

Dans un très bel article publié en 1989 dans les *Cahiers du musée National d'Art Moderne*, intitulé « Ex situ », Thierry de Duve constatait la fin moderne et contemporaine de la notion de site « défini par hypothèse comme l'harmonie du lieu, de l'espace et de l'échelle » (1). Aussi reformulait-il la dialectique smithsonienne site/non-site comme l'impossibilité de faire jouer ensemble ces trois notions, seules deux d'entre elles pouvant s'unir, occasionnant forcément l'exclusion de la troisième, autant de « stratégies pour résister à la perte du site ». À chaque fois que je découvrais un nouveau projet d'Olivier Vadrot, le texte revenait à mon souvenir. C'est peut-être finalement plus à la reconnaissance de la notion d'échelle comme fil rouge dans ses propositions artistiques qu'à la totalité des analyses du texte que se justifie ce rapprochement. Il m'a semblé qu'il permettrait la traversée d'une œuvre qui résiste à la catégorisation, et que, de retour, les œuvres de Vadrot permettraient de corriger quelques accents passésistes, que malgré tout, l'auteur de *Ex Situ* projette sur des œuvres iconiques de sculpteurs des époques modernes et contemporaines.

À n'en pas douter, Olivier Vadrot est animé d'un souci de « délocalisation » dont la condition est bien « une alliance de l'échelle et de l'espace ». Pourtant, à la différence d'architectes (De Duve cite évidemment Le Corbusier et son modulator) prétendant baser leurs constructions à l'échelle du corps humain pour mieux l'y dissoudre, le souci de l'échelle humaine de Vadrot l'amène à reconnaître qu'elle ne prend sens qu'à la condition de faire droit à la réunion de plusieurs corps. Loin de normer l'idée d'échelle sur celle de l'isolement abstrait d'un corps, de considérer sa seule extension métrique, il prend en compte le fait qu'un corps n'existe que dans le commerce d'autres : il n'y a d'échelle qu'à être plusieurs. Ses solutions micro-architecturales permettent de se rassembler, palabrer, raconter et écouter des histoires, ou regarder d'un même point dans différentes directions : ainsi le *Circo Minimo* (2012) et sa déclinaison inversée, le *Circo Minimo Capovolto* (2013). Théâtre miniature, en bois (comme ceux des origines), il subvertit d'autant plus les vertus monumentales de son lointain parent romain, le *Circo Massimo* que, réalisé en bois de peuplier utilisé pour faire des cagettes, il n'est promis qu'à une courte durée de vie. Démontable, il ne s'agit pas tant de s'affranchir de tout lieu que de potentiellement tous les occuper : une place, une ancienne citerne à eau, un parc, le hall d'un théâtre... Vadrot démontre ainsi que des formes ont été associées au gigantisme non pas du fait de leur configuration mais de leur échelle (ainsi le stade), et sa correction les libère de connotations qu'on leur pensait, à tort, intrinsèques. Du Corbusier, Vadrot regarde ainsi non pas de loin la Cité Radieuse, mais plutôt, de près, le gradin qu'il avait construit sur son toit, et qui accueille aussi un écran de projection, rendant commensurables projection et « être-ensemble ».

On retrouvera le souci similaire de s'affranchir d'un corps abstrait dans *Half Chair for Elsa* (2008) : sa fille gardant une jambe en dehors de l'assise des chaises qu'elle utilisait, Vadrot en dessinait une coupée dans sa diagonale afin que son usagère ne soit pas pour autant décentrée. Loin de corriger un corps, il s'agit de donner droit,

(1) Thierry de Duve, « Ex-situ », in *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, printemps 1989, No. 27, p. 54



*Circo minimo*, lecture de Philippe Adam, villa Medici, 2012



*Circo minimo capovolto*, Festival des fabriques Parc Jean-Jacques Rousseau, Ermenonville, 2014



Détail du toit de l'*Unité d'habitation* de Marseille, Le Corbusier, 1947 – 1952



*Half Chair for Elsa*, 2010

en matière de design, à l'irrésistible « bougeotte » d'un corps d'enfant. Cette particularité devient même une nouvelle norme et guide la réalisation du bureau attendant (*Half Desk*, 2012). À nouveau, espace et échelle sont liés, indépendamment de la question du lieu, ce dernier étant convoqué à l'occasion de chacune des ces réalisations plutôt qu'il ne détermine, par ses caractéristiques physiques ou spatiales, les formes des structures qu'il peut accueillir. Peu d'étonnement à ce qu'ici soit considéré le corps non seulement de petite taille (2), mais surtout ses usages les plus anodins, les moins conformes, les moins réfléchis et pourtant les plus pratiques.

Dans son article, de Duve montrait qu'une certaine sculpture idéaliste était le corollaire des ensembles modernistes, ainsi Gabo et Pevsner, à qui il opposait le pessimisme des *Pavillons* de Dan Graham ou *Splitting* (1973) de Gordon Matta-Clark, images d'une maison coupée en son milieu sur la hauteur et qui laissait passer le jour. Si les maquettes à fonction de désorientation et espaces déliquescents répondent aux formes glorieuses et optimistes, ils ne le font plus que depuis l'espace du musée ou de la galerie, sous formes d'objets réduits ou de prises de vue photographique, niant également le lieu. Mais ce but ne peut-il être atteint que par le détour de la réduction ou du document ? On verra ainsi dans *Ring*, présentée dans l'exposition *Buongiorno Blinky* à Palerme (janvier 2013, cur. Emmanuel van der Meulen), une autre forme possible à la solidarité de l'espace et de l'échelle dans l'œuvre du designer : une structure bleue, du format standard d'un ring de boxe (1 x 7 x 7 m), était proposée au regard (3). Précisément parce que *Ring*, objet antinomique par le rapport de son nom avec sa forme, était placé à une certaine distance que le spectateur ne pouvait franchir, Vadrot évitait l'écueil du nécessaire détour par le musée ou la galerie pour pallier le peu de réalité du référent de l'œuvre, auquel durent recourir Matta-Clark et Graham selon de Duve. Et à nouveau l'œuvre de ne prendre sens que par la réunion des corps, fût-ce par le combat, et le spectacle auquel il peut donner lieu, autre occasion de constitution d'un groupe... C'est bien l'échelle qui assure l'ancrage anthropomorphique de structures minimales, et ce dès les *L Beams* de Robert Morris et leur irréfutable théâtralité. Vadrot nous amène à nous souvenir qu'il n'y a de théâtralité que parce qu'il y a phénoménologie, présence au monde d'un corps, présence d'un monde par le corps, un corps non pas abstrait mais vivant, vécu, historique... contenant en creux jusqu'à la possibilité du vernaculaire. Aussi, on ne sera pas trop étonné qu'avec Cocktail Designers, il ait imaginé *Fabrique (Dan Graham à Megève)* (2010), une réplique d'un *Pavillon* de Dan Graham en bois, et qu'à l'instar de chalets suisses il en ait fait excaver des motifs alpins.

Pourrait-on imputer également à Vadrot le souhait de Newman de « créer un lieu, pas un environnement » (4) quand lui fut confiée la tâche de commissaire de l'exposition des 30 ans du Fond régional d'art contemporain Aquitaine (mai 2013)? De Duve montrait dans son texte que tel était le souci de Newman quand il déposait sur le moulage d'un casier de bouteilles le moulage de deux longues planches dressées sur un socle en plâtre moulés pour réaliser *Here I* (1971). Si le minimaliste s'affranchissait ainsi de l'espace, compris comme contrainte, Vadrot ne reconduit-il pas l'esprit de son geste avec le dispositif qu'il proposait, puis réitéra aux Abattoirs de Toulouse (septembre 2013). Appliqué à l'exposition, ce souci l'amena tout autant

(2) On réalise aujourd'hui mal la révolution en quoi consista, sous l'égide de Maria Montessori, la réalisation de mobilier pour la petite enfance à son échelle.



*A Square Called a Ring*, Cantieri alla Zisa, Palerme, 2013

(3) Par ailleurs, *Ring* possède aussi une dimension fictionnelle cachée, Blinky Palermo ayant repris pour pseudonyme le nom d'un boxeur, Vadrot a fait boucler la boucle en installant un ring à Palerme dans l'exposition dont le titre lui adressait un clin d'œil.



*Dan Graham à Megève*, Musée régional d'art contemporain de Sérignan, 2010

(4) *Ibid.*, p. 44

à paradoxalement nier l'espace (d'exposition) tout en solidarissant l'échelle (le rapport de spectateur à l'œuvre) et le lieu (l'exposition) — la seconde des stratégies qu'expose de Duve dans son article. Dans *Coulisses*, les œuvres choisies étaient présentées entre de hauts rideaux montés sur tringles circulaires concentriques, et situées à trois mètres de distances les unes des autres. De la sorte, le spectateur ne disposait que d'un recul minime pour les contempler. De même, il ne les découvrait qu'en parcourant un espace nié, délivrant les pièces les unes après les autres, à l'instar des cercles concentriques rouges du générique de la série de dessins animés *Looney Tunes*, au centre duquel les personnages apparaissent puis disparaissent. Nul autre «*That's all Folks!*» que l'œuvre centrale, face à laquelle le visiteur se retrouve dans une proximité inédite, en l'occurrence, à Bordeaux, une *Madonna* (1987) jaune de Katharina Fritsch, la pièce la plus empruntée de la collection, et dont on aurait pu penser que, conformément à la sacralité de son modèle virginal, son exposition aurait requis un minimum de place (5). Le dispositif se prête également à une perpétuelle reconduction, et réinterprétation, pour peu que les tringles puissent être suspendues. L'espace d'exposition montre certes des œuvres, mais, ainsi que le spectateur, elles restent toujours «derrière», dans les coulisses, qui sont également l'occasion du retour d'un refoulé contemporain: le rideau sur lequel les tableaux étaient accrochés, et qui revêtaient autant les maisons bourgeoises que les pavillons modernistes (6). On ne saurait trouver meilleure négation de l'idée même d'espace qu'à en créer un qui n'en autorise aucune vue d'ensemble.

Après la fiction de l'exposition d'une collection, Vadrot proposait *Totem et tattoo* dans la Galerie des enfants du Centre Pompidou, soit l'exposition d'une fiction (12 avril—22 septembre 2014). Au fur et à mesure que les spectateurs parcourent cinq tentes, ils découvraient des œuvres d'art de Victor Brauner, Alexander Calder, Max Ernst, Man Ray et Joan Miró. Avec les personnages qu'ils avaient représentés dans les œuvres exposées (dessins et sculptures), ces hérauts de l'art moderne fournissaient matière au récit de Pierre Senges mis en musique par Sébastien Roux et diffusé dans des audio-guides: l'histoire de la tribu indienne Pupyopac dont le chef s'est entiché d'art moderne et qui se met en quête de quelques unes de ces œuvres d'un nouveau genre. Ces tentes étaient reprises du *Circo albero*, un petit chapiteau pour enfant dédié à la lecture de contes, suite à une commande de réinterprétation du sapin de Noël par le centre d'art Micro-Onde de Vélizy-Villacoublay. Les cercles ne sont plus concentriques, ils remplissent tout de même l'espace de la mezzanine du Centre Pompidou et guident le trajet des visiteurs, tout en ne permettant la contemplation que d'une œuvre à la fois.

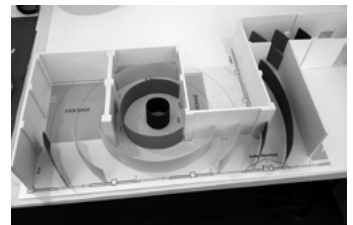
Les expositions *Coulisses* ainsi que *Totem et tattoo* ont en commun de proposer une «dialectique de deux lieux par où se reconstitue un espace». Si on s'épargnera ici une stricte confrontation avec les analyses que de Duve développait à l'occasion de l'analyse des sculptures de Didier Vermeiren (7), on conservera l'idée selon laquelle s'ouvre (avec les photographies du sculpteur belge, comme avec les expositions du designer), «le troisième espace, culturel et déterritorialisé qui est celui du musée imaginaire» (8). On verra dans la dimension fictionnelle des expositions de Vadrot, (le conte, la coulisse), ce troisième espace «imaginaire, c'est-à-dire mental et mémoriel» qui fait qu'«avec la notion d'espace, celles de lieu



*Madonna*, Katharina Fritsch, exposition *Coulisses*, FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2013

(5) On s'amusera de constater que Vadrot cite Newman («L'esthétique est aux artistes ce que l'ornithologie est aux oiseaux») dans la conversation avec Claire Jacquet reprise dans le catalogue *Les Pléiades — 30 ans de création dans les Fonds régionaux d'art contemporain*, octobre 2013, p. 30

(6) Le dispositif de Vadrot avec cette œuvre se trouve ainsi, jusqu'aux couleurs, en opposition inversée avec *Ring* décrit plus haut.



Maquette de travail de l'exposition *Coulisses*, 2013



*Circo Albero*, L'Onde, Vélizy-Villacoublay, 2013

(7) L'exposition à Bordeaux présentait par ailleurs son œuvre *Une Plaque de fer sur un bloc de polyuréthane* (1977).

(8) Thierry de Duve, article *op. cit.*, p. 49

et d'échelle ont changé au passage» : non plus base de rapports de grandeurs, l'échelle rapporte « une présence à une absence » (9). Ainsi une œuvre de Calder présentée dans *Totem et tattoo* prend sens par une nouvelle histoire qui l'explique, la décentre, la recontextualise, la crée à nouveau et *a posteriori*. Elle n'existe plus seule, mais uniquement dans le tissu narratif du conte. De même, les œuvres présentées dans les rideaux de *Coulisses* perdent tout ancrage dans la réalité, à moins que le dispositif ne redouble leur paradoxale autonomie, celle de la sculpture *Banister with white wall* (1991) de Juan Munoz, main courante d'escalier sans escalier.

Effectivement, la notion d'échelle a changé, dans un sens encore différent que celui que nous avons précédemment indiqué : pas non plus mesurable quantitativement, ni qualitativement, elle est un nouveau rapport qui apporte une densité fictionnelle, car le lieu est vecteur d'une nouvelle compréhension, racontée et vécue, qui implique « absence et présence », au sens propre (*Coulisses*) comme au sens figuré (*Totem et Tattoo*). On verra dans les scénographies par Vadrot des fictions de Célia Houdart et Sébastien Roux, *Oiseaux/tonnerre* (10) et *La Veille* (11) autant de dispositifs activant la même logique cacher/montrer. Des filets forestiers anti-congères cachant des haut-parleurs rendent l'espace du plateau de théâtre indistinct. Dans *Paysages rectangles* (12), c'est depuis l'intérieur de tentes que le public est invité à écouter une fiction diffusée depuis des hautes-parleurs qui sont déplacés le temps de leur diffusion (à nouveau) de façon concentrique. À l'instar des sons qui deviennent progressivement abstraits (électroniques, synthétiques, déformés), le paysage caché devient mental, il n'y a plus d'espace, mais un lieu modifié et une échelle en constant recalage.

Est-ce ce permanent souci de l'échelle qui fait qu'il n'est plus possible de suivre les ultimes analyses de Thierry de Duve, qui montre dans le dernier temps de son texte comment espace et lieu excluent l'échelle ? On pourrait presque, pièce à pièce, opposer aux exemples que de Duve prend à Brancusi, Carl Andre, Tony Smith et Robert Smithson des réalisations de Vadrot. On pourrait opposer à l'absence de socle chez Brancusi, dans laquelle de Duve voyait « le dernier refuge de l'autonomie » (13), le fait que Vadrot éditait en *Studiolo* (2013) le socle sur lequel siégeait la Vierge (encore elle) dans l'*Annonciation* peinte par Fra Angelico. On pourrait également montrer que, à la différence de Carl Andre estimant qu'il avait couché la *Colonne sans fin* de Brancusi et que dans ce geste espace et lieu se lient « sans plus de référence à l'homme et à l'artiste » (14), la *Infinite Meeting Line* (2011) de Vadrot, commande artistique au titre du 1% pour l'IUT Montaigne à Bordeaux, tout aussi allongée et séparatrice qu'elle soit, casse au contraire la monotonie du chemin. On pourrait également rappeler *Ornicar* (2004), bureaux pour enfant reprenant les formes archétypales de la voiture et du camion dans des couleurs franches et les opposer au récit grandiloquent de Tony Smith de son voyage en voiture de nuit qui, parce que l'expérience qu'il en avait vécue « n'était pas reconnue socialement » (15), occasionna la révélation que c'était la « fin de l'art ». On pourrait en effet dédramatiser l'expérience smithienne en rappelant que Baudelaire, au contraire, voyait précisément dans l'expérience du jouet la naissance du sentiment de l'art : « le joujou est la première initiation de l'enfant à l'art, ou plutôt c'en est pour lui la première réalisation » (16).

(9) *Ibid.*, p. 50



*Totem et tattoo*, Galerie des enfants, Centre Pompidou, 2014

(10) Installation et parcours sonore dans les vestiaires du Puits Morandat, ancienne mine de charbon de Gardanne, avril 2013

(11) Installation sonore et performance, Centre culturel numérique Saint-Exupéry, Reims, décembre 2013

(12) Création les 26 et 27 août 2011 dans le jardin de Barbirey sur Ouche (21) et les 17 et 18 septembre 2011 à l'Abbaye des Trois Fontaines (51) dans le cadre du festival *Entre cour et jardin* et des journées du Patrimoine

(13) Thierry de Duve, article *op. cit.*, p. 50

(14) *Ibidem.*

(15) Tony Smith, entretien avec Samuel Wagstaff, *Artforum*, 1966

(16) Charles Baudelaire, *Morale du joujou* (in *Le Monde littéraire*, 17 avril 1853)

On pourrait à l'aide de quelques œuvres de Vadrot, montrer que, nonobstant une question d'échelle, une voiture est un jouet, et que la route et la voiture ne conduisent pas qu'au précipice métaphysique, une chambre à air de tracteur forestier pouvant proposer une très confortable chauffeuse (Agreste, 2007).

Motivés par un scrupule, celui du poids de l'importance des exemples de Thierry de Duve, ces emplois du conditionnel sont toutefois justifiés par un doute quant à ses considérations selon lesquelles « ce n'est plus l'homme qui est la mesure de toute chose, ce sont les choses qui donnent la mesure de l'homme » (17). De même que l'on peut franchement douter que « l'harmonie du lieu, de l'espace et de l'échelle est liée à une société agraire, artisanale, religieuse et aristocratique » (18). On verra (sans conditionnel) dans ces deux conclusions un vice de subreption, « par quoi la pensée prend les conditions subjectives de son exercice pour des propriétés objectives appartenant aux choses mêmes » (19), des vues que l'on peut difficilement imputer aux artistes cités, une projection que Vadrot, dans l'attention qu'il porte à la question de l'harmonie, dans l'attention qu'il porte aux matériaux, à l'ergonomie, à l'usage, est enclin à éviter. Car il n'est pas question de dénier que « la notion de site est perdue » (20): à défaut d'être retrouvée, elle peut être réinventée.

En suivant la route de Tony Smith, de Duve arrive avec Robert Smithson à Pessac, et confirme que son regard entropique « transporte son espace-lieu » (21) — la projection dont nous parlions. Smithson réalisait alors dans la ville de son enfance un reportage et qu'il publia dans le *Artforum* de décembre 1967: *A Tour of the Monuments of Pessac, New Jersey*. Sa posture romantique, désabusée lui interdisait de reconnaître que, déjà, la ruine romantique tombait avant que d'être érigée, reproche qu'il formule à la ville contemporaine qu'il perçoit comme un vestige. L'étape romaine de Vadrot, qui fut résident de la Villa Médicis en 2012–2013, est une réponse à la question de Robert Smithson de savoir si Pessac a « remplacé Rome comme la ville éternelle » (22). Et la réponse consiste à montrer que Pessac est une nouvelle Rome car Rome est une antique Pessac. À se rappeler que les premiers théâtres romains étaient construits en bois (cf. *Circo Minimo*), on comprend que leur différence avec le bac à sable photographié à l'*instamatic* par Smithson (*The Sandbox monument [also called the Desert]*) n'est pas de nature, mais de degré. Que même la Villa Médicis n'est pas exempte de l'entropie propre à l'usage du ciment avec son ancienne citerne, qui précisément accueillit le *Circo Minimo*. Cette reconnaissance est due à une notion correcte de l'échelle, qui rend commensurable ce que l'angle de vue du modernisme n'a pu saisir que comme fondamentalement délité. Ainsi l'image de l'enfant courant dans le bac à sable de Smithson: mêlant dans sa course le sable de deux couleurs, et dont la course en sens inverse ne permettra pas de « rétablir la division initiale ». Censée « établir l'irréversibilité de l'éternité » (23), cette expérience prouve-t-elle vraiment l'entropie? On pourrait alors — ultime conditionnel — rappeler que Vadrot conçût un cendrier en plâtre (pour sa qualité ignifuge), à l'échelle d'une main humaine, à l'image d'un boulon dans une pince (donc de forme hexagonale). Il suffit de jeter le plâtre blanc noirci par les mégots pour qu'il se dégrade naturellement et disparaisse. La démonstration de Smithson prouve certes l'entropie, mais pas l'irréversibilité de l'éternité. Le cendrier de Vadrot, parce qu'il inclut dans sa conception sa destruction



*Banister With White Wall*, Juan Munoz, exposition *Coulisses*, FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2013

(17) Thierry de Duve, article *op. cit.*, p. 53

(18) *Ibid.*, p. 54

(19) Monique Castillo, *Kant: l'invention critique*, Paris, Vrin, p. 42

(20) Thierry de Duve, article *op. cit.*, p. 53

(21) *Ibid.*

(22) Robert Smithson, « Une visite aux monuments de Pessac, New Jersey », in *Robert Smithson, Le paysage entropique, 1960–1973*, MAC, Galeries contemporaines des Musées de Marseille, p. 182



*Paysages rectangles*, Festival *Entre cour et jardin*, Barbirey-sur-Ouche, 2011

(23) *Ibid.*

et sa production en série, démontre (24) la possible reconduction de l'entropie, donc moins l'irréversibilité de l'éternité que l'éternelle reconduction des choses du monde. Mais attention: on aura conservé le conditionnel.

L'échelle n'est pas fonction des objets à rapprocher, mais de notre capacité à les penser commensurables. La notion d'échelle est-elle, alors, en mesure de répondre à l'épineuse question de la dénomination de l'activité d'Olivier Vadrot: architecte de formation, commissaire d'exposition, artiste, designer, scénographe? A vrai dire, elle ne répond pas tant à la question qu'elle ne démontre son inanité: «mettre en rapport» suppose non pas «réduire à» mais «permettre de conserver ensemble». Elle permet d'éviter l'illusion de l'origine, qui conduit à regarder les objets du monde comme une version dégradée, tardive, et dissuade à tort d'en produire de nouveaux. Elle est vecteur d'art comme d'artisanat, elle permet d'éviter de s'interdire de regarder le passé d'un regard romantique et de s'interdire de percevoir l'éternel retour du même. Elle autorise surtout une chose dont Vadrot ne cache pas qu'elle est son principal souci: l'harmonie. Une harmonie dont les arts appliqués semblent se préoccuper de façon plus manifeste, ce qui explique peut-être la familiarité de son œuvre avec cette question, au-delà de celle de l'attribut «designer», qui sied bien mal à celui d'une formation d'architecte, voit ses réalisations exposées dans des musées d'art contemporain. À la question de savoir comment il conçoit ses projets, on pourrait supposer que Vadrot emprunterait les mots de Smithson: «Je me contenterai de dire: "C'était là" (25)».

Septembre 2014

(24) Il ne s'agit pas de «prouver».



Ornicar, Cocktail designers, 2004

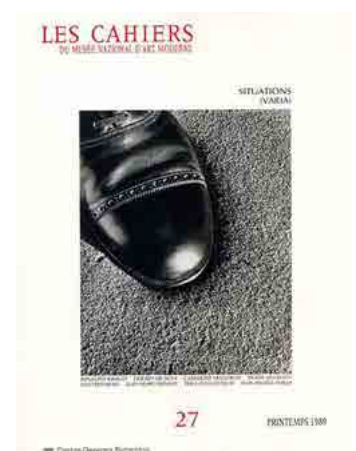


Agreste, Cocktail designers, 2007

(25) Robert Smithson, *op.cit.*, p. 181



Cendrier, édition Grewenhouse, Biennale de design de Saint-Étienne, 2013



*Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1989. En couverture, un détail de la *Space House* de Frédérick Kiesler, qui est une des références du dispositif *Coulisses*