

TEXTES & ARTICLES DE PRESSE

Mon travail se déploie comme une image ouverte sur les profondeurs d'un corps vivant, offrant au visiteur cheminant, une expérience intérieure. Il est une réflexion sur la naissance des formes et les différents temps de l'œuvre, de la fabrication à la destruction, pour constituer un cycle de métamorphoses. Mes pièces sont des entités baroques pensées comme des architectures vivantes, activées par des performances, ou simplement par la déambulation des visiteurs. Elles sont élaborées dans un mouvement de va-et-vient de la structure à la surface, de l'ossature au du drapé, selon un processus de fabrication ritualisé, qui participe du sens et de la poésie des formes qu'il engendre.

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

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

TEXTE - Léa Bismuth - Catalogue de résidence LVMH Métiers d'Art 2019, *FABRICA* À la recherche des brouillards salins¹, Édition RVB Books, 2020

Lorsque j'ai rendu visite à Sabrina Vitali — dans la fabrique de métal précieux au sein de laquelle elle effectuait ses recherches et créait ses œuvres, à Vicence, dans le nord de l'Italie —, mon avion avait atterri à l'aéroport de Venise Marco Polo. Il me fallait donc traverser encore un bout de pays pour la rejoindre. Après les pins se découpant dans le ciel bleu, les routes, la voiture est arrivée dans une région industrielle aux murs de brique, peuplée d'usines anciennes et nouvelles. La pensée des films de Michelangelo Antonioni m'a immédiatement traversée. *Le Désert Rouge*, surtout, ce film tourné en grande partie à Ferrare, révélateur d'une période faste pour les usines italiennes, un temps (les années 1960) où l'embauche des ouvriers était facile, et la main-d'œuvre conciliante. Vicence et sa région sont aussi aujourd'hui bien connues pour leur joaillerie, une certaine idée du savoir-faire à l'italienne.

Avec Sabrina, nous commençons à visiter l'usine. Je n'avais jamais pénétré d'usine auparavant. J'y découvre des machines, des « bains », des êtres concentrés sur des gestes minutieux, des visages bienveillants et à l'ouvrage. Sabrina me parle galvanisation, sédimentation, tribofinition, cuivre, nickel, bronze, or, PVD, découpe de laiton, baguettes-fils-rubans, boucles et fermoirs pour des sacs à main aux finitions parfaites. Je note tous les termes, sans en comprendre grand chose. L'essentiel n'est pas tout à fait là. Il se trouve plutôt dans la douceur sérieuse avec laquelle son corps évolue parmi les machines, et le respect (sans doute difficilement acquis mais réel) des techniciens qu'elle salue au gré de notre périple dans des allées aux fonctions précises. Dans une manufacture, tout est en effet organisé en vue d'une tâche, c'est une forme d'atelier aux règles déterminées par un objectif d'élaboration précis. Sabrina finit par me décrire toutes les expérimentations qu'elle a pu mener, jouant des expériences, des essais inlassables, par de multiples tentatives d'approche de cette matière en constante évolution : le métal comme matière vivante rendue délicatement précieuse grâce aux diverses actions accomplies. Elle me présente alors les différentes techniques comme on présente de bons amis (même ceux qui donnent du fil à retordre). Je commence à la suivre dans la vapeur d'or, dans des atmosphères de plus en plus colorées, dans les métamorphoses qu'elle m'aide à percevoir parmi les chariots à roulettes, les boîtes d'œufs et les hublots entrouverts. Ce qui l'intéresse, c'est la renaissance et la fragilité, les potentiels d'attraction aussi, qui, métaphore admirable, attirent l'électricité pour la faire circuler, s'en emparer, s'en nourrir. Je découvre dans cet

univers un certain portrait possible de Sabrina, dont le travail est toujours noblement lié à la cuisine, à la mise en relation des éléments entre eux, à la cristallisation, aux goûts et aux odeurs. Ici, le goût est métallique, et les nappages sont de sulfate de cuivre bleu. Ici, on parle fraisage et estampage. L'huile n'est pas d'olive ou de tournesol, mais bien blanche, pauvre huile usinée et oxydée, « la peau des ateliers » que l'artiste traque dans les bacs en plastique laissés à l'écart, dans les recoins que l'on ne veut pas voir. Voilà, Sabrina s'intéresse aux à-côtés, aux anomalies de la fabrication, aux coulures vert sapin abandonnées sur les parois vitrées des machines, aux oxydations ferreuses, aux bleus de cobalt et d'outremer, aux sublimes paysages toxiques qu'elle fait siens.

En sortant de la manufacture, le soleil nous éblouit. Nous nous dirigeons vers le splendide atelier de Sabrina, pièce d'un seul tenant, immense, dans lequel elle passe un long séjour fructueux. Parvenues tout en haut, le vent est léger. Mon regard balaie ce qui ressemble déjà à une exposition aux formes souples, parmi lesquelles je me promène en silence. Je vois des chairs, de l'éphémère, du vivant, une manière d'usine c'est certain, l'atelier d'une artiste qui cherche, par espaces fragmentés d'expérimentation, avec un seul et unique objectif : faire parler les profondeurs de la matière, la pousser dans ses retranchements, l'amener à des états limites, trouver une sensualité sans laquelle rien n'aurait de sens. Il y a un paradoxe qui est le fondement même de toute œuvre : la matière première provient de l'usine située en dessous, et pourtant rien ne lui ressemble. Sabrina m'explique que toutes les couleurs (les bleus, les verts, et les dérivés d'oxydations multiples) et tous les matériaux sont issus des salles que nous avons traversées. Et pourtant : le processus de transformation a eu lieu. Après l'alchimie des machines vient celle du travail artistique.

Des machines, je comprends qu'elles sont bien des êtres, ou des organismes qui, comme nos propres corps, métabolisent en permanence une matière, par l'intermédiaire des organes, du réseau sanguin, de la fluidité nécessaire au bon fonctionnement de la vie. Nous en venons à parler d'André Vesale [1514-1564], l'un des plus grands anatomistes de la Renaissance. *De humani corporis fabrica (À propos de la fabrique du corps humain)* : le corps aussi est une fabrique, c'est-à-dire une usine, une organisation — les os, les muscles, le système circulatoire, le système nerveux, les organes aux diverses fonctions. Sabrina a étudié les planches de l'ouvrage, notamment les écorchés, entrant en étroit écho avec ses dessins de muscles, formes abstraites réalisées au feutre de manière quasi obsessionnelle (ou méditativement, pour oublier un temps les machines) durant sa résidence.

C'est pourquoi, sans doute, Sabrina a mené une recherche sur des formes qui évoquent des osselets, ou de petites dents toutes maintenues entre elles par du nickel miroitant et entortillé, de manière à obtenir des assemblages qui pourraient évoquer autant les structure de l'ADN que le squelette d'une espèce non identifiée. Non loin, je perçois des coraux d'argent, des virus aux fils tendres, des cages légères, des excroissances cosmiques et ethniques à la fois, qui ne sont pas sans évoquer des objets érotiques ou équivoques, des accessoires pour des fantasmes ou des rêves, mais tous adaptés au futur corps qu'ils viendront parer. Tout cela est d'une grande douceur, mais dans le même temps, suscite une forme de répulsion. Dans le corps-à-corps avec la matière, Sabrina cherche ce que la langue de la médecine ancienne appelait les « humeurs », c'est-à-dire le sang, la bile et la lymphe (liste à laquelle j'ajouterais volontiers les larmes, le sperme et la sueur). Quelque chose ne cesse de circuler là, comme en intraveineuse. Et l'on peut se souvenir une nouvelle fois de ces « machines anatomiques », ces squelettes humains laissant voir des siècles plus tard le fonctionnement du système vasculaire, à l'exemple de ceux conservés dans la chapelle Sansevero, dans la Naples baroque, non loin d'un Christ voilé. Il faut garder cela en tête pour percevoir la subtilité de l'installation. Sur trois supports en métal coulent des peaux de silicone vertes et dorées, des formes qui évoquent les peaux de sucre cristallisé que l'artiste a déjà utilisées, et qui font désormais partie intégrante de son vocabulaire plastique. Ces peaux fonctionnent comme un paysage végétal et toxique, telles une botanique ouverte et florale, laissant appréhender l'intérieur d'un corps en renaissance fusionnelle tout comme en décomposition.

Non loin, dans cette exposition-promenade, divers tissages et soieries me mènent à une série de paravents, de *takasode*, me précise l'artiste qui connaît très bien la culture japonaise, cet art du dévoilement, du désir attisé par des procédures d'une grande subtilité. C'est à cet instant que Sabrina me parle de l'*ukiyo-e*, du monde flottant propre aux plus grands artistes pratiquant l'estampe japonaise. Elle me parle de son appétence pour les notions d'éphémère, et de sa disposition pour les pratiques spirituelles proches du zen ou du taoïsme. Car Sabrina sait créer la jonction, au cœur même de son langage plastique, entre le baroque italien et le zen japonais. On pourrait croire à un grand écart, mais il n'en est rien. Le point de jointure entre le pli baroque et la suspension japonaise se trouve précisément dans une attention portée à ce qui surgit, à ce qui se produit, à ce qu'il faut laisser apparaître — par l'effusion ou au contraire par le laisser-être le plus extrême — par le corps ou par l'esprit, le contrôle et l'incontrôlable, la technique et l'oubli. Sur ces paravents, des déploiements floraux, gravés, cosmogoniques. Les grandes structures de bronze lumineuses accueillent le jardin de l'artiste, la flore en mouvement, en entrelacs, tout

en finesse de volutes.

Le lendemain, nous nous rendons dans un lieu de cœur, que l'artiste connaît déjà et qui l'a énormément influencée pour l'agencement de son travail en résidence (de mon côté, c'est un lieu que je rêvais de visiter depuis longtemps) : le cimetière Brion de Carlo Scarpa, situé à San Vito d'Altivole, près de Trévise, à une trentaine de kilomètres de Vicence.² Pourquoi Carlo Scarpa, cet architecte italien né à Venise en 1906 ? Justement pour son intelligence des lieux et la manière dont il agence l'âme des morts dans un jardin bien vivant, dans lequel, près de cinquante ans après sa mise en espace, nous naviguons toujours avec un plaisir spirituel et chorégraphique intact. Il s'agit de se promener là comme dans une exposition à l'air libre, une architecture où le béton et le marbre deviennent des substances conceptuelles ; où le moindre escalier, où le moindre bosquet, le moindre plan d'eau avec nénuphars, acquiert une signification, une justesse, un équilibre et une simplicité limpide, devançant à l'excès nos propres perceptions tout en les épousant. Comme on nous prendrait par la main, pour nous guider sans nous brusquer. Il s'agit d'une forme de souffle, aux lignes claires, parfois brutes, tout en correspondances géométriques, sensorielles et mentales. Scarpa, c'est l'infini à la portée du promeneur. Et peut-être que dans nos fors intérieurs, nous cherchons à réaliser des expositions à l'image de cette promenade-là, Sabrina³ et moi⁴. Certaines courbes, certains usages métalliques — entre métal brut et poli comme un miroir — vus dans l'atelier de l'artiste se retrouvent chez Scarpa, dans un parcours millimétré et émancipé à la fois. Et le Japon n'est pas loin, puisque l'on sait que l'architecte italien y est mort, en 1978, avant d'être enterré ici, un peu à l'écart, sous une stèle minimale et modeste.

Je pense alors, en écrivant ces lignes, à un texte sur l'alchimie de Gaston Bachelard : « *Feuilletant maintenant quelque vieux livre qui suit l'histoire du monde jusque dans le cœur des substances, on a parfois la chance de rencontrer une alchimie du végétal. Cette alchimie du règne intermédiaire est la vacance du sage. S'y étendent les forces métalliques et les transmutations s'y font par la douceur. Les trois règnes de la vie alchimique, le règne minéral, le règne végétal et le règne animal ont chacun leur roi. L'or est le roi des métaux, le lion le roi des animaux. Et c'est la vigne qui est la reine du monde intermédiaire* »⁵. Dans le cimetière de Scarpa, j'ai compris une chose : prendre de la boue pour en faire de l'or est une possibilité artistique, car cela revient à faire alliance avec les forces de la nature. Pour une royale, et sanguine, alchimie botanique.

Léa Bismuth

¹ Le test au brouillard salin est une évaluation standardisée de la résistance à la corrosion de matériaux métalliques. Dans la chambre d'essai, la vaporisation d'une solution salée produit une atmosphère propice à la corrosion qui attaque la pièce testée. Dans ces conditions, le phénomène de corrosion est accéléré et les revêtements perdent leurs propriétés de protection.

² Je remercie ici sincèrement Renato (directeur de la manufacture) et Maria Menegatti d'avoir été de si bons guides.

³ Je renvoie à cet égard à l'exposition *À cœur battant*, au musée des Beaux-Arts d'Arras, 2019, une installation jardin et paysage de Sabrina Vitali, dans le cloître de l'abbaye Saint-Vaast.

⁴ Je rappelle ici deux expositions pour lesquelles j'ai invité Sabrina Vitali à élaborer des œuvres inédites dans le cadre de la trilogie *La Traversée des Inquiétudes* dont j'étais commissaire à Labanque de Béthune : pour « *Intériorités* » en 2017 (Sabrina Vitali, Bacchanale céleste) et « *Vertiges* » en 2018 (Sabrina Vitali, L'Éternité. C'est la mer allée avec le soleil). Je renvoie également aux textes parus dans les suppléments d'artpress 447 et 458, catalogues de ces expositions.

⁵ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, « Le Vin et la vigne des alchimistes », éditions Corti, 2010, page 363

ENTRETIEN - Léa Chauvel Lévy - Catalogue de résidence LVMH Métiers d'art 2019, *FABRICA* Édition RVB Books, 2020

Léa Chauvel-Lévy – Tu viens de passer cinq mois de résidence à la manufacture Renato Menegatti. Tu y as mené des recherches sur les différents types de métaux qui y sont travaillés, et expérimenté différents processus de transformation. Toutefois, au départ, tu ignorais tout de cet univers et de son mode de fonctionnement. Quel imaginaire y associais-tu avant de t'y rendre ?

Sabrina Vitali – Je m'attendais à être confrontée à un univers mécanisé, à une chaîne de production en grande partie automatisée. Je pensais trouver beaucoup d'étapes de transformation programmées par ordinateur. Je n'imaginai pas à quel point le corps des artisans était impliqué dans la transformation de la matière.

Avant de démarrer le travail, j'avais en tête le traité d'anatomie humaine d'André Vésale *De humani corporis fabrica* (« À propos de la fabrique du corps humain »), publié au XVI^e siècle. Cet ouvrage a d'ailleurs inspiré le titre du projet : *Fabrica*. Sur ces planches illustrées, les corps écorchés donnent à voir le mystère de notre fonctionnement interne. Ils sont représentés devant le paysage des Monts Euguanéens situées à quelques kilomètres de la manufacture Menegatti. C'est un panorama similaire qui entoure aujourd'hui ses bâtiments. J'ai

alors commencé à me questionner sur les rapports possibles entre le corps et la transformation du métal.

Tes premières impressions, lorsque tu as visité la manufacture, ont dû être déterminantes...

Ce qui m'a marquée tout d'abord, c'est l'ambiance sonore, très bruyante. Les sons de mécanismes huilés, de métal frotté, fraisé, percé et réduit en copeaux s'entremêlaient. Dans l'atelier où je travaillais, on entendait la rumeur des machines qui se trouvaient un peu plus bas : une sorte de vrombissement continu, ponctué de notes aiguës très longues et lancinantes. Les premières semaines de résidence, je portais très souvent un casque anti-bruit pour me concentrer. Et puis, je me suis peu à peu habituée à cet environnement sonore. C'est comme si je l'avais intégré, et le son des machines dévoreuses de métal est venu rythmer mes pensées et mes gestes. Parfois, j'avais l'impression d'entendre un orchestre s'accorder, ou la musique échappée d'un temple Shintoïste au Japon – le son aigu du shô et de la flûte kagurabue utilisés pour les rituels.

La deuxième chose qui m'a saisie, c'est l'odeur métallique, présente partout. Elle nous imprègne et semble pénétrer nos corps jusqu'à laisser un goût de métal dans la bouche ; comme si le métal s'incarnait peu à peu en nous. Après quelques recherches, j'ai découvert que le métal en lui-même n'a pas d'odeur. L'odeur métallique que l'on perçoit lorsqu'on le touche provient en réalité de la réaction du métal avec les lipides sécrétés par notre peau. Dans les ateliers, le métal est usiné dans des machines alimentées par un mélange d'huile et d'eau, afin de faciliter son usinage et de refroidir la matière. De cette rencontre se forme l'odeur si particulière de la manufacture ; un parfum né de son corps-à-corps avec le métal. Je considère ces machines comme des organes vitaux qui métabolisent la matière. Ma recherche s'est déployée comme une image ouverte sur les profondeurs du grand corps métallique de cette manufacture, qui transforme le métal en de précieux accessoires.

As-tu développé une méthode qui allait te guider pendant tes sessions à la manufacture ? Peux-tu nous parler de la manière dont tu as appréhendé celles-ci ? C'est assez étonnant, l'intuition semble avoir joué un rôle important et en même temps on perçoit aussi un côté très méthodique.

Après une période d'observation du savoir faire des artisans, de compréhension de leurs gestes et des différentes étapes de transformation du métal, j'ai commencé à reproduire certains procédés en les détournant, en les exagérant et en portant une grande attention aux qualités plastiques de tout ce que la production engendre et qui est considéré comme un déchet. J'ai cherché à pousser le métal aux limites de sa résistance et de sa matérialité. J'ai également mené des expérimentations sur les couleurs et les motifs qui pouvaient être produits par différents processus de transformation et d'altération du métal.

De celles-ci ont découlé un vocabulaire formel constitué de structures et de traitements de surface. Mon travail a ainsi commencé à se construire selon une dialectique baroque, moins dans sa dimension plastique que dans son rapport architectural, c'est-à-dire dans l'articulation de la structure et de la surface, de l'ossature et du drapé, de l'intérieur et de l'extérieur. J'ai cherché à mettre en place un va-et-vient, un jeu de retournement. Les œuvres ont été conçues et agencées dans l'espace selon cette méthode.

Quels ont été les principaux axes de recherche ?

Je pourrais parler d'un certain rapport au corps et à la chair. J'ai voulu opérer un renversement, comme on retourne une peau ou un gant. Le métal est souvent employé pour sa résistance, comme élément structurel ou mécanique. Je souhaitais au contraire trouver son organicité, sa fragilité, sa souplesse, sa transparence, sa profondeur, sa dimension charnelle et sensuelle.

L'ensemble du travail réalisé durant cette résidence s'organise selon un rapport au corps particulier, qu'il soit structurel, ornemental, sensuel, organique ou métabolique. Il implique également celui des artisans qui transforment la matière, tout comme celui du spectateur cheminant à travers des sculptures qui semblent en être l'empreinte et suggèrent un possible corps-à-corps. Parmi celles-ci, au-delà des différentes peaux métalliques réalisées, se trouve la série des *Dessins organo-cosmiques*. Il s'agit de pièces hybrides que le spectateur peut imaginer décrocher du mur pour en orner son propre corps.

Ta démarche a-t-elle d'abord été théorique ou plutôt pratique ?

J'ai essayé de ne jamais les dissocier et d'établir une dynamique entre les deux. D'une manière générale, je cherche à ne jamais séparer le fond de la forme. Je suis attirée par certaines formes et techniques car je perçois en elles un écho à mes questionnements, une sorte de matérialisation. J'évoluais dans la manufacture en percevant son environnement à travers le prisme de ma recherche plastique. J'étais en quête des profondeurs de ce grand corps métallique dont j'ai écorché les différents membres pour tenter d'en saisir le mystère intérieur. Quand j'allais dans l'atelier de galvanoplastie et que je voyais le métal accumulé, sédimenté en coraux et ganglions sur les bouclards qui ont trop servi, cela me faisait immédiatement penser à des objets provenant des profondeurs. Il s'agit d'éléments dont la croissance s'effectue par conduction électrique dans des bains de métaux en solution aqueuse. J'ai employé cette technique de manière détournée afin de faire croître un veinage

évoquant le réseau sanguin du corps humain. Les pièces réalisées avec cette technique font référence aux écorchés du prince alchimiste que l'on peut découvrir à Naples, dans la chapelle San Severo. Elles sont comme l'âme d'un corps sculptural dont il ne reste plus que la structure intérieure.

À quel genre de surprises as-tu été confrontée durant tes premiers pas ?

Je suis en permanence à la recherche d'incidents, de surprises qui font parfois émerger du sens. Je mets en place un protocole conceptualisé, et une fois que ce cadre est posé, je laisse la chose déborder avec une grande attention. Comment faire émerger quelque chose d'atypique, d'intéressant, d'inattendu et qui questionne ? Le travail que j'ai réalisé durant cette résidence découle de ces expérimentations menées avec le métal. Comment trouver la profondeur de cette matière miroitante ? Comment faire apparaître la couleur de manière immanente au métal ? La manufacture fabrique principalement des objets argentés ou dorés. J'ai cherché à faire apparaître d'autres couleurs dans cet univers jaune et gris, à partir des différents métaux qu'elle emploie, en les altérant par le feu, les acides ou le sel. J'ai ainsi déterminé une gamme de couleurs et d'échantillons qui m'ont permis de réaliser l'ensemble des œuvres.

J'ai notamment utilisé un acide que l'on appelle la « sueur synthétique ». Presque toutes les pièces fabriquées par la manufacture sont destinées à un contact prolongé et répété avec le corps, qu'il s'agisse d'accessoires de sacs ou de vêtements. Ils sont donc mis à l'épreuve de ce corps-à-corps par le biais de cette substance. Cet autre rapport au corps m'a beaucoup intéressée.

La nature même des matériaux travaillés a dû opposer une certaine résistance à ta volonté plastique...

Oui, cette résistance était même physique. Depuis le début, j'ai cherché la confrontation, les limites, le point de rupture. J'ai essayé de pousser la matière dans ses retranchements. Je n'avais jamais utilisé le métal, ou uniquement pour concevoir des supports, comme éléments structurels pour des installations. Au début, c'était difficile car le métal requiert de la force pour être façonné. Je dirais que c'est une matière qui demande et produit une certaine patine du corps – je pense à la corne qui apparaît pour protéger notre peau de son contact répété. Les artisans qui voyaient mon corps parfois meurtri, me disaient toujours : « *È il lavoro che si è incarnato.* » C'est le travail qui s'incarne. Le métal cherchait à entrer en moi. J'ai réalisé, après quelques mois de résidence, à quel point c'est lui qui m'a poussée aux limites de ma résistance. Il a forgé mon corps pour que je puisse mieux l'embrasser.

Il se dégage une dimension fictionnelle de ton travail. Dirais-tu qu'il existe un fil narratif qui relie tes œuvres entre elles ?

S'il y a narration, j'aimerais qu'elle soit perçue comme un haïku cosmogonique qui trouverait son rythme dans le balancement entre l'organique et le cosmique, le végétal et le minéral, l'infiniment grand et le microscopique. On retrouve des analogies de formes et de couleurs qui existent entre tous ces univers. Le point de départ de cette recherche est le traité d'anatomie humaine d'André Vésale paru en 1543. La même année, Nicolas Copernic publie sa théorie héliocentrique : une nouvelle vision de l'organisation de notre système solaire. Ils ont en commun la remise en question du savoir établi par l'exploration des profondeurs du corps pour l'un et de l'espace pour l'autre. Ces deux univers se sont télescopés dans ma pratique, pour créer des pièces hybrides, comme la série des *Dessins organo-cosmiques*, ou les paravents aux motifs cellulaires qui évoquent également des nébuleuses ou des images telluriques.

Ces méthodes d'exploration du métal, nous pouvons donc les nommer : l'oxydation, la sédimentation, le tissage. Es-tu parvenue à aller au bout de ces explorations ?

Il existe un tel potentiel que je pourrais continuer à explorer ce matériau pendant des années. Je pense qu'on ne peut jamais aller au bout d'une matière. J'ai essayé d'amener le métal là où on l'attend le moins. J'ai cherché sa dimension vivante et organique. Une fois tissé, il forme une surface souple et brillante, une sorte de cuirasse dont le motif évoque les muscles écorchés des gravures du traité de Vésale. Le métal martelé aux limites de sa résistance évoque une peau fine et fragile, une surface d'eau miroitante au seuil du jour ou de la nuit. J'ai fait se sédimenter des couches de différents métaux dans les bains de galvanoplastie, pour ensuite en révéler la topographie par le polissage et faire apparaître des dessins cellulaires et osseux évoquant des radiographies. Les oxydations et autres altérations découlent d'un désir de faire émerger la couleur et différents motifs à la surface du métal. Un processus de destruction est ainsi mis en place, non pas pour annihiler les choses, mais pour en révéler le mystère intérieur. Le métal est ici envisagé comme un corps qui rougit, qui a des hématomes, un corps malmené pour en dévoiler la profondeur, un corps qui s'incarne peu à peu sous les coups, qui devient vivant. Une image ouverte.

Tu as également tenté de rendre le métal liquide, grâce au silicone. Peux-tu expliquer cette démarche ?

Le silicone est présent dans ma recherche plastique depuis quelques années. Il est ici associé au métal broyé et

oxydé pour former des peaux souples et transparentes. Mon inspiration est venue du mélange d'huile et d'eau employé pour fraiser le métal. À force d'être en contact avec le laiton, celui-ci s'oxyde et confère au mélange des couleurs allant du vert sapin au bleu clair. Les vitres des machines, par lesquelles nous pouvons voir leur mécanisme intérieur, se transforment alors en vitraux bleus, verts et or.

Sur un plan plus théorique, tu es très inspirée par le *mono no aware*, forme de *memento mori* japonais. Comment cela a-t-il accompagné tes recherches ?

Le *mono no aware* est une notion japonaise très importante dans ma pratique. Il s'agit du sentiment que produit en nous l'admiration des choses fragiles et éphémères. Avec le métal, j'ai essayé de créer des pièces qui puissent faire naître ce sentiment paradoxal chez celui qui les observe. Pour moi, le *mono no aware* a à voir avec le baroque dont on parlait tout à l'heure. C'est la question du seuil qui les rapproche. Le baroque, c'est le moment suspendu où les drapés se gonflent. On est au seuil de l'événement, de la métamorphose, au point d'équilibre où tout est sur le point de se renverser.

Le baroque n'est jamais très loin dans ton travail. Cette expérience est d'ailleurs une jonction avec tes précédents travaux. Parlerais-tu d'un baroque contemporain pour définir ta pratique ?

Je parlerais d'un baroque architectural et japonisant. L'ensemble des œuvres est pensé comme un grand corps baroque à l'intérieur duquel nous avons la possibilité de déambuler. Et chacune est construite et dialogue avec l'autre selon cette dialectique. Finalement, l'expérience dont nous parlions réside dans l'espace, le vide qui se crée entre tous ces éléments dialoguant dans l'espace.

Le concept esthétique japonais *wabi-sabi*, mais plus particulièrement le *sabi* (l'altération par le temps), a également orienté ta façon d'aborder le métal...

La notion de *sabi* a à voir avec la patine et l'altération. Elle fait référence à la sensation éprouvée face à un objet qui porte l'empreinte du temps. C'est ce que j'ai essayé de produire sur le métal. La manufacture utilise une méthode très poétique pour tester la résistance des pièces métalliques. Elle est appelée le « test au brouillard salin ». Elle reproduit un voyage de plusieurs années en bateau, et dépose sur les articles défectueux, l'écriture colorée du récit de ce voyage imaginaire. Afin de réaliser certaines sculptures, j'ai utilisé des procédés qui rendent sensible le passage du temps. J'ai tenté de créer une tension spatiale et structurelle, mais également temporelle.

Comment envisages-tu le passage du temps sur le métal ? Comment penses-tu que tes œuvres vieilliront ou vivront ?

J'emploie des métaux que je laisse volontairement vulnérables et qui vont progressivement se patiner et changer de couleur. Ils sont par exemple associés à l'or, au palladium ou au nickel, dont l'apparence reste stable. C'est la tension entre les différentes temporalités qu'ils évoquent que je trouve intéressante.

La scénographie invite à une déambulation. La décrirais-tu comme une expérience intérieure ?

Tu sais à quel point cette notion batallienne (*en référence à Georges Bataille*) me tient à cœur. J'ai souhaité déployer un univers au sein duquel le spectateur ait la possibilité de cheminer afin de vivre une sorte d'expérience intérieure. Ce monde est un seuil, un *ukiyo-e* baroque où tout est en état de bascule. Les *ukiyo-e*, littéralement « images du monde flottant », sont les représentations japonaises de ces instants où naît en nous le sentiment de l'impermanence des choses. L'ensemble des œuvres constituent une sorte de portail vers un autre monde, à l'image de la tombe Brion créée par Carlo Scarpa et située à quelques kilomètres de l'usine : un espace propice à l'expérience du *mono no aware*.

J'aimerais conclure avec une question d'ordre personnel : comment as-tu vécu intimement ton rapport aux artisans pendant cette résidence ?

L'enjeu de cette résidence était de mettre en place une recherche plastique, mais également un dialogue constructif avec les artisans. C'est sans doute la chose la plus difficile, mais aussi la plus belle. La manufacture est prise dans une dynamique de production très forte à l'intérieur de laquelle il n'est pas facile de trouver sa place. On parlait de vide et d'intervalle tout à l'heure ; de manière discrète et déterminée, je me suis doucement fait une petite place dans le *ma* de ce grand corps – le *ma* est la notion japonaise de vide qui à la fois sépare et relie. Il a fallu établir un rapport de confiance et trouver un équilibre. J'ai voulu construire un dialogue de fond avec les artisans pour qu'ils ne vivent pas ma présence uniquement comme une charge supplémentaire ou un divertissement, mais qu'ils puissent comprendre le sens de ma démarche et de mes recherches afin d'en être des acteurs impliqués, dans une dynamique de co-construction. J'ai essayé de porter un regard différent sur le métal, de déplacer les techniques qu'ils connaissent si bien et de mettre en place une émulation créative, pour les amener à leur tour à percevoir leur travail différemment et ainsi faire naître d'autres gestes, des procédés

innovants, de nouvelles idées.

ARTICLE - Léa Bismuth - Artpress2, Septembre 2018
Sabrina Vitali, *L'Éternité. C'est la mer allée avec le soleil.*
Production Labanque

En 2017, dans l'exposition *Intériorités*, deuxième volet de *La Traversée des inquiétudes*, Sabrina Vitali avait proposée *Bacchanale céleste*¹: nous pouvons parler d'une grande architecture vivante et pénétrable, d'un espace ritualisé dans lequel le spectateur était invité à entrer comme dans un corps à la fois structurel et organique, en constante évolution, puisque l'œuvre a donné lieu à une performance, et qu'elle était en grande partie constituée de formes en sucre, se déployant comme des peaux, cristallisées et sacrificielles. Pour *Vertiges*, l'artiste s'installe dans la salle à manger de Labanque, située dans l'ancien appartement du directeur, et cela pour une raison toute logique : elle y dressera une grande table de plus de trois mètres, recouverte de pièces en céramiques, en verre, en miroir, qui seront tout autant de contenants hétérogènes qui auront préalablement été garnis, lors d'un repas cérémoniel pensé par l'artiste, ayant eu lieu pendant le montage de l'exposition, et dont les convives ne seront autres que les artistes et les acteurs du projet.

Empruntant son titre à Arthur Rimbaud — cité fréquemment par Bataille, notamment dans *L'Expérience intérieure*, et dont je crois qu'il aimait surtout la dramatisation existentielle et le sacrifice des mots sur l'autel poétique — Sabrina Vitali pense le vertige du côté d'une éternité solaire, lieu élu où vie et mort se confondent, et dont l'ivresse serait toute entière érotique, entre mer et soleil. Pour cela, elle s'appuie principalement sur une pensée de l'extase mystique, considérée à la suite de Bataille comme cette brèche ouverte sur un non-savoir.² Mais, là où l'artiste s'approprie son objet, c'est avant tout dans ses recherches autour des corps imputrescibles, corps saints dont l'incorruptibilité pourrait s'expliquer par des phénomènes particuliers de métabolisation, notamment des nourritures et substances atypiques ingérées de leur vivant. Le corps, végétalisé, continue à être irrigué d'un sang vermillon. Il produit alors ces fameuses odeurs, que l'on dit « de sainteté », parfums de la perfection atteinte spirituellement, et que l'artiste cite dans ses mets, par l'intermédiaire de divers encens, comme le bois de santal ou la myrrhe, plante sacrée qui parfume également le « rhum myroblite » qu'elle a récemment confectionné avec un distillateur et liquoriste (pour son exposition *Mémoires du soleil*, Monflanquin, 2017).

Ainsi, il s'agit pour elle de proposer une installation où le vertige est celui d'une immortalité. Lors du repas qui activera l'œuvre, écrit selon une dramaturgie en crescendo consacré, les convives seront ceux qui dévoreront un corps abstrait pour mieux faire passer cette énergie potentielle et mystérieuse dans leur propre chair. L'artiste fait référence à la cuisine zen des monastères — cuisine du sens où chaque élément serait comme le mot d'une phrase — mais nous pouvons dresser un parallèle avec *Le Festin cannibale* (1959), de la surréaliste Meret Oppenheim, banquet proposé sur le corps d'une femme nue. Le corps, néanmoins, sera ici ce qui manque et se dérobe au regard, l'hypothèse d'un aveuglement s'incarnant dans des cercles en sucre orangés et rougeoyants, dernière évocation de l'astre solaire, d'une organisation cosmique et d'une création enflammée.

Léa Bismuth

¹ Nous renvoyons au texte d'Iris Bernadac présentant cette œuvre, paru dans le numéro d'artpress consacré à *Intériorités*, N°447, 2ème cahier, septembre 2017.

² Rappelons les fréquentes occurrences de Georges Bataille à la mystique : Sainte Thérèse d'Avila, Saint Jean de la Croix, Angèle de Foligno, notamment dans *L'Expérience intérieure*.

TEXTE - Sabrina Vitali - Installation et performance, *L'Éternité. C'est la mer allée avec le soleil.*¹
Production Labanque, 2018

« De l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort. »²

L'Éternité. C'est la mer allée avec le soleil. est la performance d'activation de l'installation exposée dans l'ancienne salle à manger de Labanque à l'occasion de l'exposition *Vertiges*. La question de la continuité de l'être, par le collectif, au delà de la mort et à travers l'expérience mystique, est abordée lors de ce rituel. À travers une série de plats, les convives invités à participer à cet événement ont

absorbé l'énergie d'un corps extatique déconstruit; avec l'idée bataillenne que « 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. »³ 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 suintent des parfums divins. La communication, selon Georges Bataille, « demande un défaut, une « failles » ; elle entre, comme la mort, par un défaut de la cuirasse. Elle demande une coïncidence de deux déchirures, en moi-même, en autrui. »⁴

Ce projet est nourri de recherches menées sur les odeurs de sainteté: un phénomène métabolique olfactif constatées 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 ont provoqué dans leurs corps des bouleversements qui ont entraîné 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 née du puissant conflit entre le corps et l'esprit qui habitent les extatiques, pris entre un désir éperdu de mort et une lutte inconsciente du corps pour continuer à vivre. Dans son *Livre des visions*, Angèle de Foligno dit: « 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. »⁵ Saint Thérèse d'Avila exprimait elle aussi ce puissant conflit intérieur: « Que je meurs de ne pas mourir. »⁶

Ces substances parfumées sont le produit d'un ralentissement métabolique entraînant une combustion incomplète des sucres absorbés par l'organisme. Il a pour conséquence la formation dans le corps, d'huiles et l'alcools similaires à ceux que l'ont obtient lorsque l'on distille des végétaux. Comme si les états extatiques, au cours desquels il y a un mouvement de l'âme *hors soi*, engendraient une végétalisation de l'être. Le Dr. Hubert Larcher précise que « chez les plantes, la genèse comme le mouvement des substances odoriférantes sont étroitement liés à la floraison. Or, qu'est-ce que la fleur? C'est l'appareil reproducteur de la plante. »⁷ Pour Georges Bataille, « les flux et les reflux de la méditation ressemblent aux mouvements qui animent la plante au moment où la fleur se forme. L'extase n'explique rien, ne justifie rien, n'éclaire rien. Elle n'est rien de plus que la fleur, n'étant pas moins inachevée, pas moins périssable. La seule issue : prendre une fleur et la regarder jusqu'à l'accord, en sorte qu'elle explique, éclaire et justifie, *étant* inachevée, *étant* périssable. »⁸ Un processus de distillation en phase avec un état extatique, est donc à l'oeuvre dans le corps des mystiques. Celui-ci engendre la création de molécules odoriférantes, « d'esprits » et d'huiles myroblytes aux propriétés miraculeuses. En effet, ces produits, au delà de leur dimension olfactive remarquable, ont également la propriété d'embaumer le corps de l'intérieur, ce qui rend ses chairs inputressibles après le trépas. Les alchimistes cherchaient d'ailleurs à recréer ces substances par l'action du feu et de la distillation afin de trouver une matière philosophale aux vertus immortelles. Aussi longue que peuvent durer les années d'incorruption de la chair des mystiques après leur trépas, même après plusieurs centaines d'années, comme c'est la cas pour Sainte Thérèse d'Avila, le corps finit toujours par redevenir poussière. Mais avant sa disparition, après le stade végétal, puis minéral, un dernier stade céleste est parfois enclenché. Selon le Dr. Larcher, au delà de ce stade végétal, « il y a non seulement la matière qui entre dans la constitution des plantes, mais encore de l'énergie solaire sous formes de lumière assimilée par la chlorophylle. Cette lumière pourrait être restitué par le corps de certains morts en cours de désintégration. De fait, nous n'avons pas manqué d'être surpris par l'importance de certains phénomènes lumineux à proximité du corps de certains morts, notamment dans le cas du Père Charbel. »⁹ Dans les derniers instants de son retour à l'état de poussière, le corps se transforme donc parfois, en un astre incandescent.

La performance *L'Eternité. C'est la mer allée avec le soleil.* est donc un rituel alchimique réunissant différents acteurs de l'exposition *Vertiges*, invités à consommer un ensemble de sculptures synesthésiques inspirées de ces phénomènes extraordinaires. L'ensemble des ingrédients qui ont permis leur élaboration ont été choisis pour leur présence dans les écrits mystiques et hagiographiques. Les fleurs et les épices utilisées proviennent quand à elles des descriptions

olfactives de ces odeurs de sainteté.

Ce repas est un cheminement depuis la peau et la chair du corps mystique, successivement érotisé, végétalisé, minéralisé et enfin transformé en un astre céleste. Par l'absorption de ce corps extatique déconstruit, vie et mort se confondent, et l'ivresse mystique ressentie ouvre une brèche où se mêlent éphémère et éternité, vers l'inconnu et l'immortalité. Voilà le vertige qu'a constitué cette expérience collective.

Sabrina Vitali

¹ Titre emprunté à Arthur Rimbaud. Oeuvre réalisée pour l'exposition *Vertiges*, 3e et dernier volet de *La Traversée des inquiétudes*. Une trilogie pensée par Léa Bismuth, librement inspirée de l'oeuvre de Georges Bataille et exposée au centre de production et de diffusion Labanque à Béthune.

² Georges Bataille, *L'Érotisme*, p.29 Les éditions de minuit.

³ Georges Bataille, *Le Coupable*, p.71-72 Édition Gallimard.

⁴ Georges Bataille, *Le Coupable*, p.50 Édition Gallimard.

⁵ Angèle de Foligno, *Livre des visions*, citée par Georges Bataille dans *Le Coupable*, p.24 Édition Gallimard.

⁶ Thérèse d'Avila, *Poèmes nés du feu de l'amour de Dieu*.

⁷ Dr. Hubert Larcher, *La mémoire du soleil, aux frontières de la mort*, p.206 Édition des iris.

⁸ Georges Bataille, *Le Coupable*, p. 48-49 Édition Gallimard.

⁹ Dr. Hubert Larcher, *La mémoire du soleil, aux frontières de la mort*, p.240 Édition des iris.

ARTICLE - Iris Bernadac - Artpress2, Septembre 2017

Sabrina Vitali, *Bacchanale Céleste*

Production Labanque

« Il est dans les choses divines une transparence si grande qu'on glisse au fond illuminé du rire à partir même d'intentions opaques » Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, Gallimard, p.45.

Bacchanale Céleste, l'installation proposée par Sabrina Vitali pour *Intériorités*, construit un espace sacré, en ce qu'il tient à la fois du rituel et d'une expérience intérieure de la limite. L'architecture, inspirée de la Basilique de Vézelay et de la Villa Katsura à Kyoto au Japon, est constituée de trois espaces différents, couverts d'une peau de sucre soufflé par l'artiste, tels des lambeaux de chairs magnifiés. La structure extérieure en bois partiellement voilée de noir qui délimite l'ensemble de l'installation, évoque le Shoji japonais, élément de l'architecture traditionnelle japonaise présent dans le travail réalisé par Sabrina Vitali à Maebashi au Japon en 2016 (*Anatomic sun*, Galerie Ya Gins).

Cette architecture est un corps déployé en trois espaces : la galerie des souffles, l'espace de performance et l'autel. Chacun d'eux repose sur un dallage bleu dont l'intensité renvoie aux ciels d'azurite de Giotto et rappelle la couleur des soies disposées au sol peintes par Sabrina Vitali lors de son exposition au Palais des Beaux-arts à Paris en 2013. Le spectateur est invité à longer la colonne vertébrale de ce corps, et à laisser circuler son désir au contact de cette pellicule ocre et translucide. Ce premier espace des souffles est conçu comme une travée portée par des arceaux de verre, et mène au centre de l'installation : le point chaud, lieu d'activation du rituel, foyer incandescent où le sucre aura été travaillé pendant des jours entiers. La dimension performative de l'installation de Sabrina Vitali est essentielle. Son corps en symbiose avec les outils et la matière façonnée, est engagé dans la temporalité et la genèse même de l'œuvre. Le troisième et dernier espace, l'autel, semble être le lieu d'une errance miroitante de l'âme. Le verre parsemé d'argenterie projette reflets et profondeurs. Dans la continuité des travaux récents de l'artiste en résidence à Monflanquin, la lumière devient un acteur essentiel et constitutif de l'installation.

Le spectateur de *Bacchanale céleste* assiste à un matériau sacrifié, résidu d'un rituel de destruction tout autant que de glorification. Le sucre, matière à la fois désirable et violente, malléable et brûlante, irrigue ce corps architectonique, en constitue l'intérieur et l'extérieur, le sang et la peau. D'abord soufflé, le sucre se durcit, puis est brisé tel du verre par l'artiste, comme dans ses installations et performances *À une madone* (Palais des Beaux-arts de Paris, 2013) et *Cérémonie pour un corps baroque* (Musées de Sens, 2016). Durant le temps de l'exposition *Intériorités*, le sucre se cristallisera pour devenir une enceinte minérale.

Aller au bout du possible s'apparente à un auto-sacrifice conscient de sa dramaturgie. C'est sous le signe de cette auto-transformation que se déroulera la performance de Sabrina Vitali prévue un mois après le début de l'exposition. L'artiste interviendra alors directement sur son corps costumé de sucre. *Bacchanale céleste* met en

scène un espace sensoriel intense, telle une grotte rituelle ouverte sur le ciel, où le regard et le désir s'exposent et se dérobent à la fois, à la recherche d'une intimité perdue avec soi et les autres.

Iris Bernadac

TEXTE - Sabrina Vitali - *Bacchanale Céleste*, Installation et performance, 2017-2018 Centre d'art Labanque, Béthune

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 cieux mates et profonds, effondrés à terre, faisant référence aux fresques d'azurite de Giotto. Une grotte est érigée au dessus de cet abîme azure. 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 cieux 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 servis 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.

La performance réalisée durant l'exposition *Intériorités* s'intitule également *Bacchanale Céleste*. 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 difforme soufflé jusqu'à la limite de sa résistance. À son tour sacrifié, les spectateurs sont invités à se saisir de ses fragments.

Sabrina Vitali

TEXTE - Sabrina Vitali - Aveuglement, Installation, 2017
Centre d'art Pollen, Monflanquin

*Un corps clos,
Au seuil du jour et de la nuit,
Écorché par le soleil ascendant,
Image ouverte aveuglante,
La lumière en est la chair éphémère.*

TEXTE - Sabrina Vitali - Anatomic Sun, Installation et performance, 2016
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.*

*Rythmé par une respiration,
La matière amoureuse emplit 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.*

TEXTE - Sabrina Vitali - Cérémonie pour un corps baroque, Installation et performance, 2016
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. Transformés par le feu à même 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 refroidi. Le triptyque de miroir mêle dans son reflet le corps des spectateurs à celui de cette perle baroque.

TEXTE - Sabrina Vitali - Pneuma d'un corps céleste, Performance, 2016
Galerie Géraldine Banier, Paris

Récit poétique de la formation d'un corps céleste. Cette performance est 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 en fusion. Le corps s'ouvre, éclôt en une éviscération cosmique. L'ensemble grince en un son buccale 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.

ENTRETIEN - Kathy Alliou - Catalogue d'exposition *CookBook, L'art et le processus culinaire* Édition des Beaux-arts de Paris, 2013

Kathy Alliou - Comment s'est faite la rencontre avec le sucre, ton matériau de prédilection ?

Sabrina Vitali - Mes premières sculptures en sucre datent de mes premières années d'études à Nancy, nourrie par la grande histoire de l'Art Nouveau autour de la pâte de verre. J'avais le désir profond de réaliser des pièces en verre mais, outre le coût de cette matière, il n'y avait malheureusement pas d'atelier de technique du verre aux Beaux-Arts de Nancy. Puis un jour qu'à la maison je cuisinais du caramel, j'ai été frappée par la ressemblance. Je retrouvais dans le caramel ce qui me plaisait dans le verre, la transparence, la fragilité. Au début, le caramel était pour moi une matière de substitution au verre. Et c'est le travail de ce matériau qui a révélé les préoccupations profondes de ma recherche liées à la nourriture, à l'impermanence, à l'éphémère... Je m'inspirais des orfèvreries macabres de vaisseaux et de chair mise à nue, que sont les gravures anatomiques de femmes écorchées. Je contemplais ces beautés illégitimes pour produire mes pièces en sucre. Lors de mon exposition «Jeune sculpture contemporaine» à Andrésy, sur l'île Nancy, en plein air, le côté inquiétant de mon travail s'est révélé. Je présentais *Souffles*, une installation de sculptures en sucre soufflé enduites de résine. Malgré la résine, au bout d'une semaine, les sculptures ont commencé à fondre, à se déformer, le sucre est ressorti attirant les insectes. Et là, presque malgré moi, le travail a pris toute sa dimension.

À propos du caramel, peut-on parler d'un héritage familial ?

À propos de mon rapport à la nourriture, oui. Je suis d'origine italienne et toute cette culture m'a été transmise à travers la cuisine par mon arrière-grand-mère. Dans mon travail la question des origines est présente à deux degrés différents, personnel et universel.

S'il est associé au monde de l'enfance, à la gourmandise, l'opulence et l'exagération, le sucré est également le produit ultra-valorisé d'une société dont la palette de saveurs s'est appauvrie, privilégiant le goût sucré à d'autres comme l'amer ou l'acidulé. Quel est ton rapport au sucre dans cet ensemble symbolique et culturel ?

Le premier abord du sucre m'intéresse beaucoup, son côté rassurant, le rapport à l'enfance et à l'affectif qu'il induit mais de la même manière son côté attractif, excessif et boulimique. Je recherche le balancement entre la candeur apparente qui se dégage de mes pièces en caramel, ce sucre cuit, et l'excès, l'amertume, la violence même, qui peut se faire jour notamment dans mon travail de performance. La confrontation du cuit et du crue. On est à la surface d'un corps candide dont on aperçoit brutalement les tréfonds. Il y a quelque chose de très caravagesque en cela.

On mentionne facilement le registre des sucreries, voire de la mièvrerie or tu travailles d'autres registres comme celui du tragique, de la régression, de l'écoeurement. Je pense en particulier à *Porca Miseria*. J'ai l'impression que le point commun reste une aspiration à la beauté.

Le beau, bien sûr, dans sa profondeur et ses contradictions. *Porca Miseria* en est un parfait exemple. Cette pièce s'est déroulée en plusieurs temps. J'ai réalisée cette installation de quatre mètres par six pour mon diplôme de fin d'études aux Beaux-Arts de Paris, dans l'atelier d'Emmanuel Saulnier. 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. J'avais choisi le porc car c'est un animal qui physiologiquement est très proche de l'homme, il est intervenu ici comme une sorte de miroir. Michel Pastoureau a une petite théorie, qui me plaît beaucoup, selon laquelle les interdits alimentaires qui entourent le porc seraient nés quand les hommes se sont rendus compte que la chair humaine et la chair du cochon avaient le même goût. Le cochon a une image un peu sale car il mange tout, on dit même qu'une truie affamée mangerait ses petits. Mais j'ai été très frappée par l'élégance de ces grands animaux. Ils ont un regard absolument incroyable, très perturbant. Je souhaitais une performance brute et spontanée, un passage à l'acte sans préméditation, un véritable lâché prise. Ils ont tout

dévasté en vingt minutes. Les porcs se mêlaient aux sculptures couleur chair. Une véritable scène cannibale. Puis l'éleveur est intervenu en haussant le ton et en frappant au sol en rythme comme dans un rite pour les faire sortir. Le public a pu de nouveau contempler la pièce métamorphosée. J'aurais presque pu m'en tenir là : l'installation dévastée, brisée, plus délicate encore, silencieuse. 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.

Se mêlent dans ton travail outrance et préciosité. Cette forme d'harmonieuse exubérance peut-elle caractériser le Baroque de ton travail ?

Le Baroque est très important dans mon travail. Jean de Loisy, commissaire de l'exposition des félicités des beaux-Arts «Le vent d'après», à laquelle j'ai participé, l'a souligné dans le texte du catalogue. L'attention aux surfaces, aux drapés, aux plissés dans une forme d'abondance me paraît évidente. Mais le rapport de surface cache quelque chose, au-delà de l'abord esthétique. Avec le baroque on est au seuil de quelque chose. Cette notion est pour moi très proche du Ma japonais, c'est à dire de l'intervalle, du passage, de la respiration entre les choses. Une sorte de membrane qui à la fois sépare et relie. Et l'occasion Baroque, c'est saisir cet instant, saisir le temps dans son éphémérité. Dans le Baroque il y a l'opulence et le tragique. C'est une ruine sublime.

La dimension de performance se trouve à différents moments de ton travail et notamment en amont, dès la phase de conception et d'élaboration. Peux-tu décrire ta méthode de travail ?

Le déroulement de la production d'une pièce en sucre est toujours le même : je déplace ma cuisine, le foyer de la maison, au cœur du lieu d'exposition. Je me suis rendue compte que l'œuvre existait dès ce moment-là. L'exposition commence avant l'achèvement de la pièce, dès l'installation de ma cuisine et la transformation de la matière. Il y a dans mon travail cette chose totale qui se déploie depuis le paquet de sucre et de sa transformation alchimique en caramel au sein du creuset, jusqu'à la destruction des pièces. Je pourrais finalement refondre mes pièces en un cycle infini.

Tu sembles te situer à l'articulation des pratiques de l'artiste et du cuisinier.

Le métier de cuisinier renvoie à la performance continue. Ils sont soumis à des horaires incroyables, à une grande pression, tout est minuté. J'ai trouvé le travail en cuisine très violent, il faut tout donner pour arriver au partage, pour la personne qui viendra déguster le plat, pour cet instant où le client est face à son assiette, à cette chose qui va être engloutie et disparaître. Vient alors une autre des dimensions très importantes pour moi : ce qu'il reste. Car parfois l'œuvre est moins importante que ce qu'elle produit. Reste un souvenir, un goût, un parfum. Mais aussi le lien qui c'est créé entre les gens autour de la table. J'ai pensé *Parca Miseria*, comme un festin. Je voulais célébrer la fin de mon parcours à l'école autour d'un repas de famille métaphorique, une occasion de partage autour de la nourriture.

De quelle manière t'es-tu projetée dans l'exposition *Cookbook* au sein du Belvédère ?

Le Belvédère est un espace qui me plaît beaucoup car il s'apparente pour moi à une petite maison. J'aime beaucoup le fait qu'il soit un îlot dans ce grand Palais des Beaux-Arts. Je l'envisage comme une structure mentale. Un paysage crânien. Je vais me servir de l'espace architectural pour décomposer les différents aspects de ma recherche. Le rez-de-chaussée du Belvédère, sombre, m'intéresse beaucoup. Il est pour moi comme un ventre. Son étage est un espace ouvert vers l'extérieur avec un point de vue général en hauteur et sur l'eau. Je crois que ça va être un moment important pour moi qui va me permettre de rendre visible et d'y déployer tout l'éventail de ma recherche.

Ces multiples dimensions que tu revendiques se rejoignent dans la notion de synesthésie; Parmi elles, le parfum, qui est d'ailleurs peu développé dans les arts plastiques.

Parlons plutôt d'odeurs dans un premier temps. Comme l'éphémère, l'odeur était dès l'origine une composante de mon travail sans que j'en aie pleinement conscience. Au moment de la transformation, l'odeur du sucre est incroyable. Quand je déménage dans un lieu d'exposition, je connais au départ assez peu le commissaire et moins encore les autres personnes qui y travaillent. Puis dès que je commence à travailler la matière, une délicieuse odeur de tarte entrain de cuire au four commence à envahir l'espace et attire à moi toutes les personnes. L'odeur du sucre rassemble.

Quant au parfum, j'ai participé avec quelques autres étudiants des ateliers de Marie-Josée Burki et d'Emmanuel Saulnier, à une aventure de découverte du parfum et de rencontre de parfumeurs au Japon. L'idée qui présidait à cet échange était la réciprocité approches. Les parfumeurs nous faisaient découvrir leur univers et nous produisons une pièce pour eux, comme une réflexion sur l'odeur. J'ai découvert alors qu'un parfum développe d'abord une note de tête puis une note de cœur et une note de fond. Suite à une première impression, le temps passant, de nouvelles notes se déploient, éphémères, puis arrive la note de fond qui reste, parfois plusieurs mois,

sur la peau, sur un vêtement, sur un objet, imprégnée. J'envisageais le parfum comme une personnalité et j'ai produit une pièce en biscuit de faïence, *L'Incarnée*, une forme fermée inspirée des alambiques, faite de deux vases emboîtes l'un dans l'autre, en équilibre. J'ai imbibé ses parois poreuses d'à peine un centimètre d'épaisseur, avec l'idée que la fine matérialité de ce corps incarné par le parfum donnerait à percevoir toute son intériorité. C'est grâce au parfum qui se déploie dans l'espace que l'on accède à cette espace intérieur, fermé, inaccessible. J'avais le désir de créer un parfum maternel. J'ai fait par de ma recherche aux parfumeurs. Ils ont interprété le rapport à la mère que je voulais raconter à travers le parfum par des notes sucrées mais je ne voulais pas aller dans la facilité de la gourmandise. Je recherchais l'aspect rassurant du sucre, sans le côté naïf, candide des sucreries. Nous avons donc développé un parfum dont les notes de tête reposent sur des notes de lait, très rassurantes, poudrées, presque de surface, de peau. Une fois la sculpture imbibée, plus nous nous trouvions en sa présence, plus nous découvrons des notes animales, profondes et cavernueuses, en creux. Je leur ai parlé de voyage intérieur, depuis le sein nourricier jusqu'au creux du ventre.

Peux-tu te prêter au difficile exercice de décrire ton palais, et comment il s'organise du point de vue du goût ?

Depuis que j'ai été initiée à l'art de la parfumerie, j'essaie de ne pas tout de suite engloutir les choses mais de les sentir d'abord. Quand je suis face à un aliment, je suis sensible à toutes ses dimensions comme autant d'étapes qu'il ne faut pas brûler. La première impression est donnée par l'odeur, elle est donc très importante. L'odorat est une alerte, un appel. Il est difficile d'exprimer tout ce qui est lié à l'olfactif. Cette immense richesse se prête très difficilement au verbe. J'apprécie tout, je suis très curieuse et très gourmande. Quand j'aborde un plat, tout est important. La chorégraphie de l'assiette m'intéresse beaucoup également, comme le fait par exemple, pour certaines personnes de manger séparément les aliments ou, à l'inverse, de les mélanger. Leurs dispositions dans l'assiette selon le choix du cuisinier induit aussi une certaine chorégraphie. On peut dire de la cuisine qu'elle est une pensée ingérée et digérée. C'est un point commun entre l'art et la cuisine.

Une façon de métaboliser l'œuvre ?

Certainement, mais c'est plus que métaphorique, c'est physique. Le parfum possède également cette dimension. Notre rapport aux odeurs peut être très violent, jusqu'à inspirer de une répulsion profonde, car le parfum pénètre le corps par la respiration.

Tu déploies une stratégie plus ou moins consciente afin d'attiser une forme de désir vis-à-vis de tes œuvres ?

Toutes les pièces que je produis en sucre sont entièrement comestibles car j'utilise du sucre et des colorants alimentaires. Pour les pièces qui ne sont pas destinées à être mangées, je pourrais choisir d'autres colorants mais non, je souhaite ce potentiel d'engloutissement. Le public pourrait passer à l'acte et se saisir des sculptures, mais attention, on ne touche pas, elles restent des objets de désir inaccessible, insaisissable...

ARTICLE - Egmont Labadie - Blouin Artinfi, Décembre 2013

Les alchimies de Sabrina Vitali à l'exposition Cookbook

Dans le Belvédère de l'exposition *Cookbook*, en cours au Palais des Beaux-Arts jusqu'au 9 janvier 2014, est actuellement visible une installation de la plasticienne Sabrina Vitali, intitulée *À une madone* en hommage à un poème de Baudelaire.

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. Au rez-de-chaussée, 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.

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. » Quant à la partie basse, 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. » De la sorte, « cette architecture devient un être baroque, vivant. »

Cet ensemble reprend et fait découvrir les thèmes qui jalonnent le travail de Sabrina Vitali, fraîchement diplômée des Beaux-Arts, entre autres « le rapport à la nourriture, à l'éphémère, à l'impermanence des choses, aux odeurs », la dévoration étant aussi un de ses sujets de prédilection.

La nourriture est chez elle en particulier une matière de travail, puisqu'elle « travaille le sucre pour sa grande similitude avec le verre, une matière qui m'était inaccessible. » On peut voir ce travail dans ses pièces *Souffles*, *Attraverso*, ou encore *Mère*. 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. »

Il était aussi 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 je n'aurais fait ! »

Son attrait pour la beauté de l'éphémère résulte de deux influences a priori très éloignées esthétiquement mais philosophiquement comparables, l'une japonaise, l'autre baroque. « Dans les concepts japonais, le Sabi est la beauté provenant de la prise de conscience du déclin irrémédiable, le Mono no aware est l'empathie pour les choses fragiles, et le Ma est le passage, la métamorphose, cet intervalle qui relie. Un concept proche du temps baroque, celui de l'occasion, qui essaye de saisir le temps dans sa modalité éphémère.»

Une position philosophique illustrée de façon saisissante dans sa pièce *Ma Vénus* : 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 ! »

En total sens contraire, sa pièce *L'incarnée*, produite suite à un voyage au Japon, joue cette fois sur le parfum pour faire comprendre l'intériorité sans jamais la dévoiler : « C'est un corps de faïence constitué de deux vases, comme un corps clos de divinité grecque déshabillée. Le parfum créé pour la pièce est comme un voyage depuis la peau du sein nourricier jusqu'au creux du ventre : en note de tête du jasmin, relayé par des notes de lait, poudrées, comme une peau de velours, mais ce n'est pas sucré. Puis des notes animales, ambre gris, patchouli, puis des notes cavernueuses, en creux. »

Comme on le voit, si les œuvres de Sabrina Vitali sont visuellement très marquantes, le parfum y joue un rôle permanent. Elle avoue par exemple être très frappée par l'étonnante histoire des « odeurs de sainteté » : un certain nombre de saints sont réputés avoir exhalé, de leur vivant comme après leur mort, « des odeurs de fleurs blanches, de lys, de jasmin, de violette, de rose, parfois de cannelle, de gingembre et de girofle. » Ce phénomène serait expliqué par la science « par l'alimentation végétarienne et les longues périodes de jeûne, voire l'anorexie : la pénurie de nourriture, le manque d'apports de sucre dans le sang, fait que le corps exerce une combustion plus lente, qui produit de l'alcool et de l'éther, qui rendent les particules odorantes volatiles. » L'alimentation et son alchimie ne sont donc jamais très loin...

Egmont Labadie