

Chris Sharp

Lionel Sabatté : Rencontres intimes d'un type métamorphique

J'écris ce texte après douze mois ou presque d'une pandémie mondiale, qui a bouleversé la vie de beaucoup d'entre nous. S'il est quelque chose que nous aurions pu en apprendre, c'est à quel point nous tenions notre corps et peut-être celui d'autrui pour acquis, c'est-à-dire distinct, borné, scellé, parfaitement indépendant du corps voisin. Conjecture émise curieusement, sinon paradoxalement, en un moment de l'histoire qui ne faisait qu'encourager cette méprise : un moment où le moi se trouvait le plus souvent véhiculé par la technologie, les appareils portables et les réseaux sociaux, fonctionnant donc plus comme un avatar virtuel qu'à la façon d'un être physique authentique. Du moins le pensions-nous. C'était comme si nous avions été désincarnés par la technologie, celle-là même dont nous imaginions qu'elle nous garantissait la sécurité prophylactiquement contenue dans sa lettre, dans sa bulle aliénante et imaginaire. Et à l'acmé de ce moment, de ce nouveau paradigme sociétal, la pandémie a frappé, et nos corps nous ont soudainement été rendus (ou plutôt avons-nous été rendus à nos corps, qui n'avaient nullement disparu), avec intérêt (avec châtement). Non seulement notre corps nous était revenu, mais celui d'autrui, ainsi que les paramètres relativement poreux qui délimitent nos anatomies, nous contraignant à accepter la mesure dans laquelle nous étions bel et bien interconnectés, comme si nous constituions, en fin de compte, un corps continu quoique soumis à une certaine agitation.

Étonnamment, cette chose qui nous réunissait à nouveau, ou nous rappelait que nous étions réunis – un virus – était, du moins à l'œil nu, dépourvue de forme, comme l'air, comme l'*informe** de Georges Bataille. La relation entre le travail de Lionel Sabatté et la théorie de l'*informe* développée par Bataille n'est d'ailleurs pas passée inaperçue¹. À plus d'un titre, ce que fait Sabatté semble en analogie plastique parfaite avec la notion de Bataille, même si l'artiste, *in fine*, donne une forme à des matériaux qui n'en ont pas, comme la poussière. Dans un article sur l'œuvre de Sabatté, intitulé « Poussière », la

* En français dans le texte.

¹ Voir Léa Bismuth, « Poussière », texte non publié, 2016 accessible en ligne sur : <https://lionelsabatte.org/resources/Poussiere-par-Léa-Bismuth.pdf>, et Bernard Ceysson, « Printemps », communiqué de presse, Paris, galerie Ceysson & Bénetière, 2020.

critique Léa Bismuth résume finement ce qu'est l'informe pour Bataille : « Une matière sans commencement ni fin, par essence indéfinissable, une substance brute et non transformable, nécessairement organique. » Elle précise : « Pour expliciter son propos, Bataille prend l'exemple du crachat ou celui de la pourriture, transgressant ainsi toutes les catégories de pensée, en appelant à une révolte de la forme considérée comme un tout cohérent². » Il est intéressant que l'un des exemples de l'*informe* le plus souvent choisi par Bataille soit le crachat – cette même chose qui, aidée par l'air, permet et garantit la circulation du virus, de corps à corps. En tant que tel, l'informe trouve moyen de toujours renvoyer au corps – première et dernière forme organique, exactement comme une bonne part de la production de Lionel Sabatté renvoie presque toujours, sinon littéralement, ne serait-ce par association, au corps.

La citation la plus connue du corps humain dans l'œuvre de Sabatté utilise au sens propre des parties du corps humain. C'est la série intitulée « Printemps ». Il s'agit d'une floraison artificielle de branche desséchée réalisée avec des morceaux de peaux mortes [et de rognures d'ongles], comme s'ils bourgeonnaient sur le bois mort et déraciné. On pense à la Daphné de Le Bernin, tirée du mythe d'*Apollon et Daphné*, le groupe des années 1622-1625, mais à rebours. Les bourgeons avec lesquels l'artiste festonne les arbres sont de petites concrétions florales de matières organiques mortes méticuleusement collectées dans des salons de pédicure et de manucure. Comme les arbres utilisés par Sabatté sont morts, il est difficile d'ignorer la dimension virtuellement infernale de ces œuvres ; elles seraient, semble-t-il, parfaitement à leur place dans l'environnement le plus chthonien, et leur élégance rayonne pourtant de la sensation de renouveau associée aux bourgeons printaniers. Comme toute la production de Sabatté, elles font preuve d'un sens poignant de la contradiction, se situant quelque part entre le grotesque – et même le grottesque – du monde souterrain et le beau. Cela dit, ce qui les rend si poignantes dans le contexte actuel, c'est la façon dont elles s'entremêlent, à la lettre et au regard, avec ce que la pandémie a montré qu'elle était toujours déjà entremêlée : le corps humain. Des traces de corps inextricablement liées à

² Léa Bismuth, « Introducing Lionel Sabatté », *Artpress*, n° 400 (mai 2013).

des traces d'autres corps sur le corps d'un arbre mort, matière organique ramenée, même symboliquement, à la vie.

Si ces pièces de « Printemps » ont la capacité d'évoquer l'informe par la porosité indéfinissable d'un corps humain mêlé au monde, dans les *Oxydations* de Sabatté, ce qui convoque ce même informe est la formation de l'image, par ce qui en constitue peut-être la principale caractéristique, l'imprévisible transformation qui gouverne ici la production de l'œuvre (voire qui l'abandonne à elle-même). On peut considérer qu'il s'agit d'un processus dialectique ou, plus précisément du corollaire direct d'une « contamination, autrement dit [de] toute transformation qui s'élabore au cours des rencontres³ », pour reprendre une proposition d'Anna Tsing. Et si Tsing se réfère principalement à la rencontre entre humains, la notion fonctionne ici comme une utile métaphore, en raison de son imprédictibilité et de son incalculabilité en dernier ressort (il n'est pas indifférent que Byung-Chul Han, s'appuyant sur les travaux de Bataille et de Hegel, adopte une position similaire pour ce qui concerne la vie privée, et plus particulièrement la rencontre érotique, figure absolue de la métamorphose, résistant à tout calcul⁴). Cette série d'œuvres résulte de l'application de produits chimiques sur des surfaces ou des plaques de métal, notamment d'acier, dont les réactions créent des images complexes et abstraites, aux qualités formelles qui sont de la nature d'un événement. Parfois, le résultat ressemble à un événement géologique, parfois il évoque des peintures chinoises de paysage. Il peut aussi être lu comme la trace d'une sorte de choc, comme le produit d'une décharge électrique. On pense, bien sûr, aux « Oxidation Paintings » d'Andy Warhol de la fin des années 1970. Ces œuvres de Warhol ne furent pas réalisées sur de l'acier ou du métal, mais sur de la toile ordinaire, couverte d'une poudre de cuivre mélangée à un médium acrylique et à de l'eau ; de l'urine y était ensuite répandue, avant que ne sèchent les pigments métalliques. La contamination y est plus littérale – tout comme la rencontre érotique latente, au cœur, sinon de la notion qu'en donne Tsing, du moins, certainement, de celle que propose Byung-Chul Han

³ Anna Lowenhaupt Tsing, *Le Champignon de la fin du monde*, Paris, La Découverte, 2017, p. 66. Plus loin (p. 88), Tsing écrit : « Les rencontres sont, de par leur nature, indéterminées, ce qui explique qu'elles nous transforment toujours de manière imprévisible. »

⁴ Voir Byung-Chul Han, *Le Désir ou l'enfer de l'identique*, Paris, Autrement, 2015.

(avec sa fonction de métamorphose). Cela dit, si Sabatté est coupable de telles pensées, ce n'est peut-être que par association (avec Warhol). La valeur métaphorique de l'autonomie, qui se cache au cœur du discours de la peinture occidentale de l'après-guerre, qui est essentielle à la méthode choisie par Sabatté pour produire ces œuvres, pourrait être ici plus pertinente. Cela dans la mesure où le procès de production mime, chez Sabatté, dans son premier mouvement, l'autonomie relative à laquelle l'abstraction de la seconde moitié du XX^e siècle donne tant d'importance. Dans l'événement que constitue l'abstraction d'un Jackson Pollock ou d'un Willem de Kooning aux États-Unis, d'un Simon Hantaï ou d'un Marc Devade en France, ou dans les pratiques processuelles sur lesquelles elle s'appuie, s'affirme quelque chose de l'ordre d'une volonté ou d'un désir accordé à la peinture en elle-même, qui fait, à un certain point, ce qu'elle veut. Une fois que les produits chimiques ont accompli leur œuvre, Sabatté, on le sait, intervient avec de la peinture à l'huile, développant et accentuant certains traits de la conjonction (de la rencontre) organique des matériaux. Dans ce scénario, l'artiste n'adopte pas tant une position d'autorité qu'il ne facilite, au sein du processus de création, les conditions dans lesquelles la rencontre (entre la peinture, la toile et lui-même), avec sa capacité de transformation, peut opérer.

Les questions concernant l'informe, la rencontre et le corps convergent toutes dans une série d'œuvres sur papier, que Sabatté a intitulées « Quelque part entre poussin et œuf au plat » (2020). Fruits d'une rencontre, ces dessins sont déterminés pour partie par un choix de feuilles de papier provenant de l'atelier de l'une des artistes les plus admirées de Lionel Sabatté, Pierrette Bloch, disparue en 2017, connue pour son approche minimaliste *tachiste** de la création picturale⁵. Ténus, mais doués d'un riche pouvoir d'évocation, ils sont réalisés avec du curcuma mélangé à un médium acrylique et tamponné. Et s'ils peuvent alternativement évoquer des poussins ou le contenu anamorphosé d'œufs cassés, ils rappellent aussi les fluides corporels, et notamment le sperme. Au premier coup d'œil, l'association peut sembler fragile, mais à y regarder de près, la question posée n'est pas celle de l'antériorité de la poule ou de l'œuf, elle est

⁵ La façon même dont ces feuilles de papier ont été trouvées par Sabatté semble plus inspirée d'une fiction quichottesque ou du hasard qu'appartenir à la réalité ; leur découverte fait suite à la rencontre, dans un autobus, de l'ancien assistant de l'artiste admirée, qui après avoir lié amitié avec Sabatté lui a donné un carton contenant des papiers non utilisés, oublié dans l'atelier de Pierrette Bloch.

celle du sperme *et* de l'œuf. On pense en outre, inévitablement, au *Paysage fautif* (1946) de Duchamp, cette œuvre intime, aujourd'hui conservée au musée d'Art moderne de Toyama, au Japon, faite de liquide séminal sur satin noir, glissée dans un des exemplaires de l'édition de luxe de la *Boîte en valise* (1935-1941) donné par Duchamp à l'artiste brésilienne Maria Martins, avec qui il entretint une longue relation amoureuse et qui fut son modèle pour le nu d'*Étant donnés* (1946-1966). Que le précédent duchampien ait aussi un support noir n'est peut-être qu'une heureuse coïncidence, mais ne peut manquer de souligner que ces travaux de Sabatté, pas plus que ceux de Duchamp, ne sont à proprement parler des *billets doux**, qu'ils sont le corollaire d'une rencontre organisée et hautement symbolique entre lui-même et une autre artiste.

Cette combinaison symbolique d'êtres différents se matérialise dans une série de sculptures intitulée « Humains mêlés » (2020). Ces objets étranges et envoûtants consistent en deux corps déformés, pour le dire ainsi, inextricablement fondus l'un dans l'autre. C'est grâce à leur tête, ou plutôt à leur buste qu'on les identifie comme des humains, mais toute ressemblance s'arrête à peu près là. Car le reste de leur « corps », fait de ferrailles, de fers à béton, de béton et de pigments, ressemble plus à une cascade de racines, ou mieux, de viscères, qu'à rien de ce qu'on pourrait qualifier d'humain. Cette non-humanité, ou plutôt cette presque appartenance à un monde de science-fiction est renforcée par la hauteur imposante des figures entremêlées. Si leurs surfaces cabossées, grossièrement découpées, et leur verticalité exagérée évoquent les sculpteurs de l'après-guerre comme Giacometti, leur caractère fantasmagorique rappelle le travail de Thomas Schütte. Quoi qu'il en soit, elles semblent correspondre, à l'instar du « Printemps », aux visions les plus fantastiques de l'enfer, alors que rien de particulièrement torturé ou angoissé n'en émane. Bien au contraire, elles rayonnent d'une sorte de majesté tranquille, et même de grâce, comme si leur étrange synthèse les comblait d'aise. Peut-être parce que leur entremêlement et leur métamorphose n'ont rien de complexe. *In fine*, indissolublement jointes, elles peuvent se relâcher et se révéler dans la vérité latente de leur réunion, quelque monstrueuses qu'elles paraissent. Ce ne sont là que certaines des contradictions et des paradoxes, provenant de la vie même, qui animent, somme toute, la production artistique de Lionel Sabatté.

Chris Sharp

Traduit de l'anglais (États-Unis) par François Boisivon.