

Le château, le désir et la mort

« Les historiens de l'art « savent » bien que les images qu'ils étudient sont uniquement des objets matériels différenciés par leurs formes et leurs couleurs, mais ils n'en parlent et n'agissent pas moins fréquemment comme si elles étaient douées de sentiment, de volonté, de conscience, de puissance d'agir et de désir. »

W.J.T. Mitchell,

« Que veulent les images ? »

Penser l'image, Emmanuel Alloa (Ed.), Les presses du réel, 2011

Avec *Camera Calda*, Yves Schemoul mène depuis plusieurs années le projet d'une architecture mystérieuse dont les reliefs les plus saillants viendraient apparaître à chaque exposition. Ses œuvres sont les manifestations d'un édifice mental qui à travers ses couloirs, ses salons, ses portes et ses chambres secrètes semblent contenir une forme de récit crypté. Comme liées par un pacte secret, les différentes pièces font front dans le surgissement de leur territoire. Rouges (pour la plupart), elles sont des matériaux conducteurs et véhiculent ensemble une chaleur jusqu'à l'incandescence. Comme l'image produite par une *camera obscura*, qui par effet d'optique et maîtrise de la lumière compose une vue inversée du monde, il s'agit ici de superposer au réel un espace renversé empruntant certains de ses signes pour en proposer une lecture déviée. À travers le moule, l'empreinte, le geste, tout semble se livrer à revers.

Avant de saisir la nature de ce qui se joue sous ses yeux, le regardeur, dans l'exposition du Pavillon Vendôme, perçoit les articulations d'un langage ouvert, un vocabulaire de formes qui se réfère autant au minimalisme qu'à la figuration, au Caravage, à l'appropriationisme, au tirage de plans, voire, à certains égards, à l'expressionnisme. La facture apparaît comme une fausse piste, c'est dans la nature même des œuvres (leurs matériaux, leur lexique, leur herméneutique...) que s'érigent les murs du labyrinthe. Mais c'est surtout à travers la paradoxale récurrence d'un corps jamais figuré que tout paraît s'articuler.

Les épures sont les premières occurrences de cette présence / absence. *Taj 1 (épure)* et *Taj 2 (épure)* [p.12 à 15] sont deux sculptures issues de dessins ; dans l'espace du Pavillon, elles se font face, chacune dans une salle, de part et d'autre du hall d'entrée (il est important à ce stade de décrire le plan de l'exposition tant le projet l'artiste l'investit). Contrairement aux autres sculptures en résine, celles-ci, en plâtre et stuc blanc poudreux absorbent la lumière, rien ne s'y reflète. Oblongues, elles mêlent toutes deux les arêtes d'une géométrie angulaire et de larges courbes douces et tactiles.

L'une peut évoquer un socle, une assise autant qu'un tombeau, son volume est creux, accueillant. L'autre semble animée par le mouvement, la vitesse, elle figure une sorte de véhicule fuselé, elle est en tension. Les deux sculptures sont les revers d'une même médaille. À l'échelle d'un corps, elles habitent l'espace, elles sont les pôles féminin et masculin du lieu. Dès lors les premiers indices d'un possible récit se donnent à lire.

C'est qu'il est ici question de la charge vitale des objets d'art, de leur capacité à accueillir les projections, à s'animer, à devenir des fétiches. Les œuvres d'Yves Schemoul sont des portes d'entrée vers un monde dissimulé dans lequel l'expérience avance à l'abri du signe. En littérature, la métalepse est un procédé narratif qui consiste à briser les lignes entre le récit et « celui » qui le raconte au moment même où « il » raconte. C'est une intrusion de la fiction dans la vie autant qu'à l'inverse, la percée du réel dans l'histoire. Et c'est précisément à cet endroit qu'on se trouve dans l'exposition *Rouge*, dans un sas qui combine un ensemble de signes permettant l'accès à la mythologie d'une insaisissable relation humaine.

La série *Red drawing object* [p. 6 et 7] est composée de douze dessins d'une grande rigueur réalisés

à l'encre rouge sur un fond blanc. Yves Schemoul renvoie à l'engagement de son propre corps lors de leur réalisation, il évoque la plume presque sèche d'encre qui gratte le papier à grande vitesse, la feuille qui tourne pour se soumettre au geste, les traits qui peu à peu composent les volumes et l'image qui monte par superposition de rouge. Des dessins comme des arènes et le geste qui prévaut. Pourtant, c'est aussi un lexique hétéroclite qui est ici donné à voir : un gant, un appât de pêche, un embauchoir, une coupe de champagne, un rostre de poisson-scie... ainsi qu'une étrange composition qui mêle une gueule animale et une « texture en plis », sorte de vagin denté au centre d'une phrase d'objets épinglés. Malgré son apparente neutralité (facture réaliste, objet sur fond blanc), le série est traversée par une sourde intensité, les éléments qui composent ce cabinet de curiosité pourraient être des talismans autant que des objets culturels, ils recèlent une puissance et manifestent, ensemble, une tension sexuelle lancinante.

Au centre de la ronde qu'ils constituent, est installée *Incube (contorsion)* [p. 18 et 19] une sculpture cubique d'un rouge flamboyant et dont l'une des arrêtes est marquée dans la masse de huit empreintes d'ongles de femme. Une nouvelle fois, le corps apparaît en creux, mais alors qu'il était évoqué, on en trouve à présent la trace, moulée. De son empreinte naît son dévoilement ainsi que la projection mentale de la posture à adopter pour produire ces marques sur ce volume de cinquante centimètres de haut posé à même le sol. La vivacité du rouge brillant porte le signal explicite de l'érotisme. Associé à la rigueur du volume, il inscrit la sculpture dans le paradoxe d'un « minimalisme chaud » dont on peut penser qu'il emprunte autant à l'intensité des formes géométriques pures, qu'il aspire à la puissance vitaliste du désir. *Incube (contorsion)*, c'est un corps contorsionné, paumes ouvertes, doigts posés sur un parfait cube rouge comme manifestation plastique d'une pleine servitude aux forces de l'Éros.

Au fur et à mesure qu'on se perd dans les méandres des chambres, on comprend que les œuvres d'Yves Schemoul, au-delà du lexique, fonctionnent par assemblage, qu'elles ont élaboré un langage propre et que sa possible interprétation ne peut se jouer qu'en regard de leur articulation. C'est l'exposition qui porte le sens, le plan écrit la phrase.

Tout comme les « épures » se répondent de part et d'autre du rez de chaussée, les sculptures *Bain séphirotique* [p. 22 et 23] et *Catalyse* [p.2 et 3] tirent un axe vertical dans l'espace du bâtiment. Les deux œuvres sont des points de chaleur qui se surplombent à travers l'étage. Leur gémellité tient d'abord à leur matériaux. En résine rouge, translucide, elles sont éclairées de telle sorte que la lumière les chauffe en même temps qu'elle les transperce. Ce faisant, elles laissent apparaître les stigmates de leur processus de production. Et si *Catalyse* semble bouillir de ses coulées, *Bain séphirotique* est plus construit. C'est un moulage négatif qui reprend dans ses détails l'organisation de l'arbre de vie représentant symboliquement les lois de l'Univers dans la Kabbale. Ici, c'est une peau sur laquelle (ou plutôt à l'intérieur de laquelle) chacun des dix grands principes de la création apparaît comme une empreinte. Le positif et le négatif, le plein et le vide, le lisse et le rugueux, le féminin et le masculin, l'œuvre pourrait contenir les marques d'une fusion des contraires. Dans le contexte de l'exposition, elle s'offre au regard comme le lieu d'une union.

Mais la sémiotique du désir est indissociable de celle de la mort et la série *Sorts* [p. 30 à 34] rappelle avec force cette proximité duelle. La chambre des sorts est l'espace cathartique de la violence du désir. Elle contient les fétiches de la mise à mort. Dans les dessins, les rostres sont définitivement désignés comme des armes et les dents alignées répondent aux signes d'une écriture occulte. À moins qu'elles en soient elles aussi une manifestation. Un étau soutient l'édifice qui s'affaisse. Les dessins sont lâchés au milieu des crachats, des poèmes et des coups de marteau. C'est une scène d'exécration qui s'exprime sans forme de retenue. Dans le rituel, le papier ne supporte plus l'insistance du geste qui, se répétant obsessionnellement, parvient à le déchirer. La louve est nommée, invoquée, une couleur d'ongles indexée, une boîte à poison installée. Et dans l'œil du cyclone, dans le tourbillon des gestes, la photographie d'une Alfa Romeo 2600 Spider immatriculée

à Rome. Une voiture d'un rouge flamboyant dans une messe noire, elle pourrait être un sémaphore, mais elle est la décapotable du film *Le mépris*, celle-là même dans laquelle s'achève tragiquement le destin d'un couple illégitime. « Le montage permet de voir les choses, non plus de les dire » écrit Jean-Luc Godard. Et déambulant dans les anti-chambres de l'édifice que constitue le projet *Camera calda*, on acquiert la conviction qu'à travers le concert des œuvres il y a ici cette même nécessité absolue de porter le langage au-delà de l'indicible.

Guillaume Mansart
Critique d'art indépendant et
Directeur de Documents d'artistes Paca