

## LE CHOIX DES INGREDIENTS

### Un regard sur l'art adossé à l'exposition « Cabaret Flux » de Linda Sanchez à la Maison Salvat

Mars 2016 – Marion Viollet

Certains lieux peuvent accueillir toutes les formes d'art contemporain, minimale, monumentales, foisonnantes... parce qu'ils sont suffisamment neutres ou parce qu'ils possèdent des espaces permettant de varier les accrochages. A la Maison Salvat ce n'est pas le cas : il faut composer avec les traces du passé ; et les expositions ici tiennent toujours compte de cette réalité.

La question des matières et matériaux occupent une place importante dans l'exposition de Linda Sanchez, « Cabaret Flux » : argile, lichen, eau, béton... L'expression « c'est la cuisine de l'artiste » dit que nous n'avons pas toujours besoin de connaître ce qui est de l'ordre de la fabrication, nous spectateurs. Et souvent, ce n'est vraiment pas porteur de sens. Pourtant parfois le faire s'impose comme essentiel au sens de l'œuvre : ainsi, comme pour une recette Linda Sanchez utilise en effet ses ingrédients avec soin. C'est moins une question de médium que de matériaux, moins une question de forme que de composantes des formes. Les artistes contemporains disposent d'un choix de médiums important, et d'un choix de matières, d'objets, immense. Cette diversité oblige à être précis dans ses choix, afin de ne pas se perdre.

#### *Salle de la Détente*

Cette paroi couverte d'argile qui se dépouille évoque une œuvre bien connue, qui a été présentée au musée des Abattoirs : le [Mur de Poil de Carotte](#) de Michel Blazy, connu pour travailler sur l'organique et son évolution. La recette de ce mur, puisqu'il s'agit bien d'une recette, a été élaborée en 2000 : elle n'est pas secrète, c'est une base de purée de carotte décongelée mêlée à des flocons de purée de pomme de terre, dans des proportions et des conditions particulières ; le mélange est étalé, comme un enduit, sur les murs. Il s'agit d'éléments déjà transformés dont l'artiste propose d'observer la métamorphose, comme on le ferait devant son frigo avec des aliments arrivés à terme. L'évolution est toujours différente selon l'hydrométrie, le chauffage, l'orientation de la salle... tout comme deux *Détentes* ne pourraient pas se ressembler, cette œuvre diffère à chaque exposition. Elle est plus ou moins odorante, velue, elle moisit ou noircit, moutonne ou cloque... Comme pour la *Détente*, les fissures éclatent en débris qu'il faut laisser au sol. Le hasard fait son œuvre sans qu'on puisse le programmer. Hormis leur apparence, ces œuvres ont en commun de détourner un matériau de son usage ou de sa nature, de le mener à dévoiler des caractéristiques inattendues et poétiques. Enfin, nulle logique de conservation dans les deux cas, une fois l'exposition terminée les détritiques sont jetés ... Ce n'est pas tout à fait nouveau : Robert Rauschenberg, célèbre plasticien américain, débute sa carrière en intégrant à ces œuvres des matériaux parfois issus des poubelles, se débarrassant des créations qui ne lui plaisaient pas. Dans les « [Growing painting](#) », cadres dans lesquels des graines poussent dans des déchets, la durée de vie de l'œuvre dépend de la croissance du végétal, qui parfois meurt, laissant la matière se déliter, parfois moisit...

L'œuvre de Linda Sanchez déploie son altération sur une plus grande surface, un rideau, qui masque et dévoile à la fois. Le rideau est un intermédiaire souple, interdiction tacite de dépasser sans autorisation. Sophie Dubosc ([Rideau](#)) joue en 2007 sur l'ambiguïté de cet objet en recouvrant un rideau de velours de plâtre, mariant comme c'est souvent le cas dans son travail, deux éléments contradictoires : elle fige le mouvement souple du velours. Mais le plâtre lui-même, comme l'argile, est sous cette forme assez fragile et peut tomber en poussière, si quelqu'un brave l'interdit habituel de toucher l'œuvre et décide somme toute de lui rendre son rôle. [Guillaume Pinard](#) jouera différemment sur la dimension éphémère du rideau en reproduisant les drapés sur les murs d'un lieu d'exposition, au fusain. Par cette technique il témoigne de la fragilité de l'œuvre, éphémère car effacée à la fin de l'exposition. Un rideau qui ne cache que le mur blanc qu'il recouvre, comme s'il témoignait ainsi de la dimension spectaculaire et liée au temps de sa propre existence. Ce qui n'empêche pas que l'on en parle encore aujourd'hui...

L'œuvre de Linda Sanchez est donc liée au temps de l'exposition. Au 20<sup>ème</sup> siècle la sacralisation de l'objet-œuvre est remise en question. Cela s'accompagne d'un abandon progressif des cadres chargés d'ornements et de dorures ou des socles, soulignant l'aura des peintures et des sculptures. C'est à cette même période que des formes éphémères telle que la performance apparaissent.

### *Salle des Gestes courts*

Dans la seconde salle, changement de médiums, langage plastique différent. Les éléments de cette *Salle des Gestes courts* sont puisés à même le réel : une photographie d'une falaise ou colline d'argile qui a subi un mouvement de terrain. On ignore l'échelle, peu impressionnante comme semble le suggérer une construction dans un coin de l'image. Un autre état de l'argile dans son contexte d'origine, qui évoque la question de l'empreinte, de l'humidité, et également de l'instabilité de cette terre si lourde. Cette matière instable est très réceptive aux modifications climatiques.

L'artiste a glané ces trois éléments entre Labège et la Casa Velasquez où elle effectuait une résidence parallèlement à celle de la Maison Salvan : image et objets ont fait partie de son quotidien, de son itinéraire. Et la relation entre la photographie et ces ready made, objets non modifiés, réside dans les matières qui les composent.

L'argile est instable. Le lichen, entre végétal (10%) et champignon (90%), est au contraire lent à pousser, sa croissance se limitant à moins d'un millimètre par an parfois. Il peut vivre des centaines d'années et sa résistance aux conditions extrêmes est telle, qu'il est le premier à coloniser les territoires les plus hostiles, les moins nourriciers. Il envahit également le végétal moins résistant, comme cette branche à laquelle il survivra probablement. La terre n'est donc pas si ferme, le champignon-végétal pas si aléatoire ou fragile.

Le vivant intéresse Linda Sanchez dans cette autre création ([30 cm](#), 2009), sorte de flip book impossible à feuilletter car il est trop épais. 3000 pages qui représentent 3000 scans d'un tronc d'arbre, progressivement poncé et scanné millimètre après millimètre. Une sorte de sculpture qui parle du temps, celui de la création davantage que celui de la vie de l'arbre. Ce sont plutôt les innombrables variations de teintes, de formes, que retrace de manière presque scientifique, la progression du livre.

Et il y a le choix des éléments, un poteau, une branche, fabriqué et naturel côte à côte subissant le même imperturbable assaut. Une autre forme de croûte les recouvre, mais celle-ci à la différence de l'argile, n'est pas prête de se décrocher. Il me semble que ces deux pièces, chacune dans un coin de la salle, exposées à peu près au même niveau de regard, dont la verticalité et le format sont proches, se jaugent. La confrontation silencieuse qui se joue ici semble du même ordre que dans la structure mangeuse de salade de Giovanni Anselmo (*Sans titre* ([scultura che mangia l'insalata](#)), 1968). Entre deux blocs de granit de tailles différentes, une laitue fraîche sert de tampon. Le minéral durable, souvent utilisé pour les pierres tombales, est maintenu en équilibre par un végétal vivant, frais, et périssable. L'eau en s'évaporant de la salade, réduira son volume et elle ne suffira plus à combler le vide entre les deux pierres. Cette union suggère qu'il ne faut pas se fier aux apparences. Là, l'élément fragile et vivant équilibre l'ensemble. Cette œuvre est l'une des plus célèbres de l'Arte Povera, mouvement (ou attitude, pour reprendre les mots des artistes concernés) qui se crée en 1967. Ses acteurs défient la société de consommation sur le mode d'une guérilla ; leurs œuvres préfèrent à l'objet fini le processus de création. Souvent, des objets pauvres, des rebuts ou des éléments naturels constituent les œuvres, pour parvenir à ne plus dépendre de l'économie et des institutions culturelles.

Chez Linda Sanchez on observe également la confrontation d'éléments simples, notamment avec les matières plastique et argile qui hésitent entre fusion et rejet.

### *Salle du Bestiaire*

Le « bestiaire » (recueil médiéval de récits allégoriques et oraux sur les animaux) est lié à une symbolique, voire avec des formes imaginaires, des hybrides et chimères. Chez Linda Sanchez, ce ne sont pas vraiment des lions, l'un, gueule déchirée, semble droit sorti de *Guernica* ; un autre ressemble presque à une sirène.

Il est facile de deviner que l'on a affaire à des copies de vestiges anciens (dont les modèles sont issus du musée archéologique de Séville), mais c'est surtout la manière dont est exposé le vestige qui est ici au cœur de la démarche de l'artiste. Parce que les ajouts muséographiques comblant les parties manquantes des lions et les socles massifs haussant le bestiaire à portée du regard, font partie de l'œuvre. Tout a été réalisé d'une seule pièce, en béton.

La question de la mise en scène des éléments ajoutés de la muséographie, qui eux-mêmes correspondent à des modes (on n'expose pas de la même manière les vestiges au fil du temps), vient poser une question peut-être essentielle pour la création actuelle.

Quelle est la place laissée à la durée dans l'art contemporain ? Les trésors archéologiques préservés par milliers, même les pièces mineures ou très dégradées, bénéficient d'une vitrine et d'une surveillance, alors que certaines œuvres actuelles, très fragiles, ne sont pas même protégées par un cordon de sécurité de l'insatiable envie de toucher des spectateurs. Linda Sanchez autorise même à toucher certaines de ces sculptures, ce qui pose aussi la question de son devenir.

Ces monstres mi-bêtes, mi-prothèses de musées ont interpellé Linda Sanchez qui en reproduit les caractéristiques. Étrange confrontation entre préservation et altération, éternité et éphémère. C'est peut-être la seule pièce fabriquée ici que récupérera l'artiste. Une pièce durable donc, qui s'inspire de vestiges qui auraient pu disparaître, mais qui dorment aujourd'hui dans un musée.

On observe cette étrange confrontation dans une autre œuvre célèbre de l'Arte Povera, de Michelangelo Pistoletto (*Venus of the Rags*, dès 1967) : une Vénus de dos semble plonger dans un tas de chiffons ; maintient-elle le tas de ces frusques ? Cherche-t-elle une tenue pour couvrir sa divine nudité ? Cette copie de Vénus antique en ciment est elle-même réalisée en séries de piètre qualité, destinées à décorer les jardins. Ici se confrontent plusieurs temps : la figure de Vénus, depuis la nuit des temps icône de beauté, est confrontée aux débuts de la surconsommation, qui fabrique à la chaîne des modes rapidement devenues obsolètes. Les découvrira-t-on lors de fouilles archéologiques dans quelques centaines ? Qu'en restera-t-il et que diront-elles de notre époque ? Evoqueront-ils la beauté comme ces représentations de Vénus qui ont traversé le temps ? Celles-ci subissent le même sort en sortant des usines, drôle de manière de niveler les références.

Ce type de statuaire intéresse Wilfrid Almendra. Le sculpteur réalise une installation en 2010, *Concrete Gardens*, après avoir prélevé des figures "façon antiques" dans les jardins pavillonnaires périurbains qu'elles peuplent ; ayant passé du temps dehors, les ersatz en série se couvrent de lichen, de marques d'usure, se brisent aussi, bénéficiant d'une patine qui les rapproche de leurs illustres ancêtres. Ainsi, la haute culture antique est associée à une autre, contemporaine et plus populaire, que connaît intimement l'artiste.

Les artistes de tout temps ont ainsi puisé dans les références passées, de l'Antiquité particulièrement. Auguste Rodin collectionnera ainsi les antiques, modèles pour ses exercices et sources d'inspiration pour ses œuvres. Il laisse de côté les vestiges que l'on trouverait dans des musées et leur préfère des fragments usés, non identifiés. La représentation du corps qu'ils offrent l'interpellent, il les sublime dans leur aspect parcellaire, devenu pour lui support d'énergie ou de sensualité, de vie en somme. Ainsi cet *Homme qui marche* (1907), dont les jambes et le torse issus d'études séparées ont été assemblés : l'aspect lisse des jambes contraste avec celui, rugueux, comme usé par le temps, du haut du corps. Il n'a ni tête ni bras et Rodin trouve beaux ces manques : "Voilà une main... cassée au ras du poignet, elle n'a plus de doigts, rien qu'une paume, et elle est si vraie, que pour la contempler, la voir vivre, je n'ai pas besoin des doigts. Mutilée comme elle est, elle se suffit malgré tout parce qu'elle est vraie." dit-il en 1904.

Lui prend en compte le fragment pour un tout, à l'instar de [Dewar et Gicquel](#) quand ils installent leurs œuvres dans le jardin du musée Rodin en 2014. Aucun cartel ne les identifie comme pièces contemporaines et non comme productions du maître, mais des indices troublent. La technique d'une part : elles sont coulées en béton, peu modelées. Ensuite les sujets, certains corps d'athlètes portent des vêtements actuels, côtoyant des reproductions de sièges de toilettes. Le duo interroge l'œuvre de Rodin en mêlant techniques traditionnelles, références populaires et connaissance de l'artiste. Mais à la différence du sculpteur, eux ne délèguent aucune étape du processus et brisent les moules après un tirage unique.

On peut ici percevoir l'intérêt dans l'art contemporain pour le croisement des époques, et pour une certaine dérision liée aux vestiges anciens. Ils ne sont plus les modèles des élèves de beaux-arts et marquent davantage la culture populaire. On les détourne donc, pour parler des références de notre époque. Mais si Dewar et Gicquel s'intéressent à l'instar de Rodin au fragment, Linda Sanchez intègre aux morceaux de lions les prothèses sollicitées par le musée pour combler les vides, pas toujours élégantes. Il est intéressant de voir qu'en 2010, Verena Chomet-Durin quant à elle imaginait pour une galerie de bustes du musée Saint-Raymond des nez remplaçant les originaux, depuis longtemps cassés. Pleine d'humour, cette proposition assez éloignée des thématiques de son travail de photographe, égratignait avec tendresse l'auguste sagesse des anciens muséophiles, aucun des comiques appendices n'allant en ce sens...

Guillaume Pinard s'intéresse également à la question des vestiges pour l'exposition « [Vandale](#) », présentée en 2013 au BBB. A travers des fresques, vidéos et installations, il évoque différents aspects de l'art, de ses lointaines représentations aux réflexions contemporaines sur la préservation ou la médiation. Ses fresques au fusain sont fragiles car il ne les fixe pas. Il met donc sa virtuosité au service d'œuvres éphémères et facilement dégradables ; il utilise un outil de croquis pour reproduire non pas les œuvres d'art anciennes, comme a pu s'y exercer Rodin, mais les conditions de leur mise à jour et de leur conservation. Ainsi il reproduit une photographie de fouille ancienne ; une statue fragmentée émerge de la terre, entre ruine de civilisation et apparition parmi une assemblée révérencieuse. Cette œuvre peut être mise en regard avec le *Bestiaire* de Linda Sanchez, car elle dit l'évolution de nos regards sur ce qui nous a précédés ; l'admiration laisse parfois place à de l'indifférence pour ces vestiges empilés par centaines dans les réserves ou dans des collections de musées provinciaux, mais dont l'aura nous impressionne malgré tout car elle demeure nimbée de mystère, peut-être.

Daniel Spoerri, artiste du Nouveau Réalisme célèbre pour ses « Tableaux-pièges » (supports couverts d'objets et mets propres aux années 60, exposés à la verticale) fait un clin d'œil à Manet en proposant en 1983 un grand *Déjeuner sous l'herbe*. Pour cette [performance](#), des tables sont disposées dans une tranchée d'environ quarante mètres de long. Un repas est servi aux convives qui laissent ensuite les vaisselles, décorations et reliefs de leur repas en place. Le tout est recouvert de terre par une pelleteuse. Ainsi l'artiste voulait en finir avec la série des Tableaux-pièges. En 2010, une fouille réalisée par un archéologue sur six mètres de terrain vient marquer une étape dans l'histoire de l'œuvre en mettant à jour les vestiges du happening, comme Spoerri souhaitait le faire. L'artiste, participant à l'exhumation du banquet, déclara que c'était une manière de « *faire sérieusement quelque chose d'absurde* ». Si des traces et notamment des moulages ont été réalisés suite à la fouille, il demanda que les objets retournent sous terre, échappant à toute commercialisation.

### *La Chambre*

Cette œuvre invisible, que seul un léger changement dans la couleur de l'herbe laissait deviner, mène naturellement à la 4<sup>ème</sup> salle. On aperçoit rapidement le petit mortier en marbre noir sur la cheminée de la même matière, clin d'œil auquel chacun attribuera un sens. Evocation de la fonction domestique initiale de la maison ? Jeu avec les matières nombreuses et riches de cette salle, d'ailleurs intitulée *La Chambre* pour

l'occasion ? Mais la plasticienne a accompli un autre geste, extrêmement discret. Celui-ci évoque les autres œuvres invisibles, qui si on ne les remarque pas (ou presque pas), n'en existent pas moins.

Un des exemples les plus forts de ce type d'œuvre, pour rester dans la filiation archéologique, est probablement le [Monument contre le racisme](#) (1990) de Jochen Gerz, né en 1940 à Berlin. Il est situé sous la place du parlement de Sarrebruck, ancien quartier général de la Gestapo. Si le mot monument évoque la construction ostentatoire, là, l'artiste a descellé clandestinement avec des élèves de beaux-arts 2146 pierres de la place et gravé, sur la partie cachée, le nom de cimetières juifs d'Allemagne, avant de replacer les pierres. L'œuvre est donc enterrée, invisible, mais sa présence est connue. Elle existe par le témoignage ; bien qu'illégalement produite elle est intouchable, car elle évoque la Shoah ; elle est en ce sens devenu monument du souvenir de milliers de morts. Nul besoin d'une construction monumentale pour se rappeler une guerre encore si récente.

Ce que réalise Lina Sanchez n'est en rien, un monument en rapport avec la grande Histoire ; elle met plutôt en relief l'histoire de la maison, en réalisant un moule de mur qu'elle reporte sur le mur voisin avant de la repeindre en blanc. Dans un texte de 2009, Anne-Lou Vicente, critique d'art, dit d'elle qu'elle « *abus[e] du réel comme d'une inépuisable pâte à modeler.* » Ainsi, les creux dans l'enduit sont devenus des pierres, celles qui forment le squelette de la maison. Un nouvel espace se crée dans ce jeu de miroir, un espace fictif, troublant. Simone Decker moule de la même manière tous les murs d'une salle blanche d'exposition (« white cube ») dont l'artiste prouve qu'elle n'est pas si neutre, qu'elle a ses cicatrices, ses irrégularités révélées par le latex, qui s'est glissé dans tous les pores de peinture. On peut parler pour *Sous-locataire* (1996) de peau, de dépouille, comme si la plasticienne luxembourgeoise avait écorché le lieu. La pratique de Linda Sanchez interroge également le lieu d'exposition. Mais son rapport à l'espace semble davantage tourné vers une histoire intime de la maison, dont elle révèle l'évolution progressive, les ajouts, les "repentirs" : car on ne peut exposer dans la Maison Salván comme dans un musée neutre : il a son caractère, souligné ici avec poésie. Linda Sanchez dit : « *J'habite le creux comme une nostalgie* ». Ses œuvres témoignent de l'attention portée aux moindres détails, fissures, parties manquantes...

Cette mémoire du lieu est abordée avec le même type de technique par Robert Overby, artiste américain décédé en 1993. Il a moulé en latex de caoutchouc des façades de son quartier de Los Angeles, où se situait son atelier. Cette peau du mur est parfois tellement grande que l'artiste lui-même ne l'a jamais vue déployée. Dans sa pratique le moulage s'expose, il a plutôt l'apparence d'un rideau souple, d'une façade de décor de théâtre derrière lequel l'histoire des habitants n'est plus qu'un souvenir... L'échelle 1 s'impose, le moindre détail est souligné, et souligné encore par le déplacement dans un nouveau lieu sans rapport avec celui du prélèvement. Ce déplacement ouvre le champ à l'imagination, on peut reconstruire mentalement le contexte d'origine des façades, les événements qu'elles ont vu passer à travers leurs traces.

*11752 mètres et des poussières...* (2014)

Ainsi, le temps passe de bien des manières dans cette exposition. Jusqu'au trajet d'une goutte d'eau filmée, que l'on sait inoffensive mais qui semble pourtant appartenir au bestiaire de l'artiste en empruntant les traits d'une créature gluante ; sa forme changeante et sa vivacité rappelle certains monstres d'animations japonaises, comme ce dieu putride auquel Hayao Miyazaki donne forme dans *Le Voyage de Chihiro* (2001). Une fois lavé, il se révélera être une divinité de l'eau... Ces états de l'eau ont été mis en scène par Hans Haacke dans les années 60, qui dans son [Cube de condensation](#) (1963-65) met en spectacle les différents états du liquide en fonction des variations de l'environnement dans lequel il se trouve ; un bac rempli d'eau distillée a été placé dans le cube en plexiglas ensuite scellé. La lumière, la chaleur ou le refroidissement entraînent des phénomènes de condensation, de buée en grosses gouttes,... Le spectacle est toujours différent.

A travers le choix de leurs ingrédients, les artistes contemporains interrogent régulièrement, inconsciemment ou non, la question de la temporalité : références au passé, questionnement sur le devenir de leur œuvre, intérêt pour la conservation, les fouilles, les empreintes du temps, ils n'en sont pas moins eux-mêmes tentés par l'éphémère et le mouvant. « Cabaret flux » semble en ce sens manifestement liée aux temps (au pluriel), oscillant sans cesse entre les durées. L'œuvre existe moins aujourd'hui dans la pure forme que dans ses témoignages à suivre, car nous encourageons tous la durée brève, événementielle.

Mais l'exposition pose également cette autre question : les témoignages de l'art de notre temps ne tiendront-ils pas davantage sous forme de catalogues d'exposition dans les bibliothèques et dans les archives du net, que sous forme d'objets vivants ? Il est intéressant de penser que les archéologues de demain s'interrogeant sur nos pratiques artistiques, découvriront à quel point nous ne nous inscrivons pas dans un désir d'éternité. Et bien sûr, parce que c'est le rôle de l'art, cela pose bien des questions sur le rapport au temps de notre société...