

Jill Gasparina

LE BÉTON ET LA RÉSINE



Pierre Vadi, *Mission moderne*, 2009, matériau composite, fibre de verre, colorants, photo Annik Wetter

J'aime l'obsessionnel car en art seule une subjectivité partielle peut être considérée un jour objectivement.
Harald Szeemann

J'ai toujours préféré aux surfaces opaques celles qui sont brillantes et colorées. Peut-être cela s'explique-t-il par la persistance irréfléchie chez moi d'un goût enfantin pour les formes immédiates de la fête, de la joie et du plaisir, les manèges, les jouets, les bonbons, les emballages, le coloriage. Peut-être aussi ai-je fini par associer mécaniquement les surfaces opaques à une certaine forme de puritanisme visuel. Cette manière facile de produire du mystère m'a toujours déplu. Et c'est avec contrariété que j'ai fini par admettre que, bien sûr, il n'y a pas que les « surfaces ludiques, lumineuses, arc-en-ciel, kaléidoscopiques et brillantes »¹ qui produisent du sens. Toujours est-il que lorsque j'ai vu pour la première fois les sculptures de la série *Mission moderne* de Pierre Vadi, je ne les ai pas immédiatement aimées. Enfermée dans une idée de son œuvre, une certaine grâce visuelle, un sens de l'image et du décoratif, des matières et des formes précises, synthétiques et colorées, habituée à des surfaces séduisantes en somme, j'étais déstabilisée par l'apparition soudaine de cette matérialité opaque, lourde, sale, réduite. Il faut dire qu'elle constitue dans son œuvre une exception surprenante, un hapax. Une chose est certaine cependant, Pierre Vadi maîtrise avec précision l'utilisation des matières : leur degré d'opacité ou de transparence, de fluorescence, de brillance ou de réflexion sont les opératrices d'un travail critique.

Il a ainsi réalisé sous ce titre, *Mission moderne*, une série de sculptures dans un ersatz de béton. Produites à partir de cartons imparfaitement moulés, elles sont recouvertes par endroits d'un matériau dont la texture augmente encore l'allure rugueuse de l'ensemble. À l'opposé de la transparence qui créait l'impression d'un silence glacé, l'opacité est ici une véritable machine à générer du sens, elle semble « chargée ». Car selon la loi du minimalisme, telle qu'énoncée par Jörg Heiser, « une opération de réduction du discours, ou l'évitement du récit, conduisent à une multiplicité de significations² ».

Cet ensemble sculptural, à mi-distance entre le coffrage et le moulage, se trouve donc lesté de diverses significations. Il évoque la smithsonienne « surface puriste impure »³, une architecture brûlée, ruinée, le degré zéro de la sculpture. Le titre, que Xavier Veilhan ne renierait pas, convoque en vrac tous les types de conquête qui ont marqué l'histoire moderne de l'Occident. On pense à la conquête de l'Ouest, à celle du ciel (l'architecture et le « manhattanisme » décrit



Pierre Vadi, *Einsteinturm*, 2008, argile, *Zeropolis*, 2008, résine, colorants, détail de l'exposition « Minds », Zoo galerie, Nantes, 2008, photo Stéphane Bellanger



Pierre Vadi, *Will-o'-the-wisp*, 2008, cellulose acétate butyrate, photo Annik Wetter

par Koolhaas), à la science (exploration de la matière et de l'univers) ou encore aux missions spatiales. On est aussi d'abord tenté d'interpréter cette rupture de paradigme formel comme la spectaculaire trace d'une crise artistique et personnelle.

Mais déjouant ces lectures, Pierre Vadi – qui ne s'intéresse pas du tout à la possibilité d'édifier le spectateur – décrit *Mission moderne* comme une série amusante, dans sa manière de réduire l'architecture à une échelle dérisoire dans une matière non moins dérisoire. « J'aimerais que l'on dise un jour de mon travail qu'il est drôle »⁴ finit-il par confier. On trouve d'ailleurs un processus similaire dans *Einsteinturm* (2008) qui ramène la création ambitieuse de Mendelsohn, réalisée en 1922 pour l'observatoire cosmique de Potsdam, à l'échelle burlesque d'un bricolage manuel hypersexualisé. Par-delà son goût pour les paradoxes élégants, et la bizarrerie toujours inattendue de sa pensée et de ses formes, il me faut donc examiner avec sérieux l'hypothèse de la drôlerie de ses objets. Que peut-il y avoir de drôle, de joyeux, ou de lumineux dans ce minimalisme ténébreux ? S'agit-il d'abattre dans l'humour le mythe de la monumentalité de l'architecture ? D'adopter une provocation narquoise contre le goût désormais dominant pour les productions soignées, les surfaces lisses, et les formes à la précision horlogère ? Ou est-ce une blague sur la notion d'ornementation, réduite à la rugosité toute artificielle qui agrémente ces surfaces ? S'agit-il, encore, d'un minimalisme altéré, maltraité, perversi, autant de qualités par ailleurs désirables ? Et sommes-nous soumis devant ses œuvres à cette séduction négative évoquée par Mike Kelley à propos de Paul Thek dans « Death and transfiguration »⁵ ?

Le contexte d'exposition est un bon indice pour commencer à élaborer une réponse, car *Mission moderne* trouve son pendant exact dans *Will-o'-the-wisp*⁶, autre série récente. Ces sculptures, exposées ensemble dans « Crible » (à la galerie Evergreene, Genève, en 2009), sont des feuilles de plastique légères et transparentes, qui ont été déformées grâce à un pistolet à chaleur. Elles gisent, simplement posées au sol. Elles rythment l'espace d'exposition. Elles peuvent être comprises comme des interventions destinées à révéler, ou au contraire brouiller l'espace qui les environne. Elles ressemblent à des déchets (« des poubelles transparentes », selon un visiteur inspiré le soir du vernissage), à une feuille froissée. Elles sont dotées d'une certaine élégance et à ce titre peuvent aussi s'inscrire dans le champ d'un design décoratif. Ou encore, elles construisent une forme qui rappelle les essais de l'architecture *blob*.

Mais ce qui retient l'attention de l'artiste et polarise son discours, c'est la nature processuelle, presque improvisée, de ces objets : « Les feuilles sont déformées selon une intention. Mais elles sont aussi en partie dictées par le rapport entre l'outil et le matériau ». C'est donc surtout comme un geste spatial, un dessin improvisé, qu'il les envisage : « Il s'agissait pour moi de produire un geste dématérialisé, pour l'espace. Il existe de multiples interprétations à partir d'un geste spatial, ontologique. Mais je ne m'y intéresse pas. » Évoquant le discours généré par d'autres séries comme celle de ses serpents hyperréalistes⁷, il explique d'ailleurs qu'il n'a rien envie d'en dire, puisque par ailleurs « tout le monde s'en charge déjà à [s]a place ». Et il parodie sans cesse le processus herméneutique, à travers des objets caricaturalement mutiques (des blocs, des surfaces opaques) ou au contraire designés pour être analysés à l'infini. Que l'on pense aux sculptures transparentes qui génèrent des projections mentales sans fin, ou aux objets freudiens et sexuels qui peuplent ses expositions – des cordes, des chaînes, une tronçonneuse, un pistolet, des serpents, un diable, divers totems ou objets phalliques (un fouet, la démonstrative *Einsteinturm*, des boulons, des tiges métalliques), ou à l'inverse des structures englobantes et/ou pénétrables (des cavernes, des grottes, des portes, des écrous), la liste est encore longue – tous fonctionnent dans un rapport