à la **communication** entre les créations de chaque étudiant. En effet, c'est une structure communicante et non un lieu d'exposition d'oeuvres personnelles. Des **fusions, des entremêlements, des communications parfois inattendues** sont alors créés. Le **sens** se fait entre les **créations et leurs interactions**. Les **gestes** conscientisent des sens possibles et des liens entre les oeuvres. On a alors un **environnement en bouillonnement** rempli de **sens** aux potentiels élargis. Cependant, le **partage** forcé de l'environnement de création, s'il peut entraîner une souffrance ou une privation, peut au contraire susciter un plaisir, celui de communiquer avec le travail des autres. L'**unité** de la structure résulte d'une continuité et d'un **emboîtement des espaces** dans une dynamique collaborative de la création. L'oeuvre n'est pas conçue comme un lieu clos et sanctuarisé. Selon les mots de l'artiste « *il s'agit d'une installation déployée de manière à créer un espace de porosité et d'échange au sein de l'établissement* ». Ce lieu est **ouvert** à tous et cette possibilité de pénétration est une réelle prise de **risque** car l'installation est présentée au sein d'un contexte scolaire, où de nombreux élèves **transitent** d'un lieu à l'autre. Ils peuvent alors eux aussi communiquer voire **agir** avec cette structure ouverte au risque d'une **déconstruction** voire d'une **destruction**. Dans les faits, on a pu se rendre compte que cette **confiance** accordée aux élèves qui traversent cet espace a été positive.

Un **respect** et un échange se sont créés entre cette oeuvre offerte et leur possibilité

de l'habiter ou de se l'approprier. L'intervention **intrusive**, de personnalités éloignées d'un but artistique questionne l'idée de faire de l'art à notre insu. Sont-elles, elles aussi créatrices et initiatrices d'une intention artistique ? **Par conséquent**, un **dialogue** se met en place entre les étudiants plasticiens au sein de la structure mais aussi entre des **intervenants extérieurs** qui unissent le caractère



Installation en cours de réalisation à L'être lieu.

réellement social de cet environnement. Enfin, une question reste en suspens, celle de l'intervention finale de l'artiste Sabrina Vitali pour le jour de l'exposition : quelle sera son **interaction** au sein de cet environnement collectif ?

Pour reprendre une expression de l'artiste, le projet d'**Alice** était le « *foyer chaud* » de la structure. Il vient s'emboîter dans une première superposition de lieux de rencontres, celui de Bizet et celui de la structure, et vient renforcer ce phénomène. Il le parachève par la chaleureuse invitation d'Alice à venir boire un café sur un bloc qui servait autrefois de support, et qu'elle réinvestit en comptoir. Présente au poste à toutes les récréations, Alice est progressivement parvenue à modifier les flux habituels, abolissant

les groupes fragmentés et provoquant des rencontres inattendues. Des connaissances se sont liées, des discussions se sont tenues, et de nombreuses personnes ont participé directement à son travail en amenant du thé, du sucre, ou encore des dosettes de lait ! Grâce à ce rendez-vous journalier, la sacralisation de l'immense structure a été troquée pour un sentiment de convivialité. Les taches de café sur la nappe blanche en sont le signe. C'est d'ailleurs ce textile qu'elle sait vouloir réinvestir et mettre en valeur le jour de l'exposition. L'importance et la nécessité des interactions sociales sont ainsi mises au cœur d'une installation que le bureau de poste éphémère louait déjà. ■■■



Illustration par **Alyson Perier**
Etudiante en khâgne, option arts plastiques

ESCAPADE JAPONAISE

Du 19 septembre au 9 novembre 2018, Sabrina Vitali se rendit au Japon pour mener une résidence d'artiste. Elle donna rendez-vous aux étudiant.es chaque lundi, en visioconférence, afin de leur partager à distance son expérience.

Lundi 24 septembre

Je suis contente de vous voir tous. On fait cette vidéo conférence parce que je suis au Japon maintenant depuis jeudi ou vendredi, je ne sais plus très bien, je suis encore un peu décalée. J'ai pris l'avion jusqu'à Tokyo, puis un autre avion pour aller dans au sud du Japon, sur l'île de Kyushu, dans la ville de Beppu. C'est la ville la plus géothermique du monde. Il y a une forte activité souterraine : des geysers de vapeur et d'eau bouillante jaillissent partout dans la ville. C'est une destination thermale prisée dans toute l'Asie. L'atmosphère y est chaude et très humide en cette saison.

Je vous propose de nous retrouver chaque semaine jusqu'à mon retour, afin de partager avec vous cette résidence, mes découvertes, ainsi que l'avancée de mon projet là-bas. Depuis que je suis arrivée j'ai rencontré beaucoup de monde. On m'a amené visiter les environs. Ce que j'ai vu et photographié va constituer la base de mon inspiration pour ce projet de résidence. Vous allez suivre les différentes phases de ce projet : des découvertes aux expérimentations, jusqu'à l'exposition finale.

Je suis installée pour deux mois dans une maison traditionnelle japonaise construite il y a plus de 100 ans. Elle est entièrement en bois, en papier, en paille et en verre. Le sol est constitué de tatamis. Il y a des *shoji* : ces parois coulissantes en papier et en bois. Elles sont modulables et permettent de créer différents espaces.

À Beppu, il y a beaucoup de sources d'eau chaude qui jaillissent du sol et donc énormément de bains publics appelés onsen. Les anciennes maisons ont été construites sans salle de bain. Pour se laver, le plupart des gens vont au onsen. Il y en a des centaines dans la ville. Les hommes et les femmes sont séparés. On est entièrement nus. Il y a des petits tabourets à disposition pour s'installer autour du bassin. C'est très codifié, on ne peut pas s'asseoir à certains endroits, il faut se mettre accroupi...

La toilette devient un véritable rituel. Une fois que l'on est vraiment propre, on a le droit d'entrer dans le bassin d'eau chaude, chargé naturellement en minéraux, afin de profiter de ses bienfaits. Lorsqu'on n'est pas habitué, cela n'a rien d'évident. Il faut affronter la nudité. On est plus ou moins pudique, mais se retrouver nue quotidiennement devant de inconnus pour faire sa toilette est une expérience très déstabilisante.



Lundi 1^{er} octobre

La ville a été construite sur une ancienne coulée de lave. J'habite dans la partie basse, près de l'océan. Ce sont les quartier les plus anciens. Les sources chaudes et la vapeur émergent en haut de la ville. Les rues y sont en permanence dans un brouillard humide et chaud, à la forte odeur de soufre. On entend continuellement le son de l'eau qui s'écoule.

Dans la partie haute de la ville, on peut visiter les huit enfers de Beppu, littéralement les *Jigoku*. Ce sont des bassins naturel dont l'eau chargée de minéraux, atteint presque 100 degrés. Selon le sol et les roches présentes, les minéraux donnent à l'eau des couleurs différentes. C'est très beau et très inspirant. Je suis en train de réaliser une gamme chromatique de toutes les couleurs que j'ai vues. Elles vont me servir de base de référence pour mon projet. Il y a du rouge, de l'ocre, du cyan, du vert clair, du vert foncé...

Les *Jigoku* bleus sont appelés les enfers de la mer. L'eau bouillante jaillit avec force du sol en faisant un bruit assourdissant. Les *Jigoku* rouges contiennent une grande quantité d'oxyde de fer. Il y a aussi l'enfer de la boue. La chaleur fait remonter la vapeur dans des bassins d'argile naturel. Cela crée des très beaux motifs circulaires qui font penser aux marbrures japonaises. Au milieu de ces cercles, au moment où la vapeur remonte, se forme une demi sphère qui se gonfle puis éclate. Ils disent que c'est la tête d'un bonze qui apparaît. Les bonzes sont des moines bouddhistes qui ont la tête rasée. Au dessus de ces motifs, se forme une fine pellicule d'eau miroitante. C'est très beau.

Lorsque la vapeur sort du sol, elle dépose partout une roche très friable, constituée de minéraux et de soufre. Les bactéries qui s'y développent lui confère une couleur jaune orangée. Cette roche, à



Amaterasu sort de la grotte, Shunsai Toshimasa, 1887

la très forte odeur d'oeuf cuit, est « cultivée » pour ses nombreuses vertus. Elle est ensuite réduite en poudre et commercialisée sous le nom de *fleur de onsen*.

Il y a partout cette esthétique Wabi Sabi. C'est la beauté qui émane du manque, des failles, de l'imperfection, de l'asymétrie. Tout est rouillé, couvert de mousse ou de minéraux. Les Japonais aiment la patine qui se dépose sur les choses : l'empreinte du temps. Ils n'auraient pas l'idée de lustrer un objet en cuivre couvert d'oxyde vert. Avec notre regard occidental, on pourrait parfois penser que les choses sont couvertes de saleté, mais en fait c'est très propre, c'est juste qu'ils laissent l'oxydation, la roche, le calcaire se déposer. C'est très beau et très déconcertant.

C'est intéressant de voir comment cette esthétique a participé au développement de la céramique et des différents émaux. Par exemple, quand on voit un bassin de onsen, dont l'eau déborde en permanence, au fur et à mesure des années, il y a une couche rocheuse qui se dépose partout comme un émail épais et qui se teinte selon le type de minéraux dont est chargée l'eau. Cela fait vraiment penser à certaines céramiques japonaises.

Dans la partie haute de la ville, on peut voir de nombreuses machineries fumantes destinées à canaliser la vapeur naturelle sortant du sol. Beppu a toujours été un endroit de cure et de repos. Son esthétique empreinte de Wabi Sabi et son ambiance mystérieuse, dans les brouillards de vapeur, confèrent à cette ville une atmosphère très particulière, confère à cette ville une atmosphère très particulière, confère à cette ville une atmosphère très particulière, confère à cette ville une atmosphère très particulière...

Les oeufs, symboles de renaissance, sont présent partout dans la ville. Ils sont cuits à la vapeur naturelle des onsen. On en déguste à tout moment de la journée. Les minéraux présents dans la vapeur leur confère un goût salé et une forte odeur de soufre. Il paraît qu'ils ont beaucoup de vertus.

La résidence à laquelle je participe ici s'intitule *Kashima*. Ce terme désigne les auberges construites autour d'un onsen où les personnes souffrantes viennent en cure ou simplement se reposer. Chacun dispose d'une chambre individuelle mais tous les autres

espaces sont collectifs. La cuisine se fait à la vapeur naturelle. Cela confère aux aliments beaucoup de propriétés bienfaisantes. Une colonne centrale canalise la vapeur et la distribue dans différents fours. Cette installation est recouverte d'une infinité de strates de minéraux blancs cristallisés, teints par endroit de jaune et de vert : comme si le temps l'avait peu à peu émaillée.

Saeko, qui m'accompagne partout, me disait que la nature est ici tellement puissante, que même si on essayait de nettoyer ces concrétions, le lendemain il y en aurait tout autant. On comprend bien en cela la force de l'animisme au Japon.



Disclosure, Sabrina Vitali, 2018

La nature s'y manifeste en permanence et depuis toujours, avec beaucoup de force et de violence. On le voit bien aux informations, que ce soient les typhons, les tremblements de terre, les éruptions volcaniques... On pourrait croire que la puissance de ces éléments a conduit les japonais à construire des architectures massives et durables. C'est le cas pour les bâtiments contemporains, mais les temples en bois sont régulièrement détruits et reconstruits



© Cédric Audinot

Disclosure, Sabrina Vitali, 2018

à l'identique. Les maisons traditionnelles sont faites de bois et de papier. Elles sont si délicates que lorsque l'on vit à l'intérieur, nos gestes, forcés à la délicatesse et à la lenteur, deviennent plus gracieux et élégants.

Lundi 8 octobre

En France lorsque l'on se promène dans la rue, on se rend bien compte que notre société donne priorité à l'individualisme. Elle est constituée de citoyens individualisés, qui se heurtent les uns aux autres. Au Japon, la foule forme un grand corps où chaque individu agit au profit du collectif. La priorité est donnée à la santé et à l'équilibre de ce grand corps social, quitte parfois à sacrifier le bien-être de certains individus. Ce corps, dans des villes comme Tokyo, écrase, uniformise et contraint ses membres. À Beppu, c'est très différent, c'est un corps qui rassemble et qui puise sa cohésion et sa force dans les différences de chacun. L'art contemporain joue un rôle très important dans cette dynamique collective : il est mobilisé comme un vecteur de rassemblement.

[...]

À quelques heures de Beppu se trouve la ville de Takachiho, dans la province de Miyazaki. C'est là que s'est déroulé le mythe d'Amaterasu, la déesse shintoïste du soleil. Cette histoire a beaucoup inspiré mes recherches.

Amaterasu est la fille de Izanagi. Selon le mythe, elle inventa la culture du riz, du blé et l'élevage des vers à soie. Elle mit également au point la technique du tissage qui fut employée pour créer l'univers. Izanagi est le créateur du monde et du Japon. Son histoire est relatée dans le Kojiki : un recueil de mythes racontant les origines du Japon et des kami (les dieux et déesses shintoïstes). Amaterasu est née de l'œil gauche de son père. À sa naissance, elle était si brillante qu'il l'a plaça dans les cieux et en fit la déesse du

soleil. Elle a deux frères : le dieu de la lune, Tsukuyomi et Susanoo, son plus jeune frère, dieu des tempêtes, avec qui elle entretient des relations difficiles. Ce dernier est né du nez d'Izanagi. Disgracieux à sa naissance, il fut mis de côté et placé dans les profondeurs des océans. Susanoo a toujours été très jaloux d'Amaterasu. Un jour il voulut faire une farce à sa soeur et jeta sur sa maison un cheval écorché. Amaterasu ainsi que ses servantes furent couvertes de sang et tous ses précieux tissages furent dévastés. Dans une terrible colère, la déesse s'enferma dans une grotte, plongeant ainsi le monde dans les ténèbres. Face à cette situation dramatique, les kami se réunirent à l'entrée de la grotte afin de supplier Amaterasu d'en sortir, mais sans succès. Les dieux élaborèrent alors un stratagème pour duper la déesse. Ils décidèrent d'organiser une très grande fête pour attirer son attention. Ils se mirent à rire et à danser. Intriguée par tout ce bruit, Amaterasu demanda ce qu'il se passait. Les kami lui répondirent qu'ils célébraient leur nouvelle déesse du soleil et qu'ils n'avaient plus besoin d'Amaterasu. Piquée par la jalousie, elle ouvrit la grotte afin de voir cette déesse de ses propres yeux. À ce moment, un dieu brandit le tout premier miroir jamais inventé dans sa direction et la déesse fut dupée par son propre reflet.

Lundi 5 novembre

Mon exposition de fin de résidence s'intitule *Disclosure*. Cela signifie dévoilement. Elle se déploie dans deux espaces, en deux installations créées en miroir. Une première pièce est installée dans un lieu qui a été mon atelier, situé dans une rue marchande : un espace complètement ouvert sur la rue. La seconde installation est exposée au rez-de-chaussée de la maison traditionnelle que j'ai occupée durant mon séjour.

Ce projet est né d'un dialogue que j'ai créé entre le mythe d'Amaterasu et le rituel du onsen à Beppu. Ces deux sources d'inspiration sont unies par les notions de dévoilement et de renaissance. Il questionne la relation entre corps divin et corps social.

Amaterasu est l'incarnation de l'astre solaire. Selon le mythe, son corps céleste et divin est confronté au corps écorché du cheval jeté

par son frère. Ses kimonos tachés de sang, elle se dévêtit et partit se cacher dans une grotte. Elle renaîtra des entrailles de la terre grâce au miroir.

Les onsen accueillent des corps souffrants, qui se dévoilent et se rassemblent autour d'un bassin afin d'effectuer le rituel quotidien de la toilette. C'est un moment où profane et sacré se confondent. Ils sont ensuite plongés dans l'eau bouillante à la surface miroitante pour en renaître. Les corps se chargent de l'énergie et de la puissance tellurique, comme si chacun avait un peu de cet astre incarné en lui, pour former, matière collective, un grand corps céleste.

La première installation a été activée par une performance collective. Elle est pensée comme un espace de convivialité. Au centre du dispositif, un disque vert d'eau fait référence à la fois au bassin des onsen et à la piste *baconienne* qui accueille le corps en déconstruction. Des blocs en sucre y sont disposés et offerts à la dévoration collective.

Le spectateur est invité à prendre place à l'intérieur de l'installation sur d'anciens kimonos transformés en coussin, qui évoquent des corps fantomatiques. Il peut ensuite briser les sculptures en sucre, les partager et en manger un morceau. Son corps est alors chargé de l'énergie de la pièce. Il peut ensuite poursuivre sa visite dans le



© Cédric Audinot

Disclosure, Sabrina Vitali, 2018

second espace d'exposition situé dans la maison traditionnelle.

Ce denier n'est pas un lieu de communion collectif mais un espace de méditation. Il est pensé comme un temple. C'est une installation réflexive propice à une expérience intérieure.

À l'entrée, une céramique brisée dont la forme évoque un œuf ou un astre, accueille un ikebana en sucre rouge : comme la naissance d'un corps en formation. Puis, dans la première salle, le visiteur fait face à une installation faite de kimonos peints comme des empreintes de corps écorchés. Ils sont parés de motifs hybrides : végétaux, organiques et célestes.

Ils sont disposés derrière un miroir couvert de fragments de sucre mélangé à de la poudre de onsen.

Ce dernier, chargé de minéraux, a été soufflé puis brisé sur la surface miroitante, formant ainsi une multitude de coquilles d'œuf. Il s'agit d'une pièce de renaissance qui évoque la présence passée d'un corps dont il ne reste que l'empreinte ou les restes. Le miroir fait référence à l'outil qui a permis la renaissance de l'astre solaire mais également à la surface des bassins de onsen desquels renaissent les corps souffrants.



Disclosure, Sabrina Vitali, 2018

© Cédric Audinot

TRACE DE L'ART, ART DE LA TRACE

par **Mélanie Lerat**

Conservatrice du patrimoine, Musée des beaux-arts d'Arras

Au musée, Sabrina Vitali a élaboré une installation comme un jardin intérieur : de nature évolutive, l'œuvre produite *in situ* est éphémère, limitée à une durée de trois mois. Ce choix artistique implique de penser le processus de dégradation et la disparition définitive de l'œuvre. Il va à l'encontre de la notion de patrimoine telle qu'il est pensé traditionnellement comme un ensemble de biens culturels conservé de façon à garantir une certaine pérennité face aux effets du temps et à le transmettre aux générations futures.

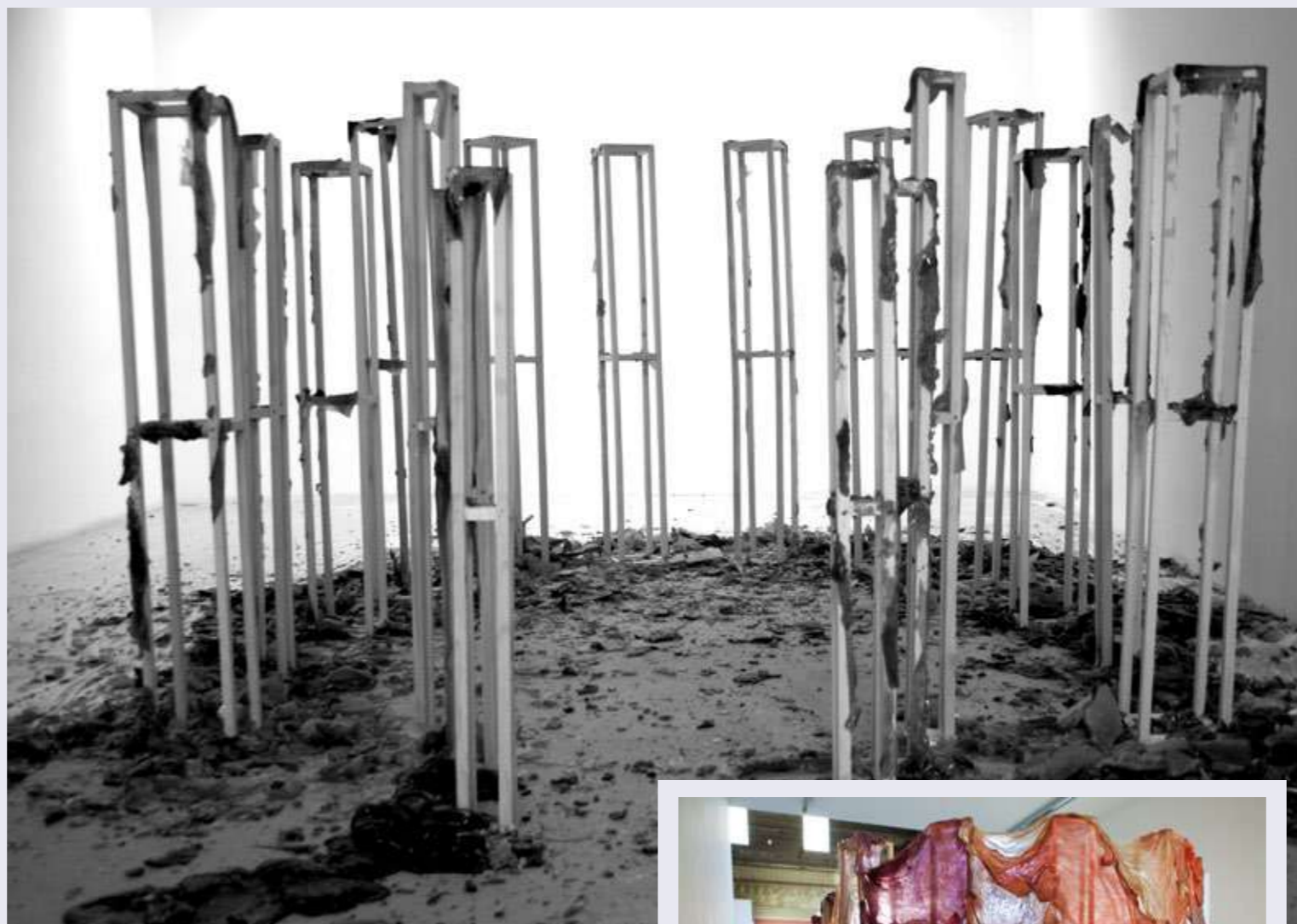
La production d'œuvres périssables s'accompagne généralement d'une documentation, d'une pratique d'enregistrement et d'archivage de traces plus ou moins fictives de l'œuvre. Une dialectique existe ainsi entre disparition et accumulation, entre l'objet et l'idée de celui-ci. Une artiste de l'éphémère comme Sabrina Vitali déploie un « *corps à corps* » à la matière tout autant qu'une démarche conceptuelle qu'elle résume : « *Je transmets avant tout une pensée* ».

« À une madone »

En préambule, il s'agit de distinguer les œuvres non reproductibles comme celles de Sabrina Vitali et les œuvres reproductibles par la mise en œuvre d'une fiche technique, comme l'est par exemple le **Mur de poil de carottes** de Michel Blazy mis au point en 2000 et dont le protocole a été acheté par les Abattoirs de Toulouse. **À une madone** est une œuvre éphémère et unique dans sa monstration physique, produite par des gestes et un savoir-faire technique que seule l'artiste maîtrise et qui ne peuvent être délégués à un tiers. Dans ce cas précis, les traces sont la seule rémanence de l'œuvre disparue.

L'installation **À une madone**, produite en 2013 en sucre, colorants alimentaires, bois et à l'aide d'une matrice en feutre et cuir, se décline sous quatre formes différentes d'existence. La mise en œuvre ritualisée de l'installation fait l'objet d'une vidéo de près de douze minutes élaborée par l'artiste Léandre Bernard Brunel, auquel Sabrina Vitali délègue plusieurs captations. L'image en mouvement et en continu donne à voir l'attitude et les gestes de l'artiste performeuse qui modèle les éléments en sucre. La vidéo retranscrit un moment fugace qui peut être diffusé au-delà même de la durée de l'exposition, sans limite de temps. Elle figure dans le book de l'artiste sous forme d'un montage d'images reprenant un même cadrage et jouant avec les différentes couleurs et formes du sucre. L'installation achevée – si cet état existe dans pareilles circonstances – est présentée le temps de l'exposition. Évolutive, chaque minute qui passe la rend différente.

L'œuvre n'est plus visible aujourd'hui, si ce n'est à travers des photographies en couleur prises par Sabrina Vitali elle-même pendant l'exposition, à différents moments de l'évolution de l'installation. Soignés, le cadrage, la lumière, le choix des vues d'ensemble ou de détails témoignent de l'intention artistique



→ A UNE MADONE

SABRINA VITALI, 2013
Sucre, colorants alimentaires, bois, Matrice en feutre et cuir / 300 x 400 x 165 cm.
Exposition Sabrina Vitali, Belvédère du Palais des Beaux-arts de Paris, dans le cadre de l'exposition Cookbook, l'art et le processus culinaire.

« *L'installation s'intitule À une madone en hommage à un poème de Baudelaire. Une structure en bois clair accueille de grandes feuilles de sucre coloré qui progressivement perdent de leur superbe, s'agglutinent, se déforment, faisant penser à des lambeaux de chair sanguinolente (...) elle fait référence aux architectures qu'on voit dans Giotto, mais recouvertes des tuniques dont sont vêtus ses personnages, de couleur rouille, carmin, bordeaux, vieux rose, pourpre. Cette architecture devient un être baroque, vivant* ».

Les alchimies de Sabrina Vitali à l'exposition Cookbook, interview de Sabrina Vitali par Egmont Labadie.

qui les a générés. La destruction engendrerait ainsi une nouvelle forme artistique qui persiste au-delà de la destruction de l'œuvre, elle-même immortalisée par des photographies en noir et blanc. Comme un clap de fin, ces dernières documentent le terme de l'installation, lorsque la matière organique, après s'être métamorphosée, disparaît. Les débris de sucre jonchent le sol et seule la structure en bois subsiste. Ce procédé induit une sensation voire une émotion particulière à la découverte des clichés, et



participe à la construction d'une narration, d'un récit qui retranscrit le cycle de vie et de mort de l'œuvre. L'artiste choisit de faire figurer ces scènes devenues fictions dans son book, accessible sur son site internet. Elle utilise cette pratique pour d'autres œuvres comme **Mère** (2012) (p.68) ou **Porca Miseria** (2010) (p.12) notamment.

Le temps de l'œuvre, le temps à l'œuvre

Le passage du temps est rendu visible, suggérant pour l'artiste comme pour le regardeur la conscience de l'existence et de l'inévitabilité de sa propre disparition. Cette vanité contemporaine, mise en lumière du cycle de la vie et de la mort, se présente donc comme une œuvre vivante dont la forme se métamorphose se livre dans une découverte unique à chaque instant.

Depuis les années 1960, la performance et le happening, comme actions ponctuelles et limitées, le courant du land art, rassemblant des installations soumises au rythme de la nature, ou plus



The Lightning Field
 Walter de Maria, 1977



récemment l'art numérique, soumis à l'évolution de la technologie, interrogent le rapport entre l'art et l'éphémère. Aussi différentes soient-elles, ces productions (ne) sont connues pour certaines uniquement par des traces photographiques ou filmiques. Ces documents sont rarement de simples enregistrements objectifs mais sont dotés de l'intention particulière. Ainsi, l'artiste Richard Serra a ces mots au sujet de **Spiral Jetty** (1970), célèbre œuvre de Richard Smithson sur le Grand Lac Salé dans l'Utah : « *Les œuvres réalisées dans les contrées reculées impliquent une contradiction que je n'ai jamais été capable de résoudre. Par exemple, ce que la plupart des gens connaissent de Spiral Jetty, c'est une vue d'hélicoptère. Quand on voyait réellement l'œuvre, elle n'avait rien de ce caractère purement graphique, mais presque personne ne l'a effectivement vue. En fait, elle s'est trouvée submergée peu après avoir été finie.* » (Interview with Douglas Crimp, Arts Magazine, novembre 1980). Avec le temps, la trace photographique se substitue à l'œuvre fugace, élaborée dans une zone difficile d'accès, dans ce cas comme dans d'autres. Citons notamment **The Lightning Field** de Walter de Maria (1977) dans le désert du Nouveau-Mexique.

Intégrée à la pensée de l'œuvre, la production de traces, entendues comme marques d'une action passée ou comme formes résiduelles d'un état antérieur, permet de documenter les stades transitoires et finaux de l'installation éphémère. Elles accompagnent la métamorphose continue de l'œuvre et sont partie intégrante de la démarche artistique lorsque l'artiste les a lui-même pensées.

Statut et usage de la trace

Le document-trace, photographique ou filmique, est ainsi le support de l'œuvre éphémère appréhendée par un nouveau médium artistique. Sa production relève de l'artiste ou peut être déléguée dans des conditions souvent définies par lui-même. Au-delà du souci de contrôle de l'image, il redonne une forme de pérennité à l'œuvre, en assure une diffusion et une accessibilité quasi universelle, augmentée par les nouvelles technologies. L'archive est réflexive, analytique et sert la démarche de l'artiste, elle est aussi support de transmission destiné à autrui.



→ MÈRE

SABRINA VITALI, 2012
 Sucre et colorants alimentaires / 200 x 500 x 40 cm
 Exposition *Question de goût*, Guyancourts
 Commissariat Yann Lapoire.

« *La nourriture est, chez elle en particulier, une matière de travail : Je travaille le sucre pour sa grande similitude avec le verre, une matière qui m'était inaccessible.* »

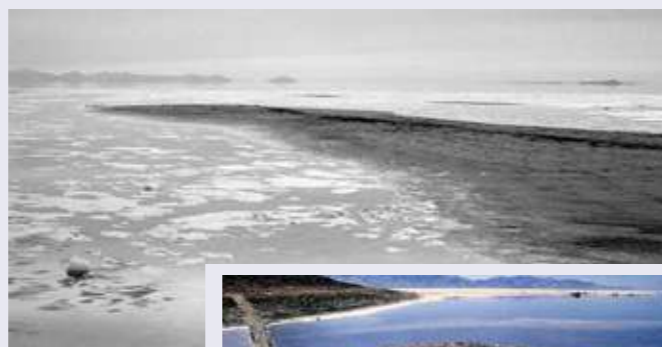
Les alchimies de Sabrina Vitali à l'exposition *Cookbook*,
 interview de Sabrina Vitali par Egmont Labadie.

Doté d'un caractère performatif, le document-trace instaure et atteste de l'existence de l'œuvre qui n'est plus. Au-delà de sa présentation, l'œuvre se constitue à travers la performativité de sa documentation qui en scelle la propriété et l'authenticité. Il confère une valeur symbolique, fantasmagorique – ce qui fascine mais que l'on ne verra jamais – tout autant qu'économique au travail de l'artiste, venant contrebalancer le caractère non marchand de l'œuvre éphémère. Serait-il envisageable pour l'artiste de laisser évoluer et périr ses œuvres sans constituer d'archives, en les laissant tomber dans l'oubli ? Dans un monde d'images où la prise de vue est devenue geste quotidien, présenter une œuvre au public c'est ouvrir la possibilité d'une trace non contrôlée voire incontrôlable, qui va parfois à l'encontre même du souhait d'un artiste comme Tony Seghal, créateur de performances jouant sur l'importance de la durée et de l'oralité.

Quand la trace est créée par l'artiste, quel est le statut de cet objet documentaire ? Est-ce une œuvre, un devenir-œuvre, un faire-œuvre permettant à la création d'exister dans un temps continu ou un méta-document ? Autrement dit, se substitue-t-il parfaitement à l'installation réalisée ? Cette pratique, forte d'une intention artistique est toutefois distincte des installations elles-mêmes. La photographie, et dans une moindre mesure la vidéo, ne peuvent se substituer à la rencontre de l'œuvre, de son volume, de son

expérience sensorielle. La photographie de *À une madone* ne peut totalement restituer l'appréhension des textures, des brillances ou des odeurs. Elle donne une trace, une idée de ce qui a été.

Le document-trace constitue enfin un enjeu de connaissance et de conservation d'un patrimoine certes éphémère et dont on ne peut nier l'existence aujourd'hui immatérielle, à l'instar des vues d'hélicoptère de *Spiral Jetty* de Robert Smithson. La comparaison avec les esquisses ou dessins préparatoires anciens de peintures aujourd'hui perdues pourrait être faite : il s'agit d'une production de la main de l'artiste, d'une étape de travail renseignant sur le résultat final sans s'y substituer complètement, l'imagination devant faire le reste. Ces dessins sont complètement aujourd'hui conservés et présentés comme des œuvres à part entière dans les institutions muséales. L'importance et la bonne conservation de précieux témoignages documentaires des œuvres éphémères, numériques la plupart du temps, ne doivent donc pas être sous-estimées et être livrées à l'œuvre du temps.



Spiral Jetty
 Robert Smithson, 1970

RÉSONANCES DE RÉSIDENCE

par Valérie Beccaert,
 Professeur d'arts plastiques, lycée Gambetta-Carnot, Arras

C'est une aventure qui commence quand le nom de Sabrina Vitali est proposé pour la résidence de l'année scolaire 2018-2019. Avec le professeur de philosophie, Carine Morand, le professeur de littérature, Rémy Delpierre, et moi-même, professeur d'arts plastiques de la classe de TL2, nous pensons alors à un musée certes un peu excentré, dans l'Avesnois, le Musverre qui collectionne des œuvres qui correspondent bien à l'idée que nous nous faisons de la démarche artistique de Sabrina Vitali.

Transparence, fragilité, geste lié à l'artisanat et liberté de l'artiste, somme toute des notions en lien avec le programme de terminale spécialité arts plastiques : ruptures et filiations, le sensible, le chemin de l'œuvre, mais aussi travaillées en littérature et philosophie. Une occasion d'interroger les élèves en pluridisciplinarité, de les amener à un questionnement élargi sur ce qui peut constituer une œuvre.

Travail préparatoire en sucre pour l'installation
De qui sont ces manches, Sabrina Vitali



LE VERRE DANS TOUS SES ÉCLATS (UNE RAISON D'ALLER À SARS-POTERIE)

par Rémy Delpierre,
Professeur de littérature,
Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras

Sars-Poterie, dans l'Avesnois, a longtemps été la terre de la fabrication du verre. Plusieurs usines y ont prospéré et ont fait vivre plusieurs générations d'ouvriers avant de fermer leurs portes, victimes malheureuses de la mondialisation. Le nouveau Musverre, sorti de terre en 2016, rend hommage à la fois aux artisans qui ont su produire, au terme de leur longue formation, des objets usuels en série, reflets d'un savoir-faire précis, mais aussi aux artistes contemporains qui se sont emparés depuis plusieurs décennies de ce matériau pour créer des œuvres uniques. Le musée rencontre un succès certain : près de 50 000 visiteurs par an viennent découvrir ce lieu insolite, qu'on dirait posé au milieu de la campagne, mais dont l'architecture moderne s'intègre parfaitement au paysage du Nord.

La visite du Musverre s'ouvre d'abord sur la galerie des « bousillés » ; si ce nom peut surprendre, il témoigne d'une pratique courante dans les industries du verre. Les artisans avaient le droit de récupérer les morceaux de verre cassés, inutilisés et, sur leur temps libre, de les retravailler pour produire des objets qu'ils pouvaient ensuite ramener chez eux. Cette activité était même encouragée par les patrons, qui pouvaient alors découvrir ce que leurs ouvriers étaient capables de produire en dehors des objets proposés par leur catalogue. Il pouvait même arriver qu'un « bousillé » devienne ensuite une pièce proposée à la vente par l'usine. L'artisan était gagnant, il fabriquait ce dont il avait besoin à la maison (verres, coupes, assiettes, etc...) et l'emportait sans le payer, le patron, de son côté, permettait à ses employés de développer leur créativité (comme nombre de patrons paternalistes au XIX^e et au début du XX^e siècle) mais repérait les bonnes idées pour développer l'entreprise.

N'idéalisons pas pour autant les conditions de travail des artisans du verre, leur métier était pénible, il fallait travailler dans une chaleur constante durant de longues journées, comme peuvent le rappeler plusieurs vidéos à caractère didactique sur la fabrication du verre.

La collection du Musverre rassemble ainsi de nombreux objets à vocation utilitaire, produits entre 1802 et 1937, mais elle présente aussi nombre d'objets qui témoignent d'un souci purement esthétique de la part des artisans : on trouve ainsi de longues pipes décoratives en verre ou encore la pièce maîtresse de la galerie, une immense lampe à huile dont la taille et la finesse d'exécution dépassent de loin le caractère pratique de l'objet, l'artisan s'est fait ici artiste.

La visite se poursuit et nous pouvons découvrir à présent les artistes contemporains qui ont travaillé le verre : le matériau intéresse pour sa transparence, pour les effets de lumière qu'il peut produire. Certains artistes, comme l'américaine Karen Lamonte, vont le sublimer et rendre cette matière, froide et lourde, légère comme un tissu, le Musverre possède l'une de ses robes de verre, on dirait qu'il



n'y a plus qu'à l'enfiler. D'autres vont au contraire tenter d'associer le verre à d'autres matériaux pour produire des contrastes : le verre se retrouve alors au contact du bois, du fer, comme dans les œuvres de Marta Klonowska. Le Musverre abrite, ainsi, avec ses 1000 m² de surface d'exposition, une des collections les plus diverses à l'échelle internationale.

La poésie des objets et Le Parti pris des choses de Francis Ponge

Rares sont les poètes à avoir pris pour sujet de leur œuvre les objets du quotidien. Et pour cause, ne dit-on pas que la poésie est une langue autre, une langue qui doit justement rompre avec la langue de tous les jours. Homère parle de la colère d'Achille ou de la quête

EXPÉRIENCE PÉDAGOGIQUE LYCÉE



d'Ulysse, Ronsard déclare son amour à Cassandre, Hugo pleure la mort de Léopoldine ou lance ses attaques contre Napoléon III. La poésie semble bien loin des préoccupations matérielles.

Et pourtant... Francis Ponge a rendu hommage à ces objets qui nous entourent dans plusieurs recueils de poèmes, dont *Le Parti pris des choses*, publié en 1942. La table des matières a de quoi surprendre : on pourrait y voir une liste de courses plus qu'un recueil de poèmes. Proche du surréalisme à ses débuts, Ponge essaye, toujours avec humour, d'établir une relation motivée entre l'objet et le mot utilisé pour le désigner. Certains ont pu voir dans son œuvre une réactualisation du cratylisme platonicien : les mots ne seraient pas le fruit du hasard, comme l'ont montré les structuralistes comme

Saussure, mais un reflet de ce qu'ils désignent. Mais Ponge n'est pas philosophe, il est poète et se joue de la langue pour établir des justifications poétiques et non logiques.

C'est ainsi que dans son poème « *Le Verre d'eau* », il admire la lettre « V » dont la forme semble annoncer l'objet, il n'y aurait qu'à remplir le « V » d'eau pour que l'objet apparaisse. Et que dire alors de la suite du mot « -erre » qui semble s'être reflétée dans le verre : la symétrie « er / re » témoignerait du pouvoir de la matière. « *La Cruche* » est aussi un objet qui retient l'attention de Ponge. Si le « V » du « *Verre d'eau* » annonçait l'objet, la voyelle « u » de cruche indiquerait elle aussi la fonction du contenant : « *Grâce à cet U qui s'ouvre en son milieu, cruche est plus creux que creux et l'est à sa façon* ». Face à cet objet « utile », « médiocre », mais poétique sous le regard de Ponge, le lecteur s'interroge sur le langage, peut-être « aussi creux » que la cruche, qui ne serait pour Ponge qu'un moyen de renvoyer au vide du langage, au vide de la poésie...

On pourrait y voir un écho à l'« *aboli bibelot d'inanité sonore* » dont parlait Mallarmé dans son sonnet en -yx : si les assonances en « i » et en « o », si l'allitération en « b » permettent de relier tous les mots entre eux, ce « *bibelot* », comme un seul et même vocable, cet objet du réel, est néanmoins frappé d'« *d'inanité sonore* », autant dire qu'il se détruit lui-même, l'objet renverrait à lui-même par reflet « sonore » avant de disparaître.

C'est ce que fait encore Ponge dans « *Le Cageot* », qu'il décrit comme pourrait le faire un dictionnaire, objectivement, froidement. Mais de strophe en strophe, l'objet prend vie, se voit même qualifié de « *sympathique* », avant que Ponge ne nous invite à ne pas trop nous « *appesantir* » sur l'objet : jeu de mot ultime car il nous rappelle la fragilité de l'objet sur lequel il ne faut pas s'appuyer de peur de le casser, en même temps qu'il renvoie son poème à la futilité et donc aussi au néant.

On voit donc bien que si poésie des objets il y a, elle n'est pas contemplation du réel, mais réflexion sur le langage : l'objet dans toute sa matérialité est, pour Ponge, un moyen de réfléchir – et de s'amuser – sur l'abstraction du langage, outil que nous utilisons tous les jours, comme les objets, en toute confiance, persuadés de sa fonction, mais sans vraiment prendre le temps d'en comprendre la fragilité. ■■■■



Karen Lamonte, Seated Impression with Drapery, 2005. Photo © Martin Polak



Deux exemples de bousillés. Photo © Philippe Robin



Deborah Hopkins, Double U Bend, 2005. Photo © P. Louis



Jaroslav Matous, Kiwi, 2008. Photo © P. Louis

UN COLLECTIF À L'OEUVRE

par Lily Renaux TL2

La machine des TL2 est un projet qui a vu le jour grâce à Valérie Beccaert, notre professeur d'arts plastiques. La réalisation est en fait, un projet en mutation qui doit relier des contraintes décidées par l'ensemble de la classe autour d'un travail commun. Chaque élève a donc dû apporter sa pierre à l'édifice.

L'artiste invitée, Sabrina Vitali, propose dans sa démarche artistique (avant son arrivée au lycée) des réalisations qui mettent en œuvre le sucre qui évoque à la fois la fragilité, la transparence mais aussi le cassant et le tranchant lorsqu'il est fondu et refroidi.

Dans le cadre d'une sortie scolaire au Musverre de Sars-Poteries, nous avons réalisé des plaques de verre avec la technique du fusing qui consiste à chauffer le verre jusqu'à 850 degrés, lui faisant subir plusieurs montées et descentes de cuisson. Elles peuvent aussi invoquer la question du fragile puisqu'elles sont susceptibles de se briser ou de couper.

Ce fut pour toute la classe, une expérimentation nouvelle puisque personne ne savait travailler le verre. Nos travaux furent centrés sur la transparence, l'aléatoire, le hasard. Pour ce faire, lors de l'atelier fusing, plusieurs éléments en plus du verre furent utilisés, comme la poudre de verre, le papier d'aluminium... Rajoutés, ces éléments nous ont permis de casser la transparence mais aussi de différencier la texture de nos plaques. Cela a aussi donné une touche personnelle et individuelle à nos réalisations puisqu'elles sont toutes différentes.

La machine résulte d'un mouvement collectif qui réunit une classe entière. Cette collaboration est en accord avec le programme étudié en classe, qui convoque la notion de « *collaboration et de co-création entre artistes*. » L'art contemporain marque une rupture avec les artistes du XIX^{ème} siècle qui ont largement contribué au fantasme du peintre seul devant sa toile. Depuis quelques décennies maintenant, les collaborations font totalement partie de la scène artistique internationale.

Cette notion nous a invités à nous interroger par exemple sur la question de la signature de l'œuvre réalisée par un groupe, sur la place de chacun dans les étapes de sa réalisation, sur les droits d'auteur, et même sur l'organisation de l'art en groupe.

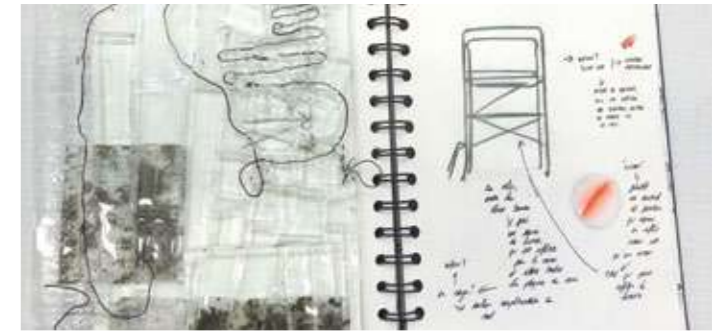
Les années 1920 marquent évidemment au fer rouge l'art du XX^{ème} siècle, grâce à l'influence qu'ont eue certains artistes comme Marcel Duchamp et certains mouvements tels que le dadaïsme. Apparue à la fin de la première guerre mondiale Dada a pour vocation de reconsidérer les idéologies, politiques et esthétiques de l'époque. Francis Picabia, artiste dada, fut frappé en 1921 par une douleur à l'œil due à un zona. Ainsi, pendant cette période, il a peint un œil sur une toile et l'a accrochée au beau milieu de son logement, invitant alors ses amis dont Jean Cocteau, Marcel Duchamp ou Man Ray, pour qu'ils y laissent une trace. (*L'œil cacodylate*). Cet acte est l'une des prémices de la collaboration artistique au XX^{ème} siècle, interrogeant alors bien évidemment la question de la reconnaissance, de la légitimité d'une signature sur une œuvre d'art.

La période qui poussa les collaborations artistiques tous arts confondus à leur apogée est celle des années soixante. On voit apparaître à l'international certains groupes d'artistes comme par



exemple, Fluxus. Composé entre autre de Ben, Nam June Paik ou encore John Cage, ce groupe soulève plusieurs problématiques, notamment celle du statut d'auteur, mais aussi celle de la place de l'art dans la société. Ce mouvement d'avant-garde fait écho au contexte politique, surtout en France, à cette époque. Vouloir radicalement changer les coutumes artistiques jusque là en place démontre aussi l'envie de renouveau intimement liée aux mœurs, aux mentalités de l'après-guerre. C'est grâce à la définition de Georges Brecht, artiste américain appartenant à Fluxus que nous pouvons rapprocher nos démarches. Il décrit alors son groupe comme une « *communauté d'individus éparpillés et dissemblables dans leur personnalité et dans leur travail* ».

La classe a été divisée en quatre groupes afin de proposer un protocole plastique que chacun allait devoir suivre pour réaliser sa



partie du projet. Nous devons tous jouer avec la lumière, usant par exemple de néons, d'écrans, d'ampoules, de guirlandes, de LED... L'utilisation du reflet dans notre travail était aussi obligatoire, s'inscrivant alors dans la même lignée que la règle précédente mais nous offrant d'autres possibilités: le scintillement, les miroirs, l'acier... Nous avions pour obligation de jouer avec la suspension, que ce soit avec la réalisation en verre ou même avec le reste des éléments que nous avons décidé d'installer sur notre machine. Le thème de la bibliothèque, qui peut dériver sur le rangement et sur le livre, est aussi une règle qui doit être incluse dans notre travail, soit en utilisant par exemple des couvertures de magazines, ou même des techniques de rangements diverses. Toute la difficulté du travail réside dans le fait que nous devons tous nous approprier ces contraintes mises en place et en même temps, rivaliser d'imagination pour créer une œuvre individuelle dans un tout collectif. Nous devons rentrer dans une démarche d'acceptation du travail de l'autre, même si ce qu'il proposait ne nous plaisait pas. La machine revient à devoir se satisfaire d'un bout de celle-ci pour l'apprécier complètement.

Néanmoins, cela peut poser certains problèmes. En effet, il nous était impossible d'imaginer le résultat final de l'œuvre, puisque chacun a sa façon de voir les choses et de les réaliser. Nous ne savions pas dans quoi nous nous embarquions et il pouvait en résulter une forte déception si la machine ne correspondait pas à nos attentes.

Pourtant, plusieurs aspects bénéfiques peuvent être tirés de cette expérience du collectif. D'abord, parce qu'il s'agit d'une première approche, peut-être même d'un premier pas dans le monde du travail. A l'heure des *brainstormings*, des démarches collectives qui visent à réunir un ensemble de personnes sur un unique projet, travailler en groupe nous aide ici à tenir compte de l'avis des autres pour construire un projet individuel dans un ensemble collectif.

On peut aussi découvrir grâce à cette expérience notre place dans le groupe. En effet, certains se révèlent *leaders*, d'autres peuvent être plus en retrait, moins dans l'action par exemple. Apprendre à composer avec l'autre est l'un des maîtres mots de la machine, nous nous devons d'adopter une conduite correcte à l'égard de l'autre.

On peut ajouter que la machine peut nous amener à lâcher prise dans le travail, de part la notion de « *work in progress* » qui vise à expérimenter des actions dans le temps sans même imaginer à l'avance le résultat final. Ce travail collectif demande également rigueur et réflexion. Il enrichit les attendus du cadre scolaire qui tend à privilégier le travail individuel et à évaluer un résultat final complètement abouti.

« PETIT NÉCESSAIRE POUR PETIT RITUEL »

par Fabien Jovenet,
Professeur d'arts plastiques, collège Gambetta, Arras
Suzanne Berquin, Ludmilla Swierkowski, Axelle Wantellet,
Ewan Godin (étudiant.es en Khâgne, option arts plastiques)

Expérimentation menée en
classe de 4^e Collège Gambetta.

« Réaliser un rite, c'est faire vivre un de nos sujets cachés à l'intérieur de nous-même et qui reste le nous singulier que nous ne connaissons pas. » Serge Pey, plasticien.

« Faire de l'art à partir de la réalité intime plutôt qu'à partir de notre esprit logique » Mona Hatoum Artiste, plasticienne.

« Sac contenant tous les outils nécessaires à ma pratique »
Sabrina Vitali.

C'est à partir de cette simple phrase que s'est construite la proposition faite par quatre élèves de Khâgne à une classe de 4^{ème} du collège Gambetta : Sabrina Vitali décrivait ainsi son œuvre intitulée **L'Hermite** (feutre, cuirs et ustensiles) réalisée en 2014 et présentée comme un « dispositif expérimental » destiné à être activé « en un rituel quotidien », « Une tentative de créer un espace d'éveil, de ravissement, de dessaisissement, qui questionne la notion d'expérience intérieure ».

Cette question du rituel s'est rapidement imposée : **rituels et récréations nous constituent, et dans le quotidien d'un collégien, ils sont nombreux et très variés.**

La question fut posée : Qu'est-ce qu'un rituel ?

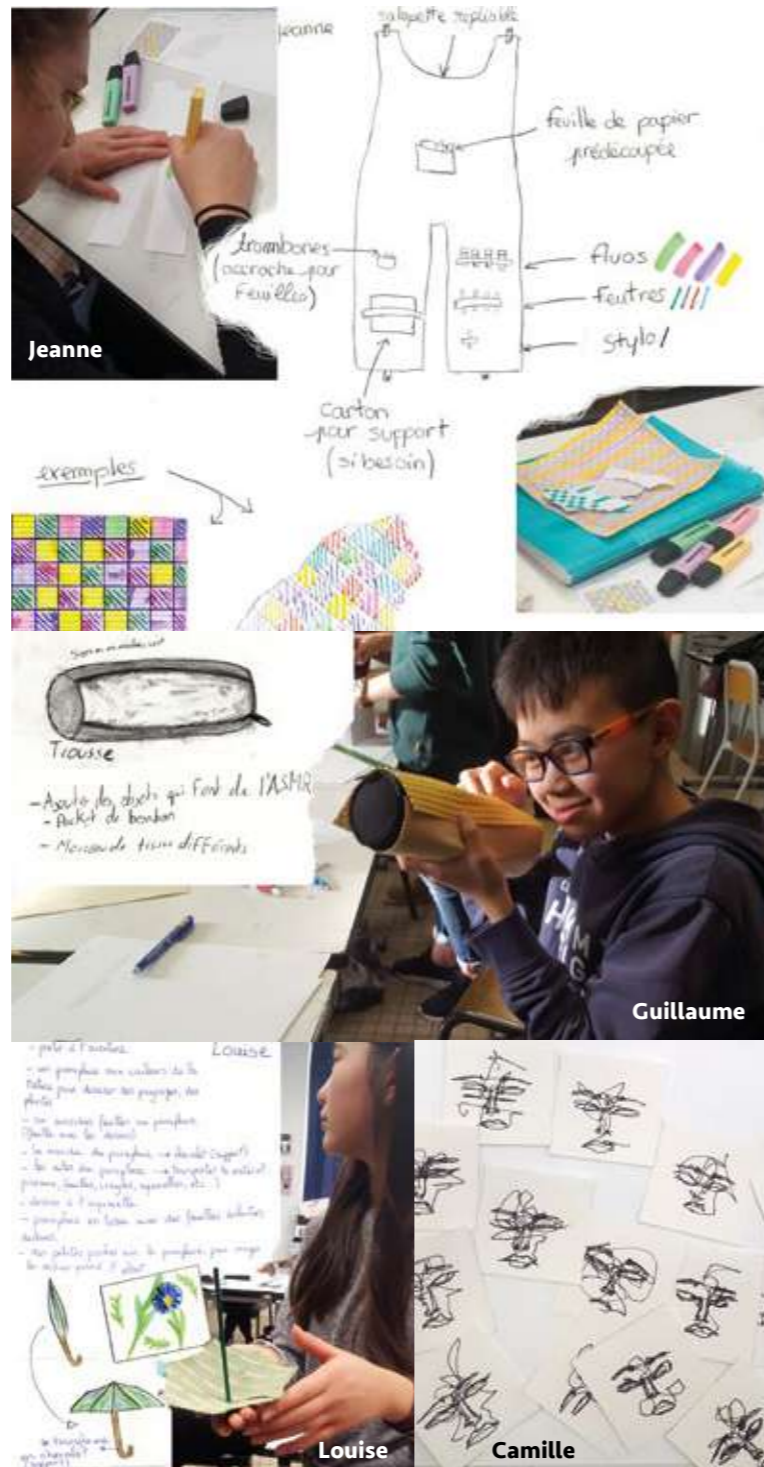
La définition implicite du rituel renvoie à l'idée d'un ensemble de gestes, de paroles et d'objets, ordonnancé, formulé par celui qui en détient la signification, qui en impose le code, le protocole. Celui-ci se déroule souvent de manière chronique et dans des lieux précis, il peut être voulu ou imposé à la personne responsable du rituel.

La première étape consistait donc pour les élèves à prélever dans leur propre « *faire quotidien* », un geste, une action banale ou spéciale, puis à réfléchir sur l'invention, l'instauration d'un procédé, d'un protocole, d'un système, qui leur soit unique et personnel. Évidemment, cela doit être fait avec plaisir, réflexion, amusement, ce doit être fait par jeu.

Les premières idées fusent, les élèves ont très rapidement intégré les quatre nouveaux « *assistants* » de Khâgne avec qui ils ont pu échanger leurs idées et approfondir certaines pistes. Un moment d'échange très enrichissant autant pour les étudiants en CPGE que pour les élèves de collège. Chacun inspirait l'autre.

A partir d'une verbalisation de rituels quotidiens, une majorité de propositions se sont rapidement esquissées, toutes clairement axées sur l'intention de « *conjuré l'ennui* », de « *passer le temps* », de trouver une manœuvre de diversion à la routine.

Certains iront même jusqu'à créer quelques néologismes en envisageant l'objet comme propice au « *réfléchissage* », au « *relaxement* » et surtout « *désennuyant* ».



Les élèves sont donc invités à produire, reproduire un « *micro-événement* », un exercice a priori banal, mais dans un nouveau contexte. Ils sont amenés à saisir les contraintes, les nécessités de leur pratique, et définir précisément les éléments et les objets que ce rituel implique. Puis à imaginer, concevoir et produire des outils « *faits maison* » pour répondre à ce besoin de « *faire* », le tout étant soigneusement rangé, déposé, présenté en un « *petit nécessaire pour petit rituel...* » unique et propre à chacun.

Un objet à employer au quotidien, en toutes circonstances, et partout ! L'enjeu final étant de réaliser à l'aide de ce nouvel accessoire « *contenant tous les outils nécessaires à leur pratique* » une performance filmée.



Les productions aussi variées qu'inattendues témoignent de leur inventivité. Certains choisissent de développer une pratique liée à la répétition : de motifs, de gestes, à l'instar de Camille et de ses portraits exécutés d'un seul trait au stylo « *car avec le stylo on n'a pas le droit à l'erreur...* », ou de Camira et Marie Fanta et leur nécessaire « *à faire des ronds* » petit accessoire Design bien utile et digne d'un grand maroquinier.

D'autres s'adonnent à la répétition de contextes ou à la célébration ponctuelle de moments de « *passage* » tel Guillaume et sa trousse ASMR (de l'anglais Autonomous Sensory Meridian Response, que l'on peut traduire par « *réponse autonome sensorielle culminante* ») objet « *satisfaisant* », à sensations multiples, à stimuli rassurants, couvert de matières et textures très agréables au toucher à utiliser pour se relaxer, pour lâcher prise, voire « *pour s'endormir dessus* ».

→ **HERMITE**
SABRINA VITALI, 2014
Feutre, cuir et ustensiles / 100 x 45 x 15 cm.

Dans le cas de cette pratique, leur intérêt se porte non pas sur le caractère artistique de leur projet mais sur l'utilité et la valeur positive de celui-ci : rendre artistiques des instants du quotidien qui les déconnectent de la réalité. Les temps « *creux* » peuvent maintenant devenir des temps de rituel, des temps spéciaux et personnels, des temps de création, libres de toute contrainte, car leur « *nécessaire à petits rituels* » les aura anticipées. On peut dire ici, avec Robert Filiou, que « *l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art* ».

Objectifs

Créer et utiliser des rituels dans un cadre artistique et ludique à l'intérieur duquel l'élève est amené à transgresser les règles, les normes et se créer un espace de liberté et de création, donner un sens propre, particulier à ses actions, aussi étranges, absurdes soient-elles.

Questionnements

En quoi le rituel nous permet-il de comprendre des aspects inaperçus et pourtant essentiels de nos comportements, de nos vies sociales ?
Comment les artistes réinventent-ils aujourd'hui la dimension rituelle de l'art ?
Le rituel peut-il être envisagé comme un jeu social ?

Pistes réflexion

L'objet du quotidien qui tient à la fois du jeu et du rituel
Gestes quotidiens / Gestes rituels / Gestes artistiques
Rites & Rituels ... Cérémonial ... Protocole
Détourner, s'approprier

Liberté/ transgression
Prêter une attention différente au quotidien
Performer le quotidien, le banal, l'habituel
Rechercher « l'expérience esthétique positive »

PETIT GLOSSAIRE SUBJECTIF DE SABRINA VITALI

par **Virginie Dewisme**

Responsable du service des publics, Musée des beaux-arts d'Arras

Toutes les citations sont extraites d'entretiens avec l'artiste ou de ses écrits.

Activation

« J'ai habité l'installation pendant un mois afin de l'activer en un rituel quotidien... »

Développée dans un espace d'exposition, une structure est activée à un moment puis vit jusqu'au démontage. L'activation est un moment clé dans la vie d'une œuvre, comparable à la naissance. Elle inclut généralement une action performative.

Écorché

« La chair éphémère de ce corps écorché ne sera pas du sucre mais une matière vivante créée par les étudiants dans l'établissement »

Dans son approche des œuvres, le vocabulaire lié au corps physique est omniprésent : de la « dialectique entre l'ossature et le drapé » (*Cérémonie pour un corps baroque*), à l'« éviscération cosmique » d'*Anatomic sun*, jusqu'à la « métabolisation métaphorique » liée au travail récurrent du sucre-matière parfois mangé par le visiteur, autrement dit intégré dans un corps extérieur.

Écosophie

« L'œuvre est moins importante que ce qu'elle produit autour. »

La notion d'écosophie englobe différents champs de conscience écologique, et se retrouve autant dans le rapport de l'œuvre à l'environnement que dans son rapport à l'individu. Au niveau environnemental le choix des matériaux est crucial (origine et devenir), complété par la prise en compte de l'impact social de l'œuvre, conçue comme un nouvel espace de circulation et d'interaction, ouvert aux usages souhaités par les publics.

Écriture

« J'écris comme un sculpteur. »

Ses recherches l'ont déjà amenée à inclure la pratique de la photographie, comme expression documentaire d'un cycle achevé d'une œuvre. Peu à peu naît la pratique de l'écriture, influencée en partie par la culture japonaise. Jamais explicative ni narrative, l'écriture utilise des « mots-matières » comme des blocs à tailler.

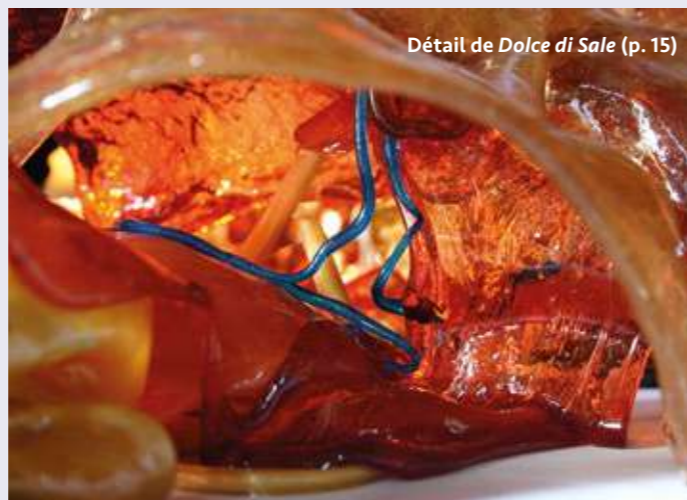
Jardin énigmatique

« Au musée, j'ai envie de proposer un jardin énigmatique. »

L'installation spécialement créée pour le musée apparaît comme une étape logique dans le cheminement de l'artiste. La réinterprétation du tableau de Laurent de La Hyre, scène biblique au sein d'un paysage classique, complète les axes récurrents traités par Sabrina Vitali, que sont le lien entre l'extérieur et l'intérieur, la notion d'éphémère et le rôle du parfum. Toutes ces pensées s'imbriquent harmonieusement dans l'idée du jardin, comme un miroir sensible de ses émotions.



Détail de *Paysage intérieur*, Sabrina Vitali, 2019 / Musée des beaux-arts d'Arras.



Détail de *Dolce di Sale* (p. 15)



Détail de *Paysage intérieur*, Sabrina Vitali, 2019 / Musée des beaux-arts d'Arras.



Détail *Modules, corps baroques*, Sabrina Vitali, 2016



Détail *Vitreaux*, Sabrina Vitali, 2015



Détail de *Mère* (p. 68)

Métamorphose

« Je mets en place les choses et ensuite la vie prend ou non. »

Comme le cycle de la vie, une œuvre vit plusieurs temps dans son existence ; le temps de la naissance ou activation ; le temps de la vie ou évolution ; le temps de la mort ou destruction ; le temps de la résurrection ou réactivation. Mais les temps de l'œuvre sont également envisagés sous un angle moins cyclique, davantage actif. Ces temps « actifs » sont tantôt performatifs, tantôt collaboratifs, et renforcent la dimension vivante et autonome de l'œuvre.

Moment interstitiel

« Dans le Baroque il y a l'opulence et le tragique. C'est une ruine sublime. »

Comme la perle irrégulière « barocco » qui ne demande qu'à se révéler, ses installations jouent de ce contraste entre l'opulence de surface et le mystère intérieur. C'est un moment, un passage, un seuil à franchir, notion que l'artiste rapproche du *Ma japonais*, cet intervalle qui relie. Cette recherche de l'instant sublime, lié au « sentiment des choses fragiles et éphémères » est comme le ravissement divin, l'état d'extase mystique.

Musée

« Je produis une pensée. »

Par les questionnements qu'elles soulèvent et les formes qu'elles prennent, ses œuvres interrogent le rapport à la collection, à la présentation, à la conservation même, dimensions constitutives du musée. L'artiste tient à cœur d'affirmer qu'elle ne produit pas des objets commercialisables donc à acquérir par des collectionneurs, privés ou institutionnels.

Parfum

« Le parfum créé pour la pièce est comme un voyage depuis la peau du sein nourricier jusqu'au creux du ventre. »

Réflexion formulée à propos de *l'Incarnée*, elle traduit l'importance de la dimension olfactive dans son œuvre. L'artiste a été marquée par une formation à la parfumerie, au Japon, qu'elle intègre à ses créations : du parfum sucré du caramel de l'enfance, à l'interprétation presque surnaturelle des odeurs de sainteté par l'élaboration d'un « rhum myroblyte » dans *Mémoire du soleil*, en passant pour la première fois par la floraison naturelle au musée d'Arras.



Détail de *Anatomic sun* (p. 48)



Détail de *Soleil noir* (p. 47)

© Sabrina Vitali

Pièce

« C'est une chose, quelque part entre l'installation et la sculpture... »

Le mot « pièce », assez neutre, revient de façon récurrente dans le vocabulaire de l'artiste. Mais désigner une de ses œuvres n'est pas chose aisée. Est-ce un objet ? « non » ; est-ce une sculpture ? « peut-être » ; est-ce une installation ? « en partie » ; est-ce une œuvre ? « trop prétentieux ».

Potentiel d'engloutissement

« Je voulais organiser un festin métaphorique. »

L'usage du sucre-matière lui permet de jouer avec le désir du spectateur, dans sa dimension la plus immédiate et charnelle. Comme l'enfant devant la vitrine d'un magasin de bonbons, le visiteur est comme happé par l'envie de manger l'installation, dans un acte de « dévoration effective ou virtuelle ». Tantôt l'artiste permet d'assouvir ce potentiel d'engloutissement (*Rose avenue*), tantôt à l'inverse elle joue de la tentation pour l'interdire (avec des plaques de plexiglas dans *De qui sont ces manches*).

Rituel

« Je ne voulais pas donner à voir des gestes irréfléchis. Chaque geste fait sens. »

Ses pièces ont deux particularités : elles sont créées sur le lieu de leur exposition et ne reviennent pas à l'atelier. L'artiste s'est vite saisie de cette donnée pour en faire une partie intégrante de sa création plastique. Aussi, du déploiement de la cuisine pour travailler le sucre jusqu'à la destruction mise en scène – comme *Mère* « fracassée à la pelle », elle propose un protocole plastique, une chorégraphie des gestes créateurs comme une cérémonie ritualisée.

Sensualité

« Je travaille la matière à bras le corps. »

Elle est animée par une attention aux matières précise et délicate que ce soit dans le choix des textures de cuirs aux gaufrages variés ou dans la recherche d'effets polis, cristallisés ou transparents à la surface du sucre. Ce rapport sensuel, presque charnel avec la matière est encore plus explicite quand elle travaille la matière de tout son corps, en modelant par exemple la cire sur ses membres, pour donner des formes organiques originales. La relation à l'œuvre est sensible et semble découler d'un désir intime.

Souffle

« La dimension sacrée vient charger la pièce, et pas l'inverse. »

L'œuvre s'incarne par l'interaction qu'elle suscite avec le public : le passage des visiteurs voire « l'habitation » de la pièce lui font acquérir une dimension nouvelle, impalpable mais finalement constitutive. C'est la part « sacrée », unique à chaque œuvre, qu'on est tenté de rapprocher de l'*anima* latine, ce « souffle » ou cette « âme » nécessaire à chaque corps.

Sucre

« Le sucre a révélé dans ma pratique mes questionnements très profonds. »

Matériau ambivalent, le sucre incarne à la fois le réconfort du monde de l'enfance, la possible addiction et la violence extrême de la société de consommation. Hyper raffiné, il acquiert des potentiels plastiques soutenus, jusqu'à laisser quasiment disparaître sa qualité alimentaire intrinsèque. D'abord envisagée comme un substitut à la pâte de verre pour sa transparence et son potentiel de coloration, cette matière malléable, évolutive, éphémère, qu'on peut travailler comme le verre – soufflé, coulé, moulé – s'est vite révélée comme le médium structurant des recherches plastiques de l'artiste.

JOURNEY THROUGH A BODY



« Installation immersive de Sabrina Vitali, *Journey Through a Body* se présente comme le voyage d'un corps, ou plutôt d'un esprit, dont l'attention varierait d'une conscience cellulaire à son intégration dans le cosmos.

Du micro au macro : un passage de l'intérieur du corps à son harmonie cosmique. Ce mouvement se calque sur celui d'une méditation, telle qu'on l'enseigne dans certaines pratiques du yoga. Cette dynamique de l'intérieur vers l'extérieur, qui vise à se dissoudre dans l'absolu d'un vide mental, passe notamment par l'usage de techniques respiratoires.

Plusieurs de ces respirations sont présentes dans *Journey Through a Body*. Ces enregistrements, réalisés par l'artiste elle-même, ont un rôle double dans l'installation virtuelle. Tout d'abord, étant spatialisés, ils servent à structurer l'espace, à délimiter les frontières, à matérialiser la scénographie. Leur écoute individualise les différentes parties de l'installation.

Ensuite, en tant qu'éléments constitutifs de la bande-son, ils contribuent à la construction du sentiment immersif. Superposés à une sonification d'éléments cosmiques (une basse fréquence en arrière-plan), ils participent à la création d'une bande-sonore traversant les échelles et les temporalités.

Le travail d'Adrien Grigorescu, architecte de formation, s'est étendu de la modélisation 3D à la spatialisation sonore et visuelle de l'installation. En dialogue avec Sabrina Vitali, il a généré et animé diverses formes organiques, qui parsèment l'installation telles des masses sculpturales. »

Jean-Baptiste Lenglet

« *Journey Through a Body* est une expérience sidérale intérieure. Le visiteur y est invité à cheminer au sein d'un organisme vivant aux formes hybrides. Ce corps est constitué d'une sphère à l'intérieur de laquelle flottent des organes célestes aux formes variées. L'ensemble de ces éléments semble porté par un liquide matriciel. Cette architecture organo-cosmique est animée par différents mouvements pneumatiques, fluides et aquatiques.

Chaque élément possède son propre rythme respiratoire dont l'écho se superpose aux sons produits par les ondes électromagnétiques de l'Univers. Ces astéroïdes mouvants sont formés d'une fine membrane transparente ornée de motifs cellulaires évoquant aussi bien la surface d'une planète vue depuis l'espace, que le monde microscopique du corps humain. Porté par ces souffles, le visiteur gravite à l'intérieur du système cellulaire de cette galaxie organique. »

Sabrina Vitali

Journey Through a Body
Sabrina Vitali, 2018
Installation virtuelle réalisée en collaboration avec Adrien Grigorescu, pour le Virtual Dream Center / Commissariat Jean-Baptiste Lenglet.



ARTS CONTEMPORAINS ARRAS
association l'être lieu - 21 Bd Carnot
CITE SCOLAIRE GAMBETTA-CARNOT



Musée des
beaux-arts
d'Arras

