

Horizons 1

Louis Dassé
Maxime Sanchez
Clémentine Poirier
Cassandra Cecchella

par

Léa Bismuth



Note sur une résidence

À l'automne 2020, sur une invitation de Martine Michard, je me rends à Saint-Cirq Lapopie pour une résidence d'écriture et de critique d'art. J'y rencontre quatre jeunes artistes — Clémentine Poirier, Maxime Sanchez, Louis Dassé et Cassandre Cecchella — tous fraîchement sortis des écoles des Beaux-Arts de Tarbes, Toulouse, Montpellier et Nîmes. Lors de ce moment de rencontre haut en intensité humaine et artistique, j'ai pris conscience que les ateliers des artistes en résidence sont des territoires de l'étude, de l'expérience et de la concentration ; mais aussi de l'ouverture, et cela dans le cadre privilégié offert par le centre d'art contemporain de Cajarc, et l'accompagnement personnalisé qui en résulte.

De même, la vie domestique a pris ici les accents du partage et de l'amitié. Cette amitié est celle de ceux qui se rejoignent sur leur désir de commun, leur aisance à la parole, leur fluidité émotionnelle. Tout cela ne peut que nourrir la recherche artistique au plus haut point. La cuisine joue alors un rôle de premier plan : car aux Maisons Daura, elle se trouve non loin d'une salle où l'on peut se retrouver autour d'une immense table rectangulaire. Les repas y sont joyeusement concertés, arrosés des vins sans soufre de Cahors, et ponctués de fromages de Rocamadour. C'est là que la rencontre se produit : en lançant des références ou des débats, en riant ou en se contredisant. Tout simplement : en se renvoyant la balle. C'est-à-dire en considérant l'autre comme le vecteur d'un possible changement, l'ouverture sur une voie non perçue jusqu'alors. Il y va d'une jeunesse active, lumineuse, énergique, qui donne confiance en l'avenir des positionnements et des engagements artistiques. Finalement, les travaux des artistes tournent autour d'une seule et même question : et toi, comment vis-tu ? Quel est ton mode de vie ?

Lors de mon séjour, les discussions ont tourné autour de Donna Haraway, Marguerite Duras, Paul B. Preciado, ou encore des peintures pariétales de la grotte de Pech Merle que nous avons visitée ensemble. Nous avons aussi parlé stratégies d'existence, géobiologie, ostéopathie, peinture, sculpture, vidéo, art infiltré, résistance, virus, villes et campagnes. S'il fallait retenir une chose : ce serait que la vie commune est avant tout une disposition d'esprit. C'est une denrée plus que précieuse à l'heure où la France est plongée dans la nuit solitaire du couvre-feu. Imaginons plutôt de grands brasiers lumineux. Et pourquoi pas produire l'étincelle de départ à Saint-Cirq Lapopie, qui fut un temps, rappelons-le, un fief surréaliste ? LÉA BISMUTH



Louis Dassé, *Saint-Cirq-Parano*, impression sur forex, piquet en bois, 10 x 10 cm, hauteur variable, 2020

Louis Dassé :

L'artiste infiltré – Ou les interstices jubilatoires

Pour qui veut bien regarder, tout fait art.
La nature, la ville, le paysage, l'air du temps,
ce qu'on appelle humeur et sur toute chose enfin, la lumière¹.

Louis Dassé est une personnalité surprenante, tant il paraît difficile de dissocier sa manière d'être de son travail. Tout cela se passe au quotidien, au jour le jour, à chaque instant : qu'il rencontre une brosse à dent, des légumes en plastique rapportés de Chine, un kiwi ou une recette d'omelette, tout devient prétexte à faire œuvre, à la fois par le langage et par la sculpture ; mais surtout par l'art des rapprochements inédits. J'y vois une manière de sourire en biais, une façon de regarder toutes choses avec une acidité mordante et un humour décapant, c'est-à-dire toujours avec une grande réserve critique couplée à un engagement relationnel. Mais l'on sait bien que la gaieté et la dérision cachent en général un grand sérieux, c'est-à-dire une forme de philosophie de l'existence. L'une des portes d'entrée dans ce travail pourrait donc être la notion d'autoportrait déguisé et domestiqué : par exemple, une installation photographique dévoile un magnifique sandwich bien garni de jambon, de tomate et d'avocat. Cette pièce de grand format (*Auto-portrait n°3*, 2018) est un assemblage, une pratique de l'hétérogène composé. Louis Dassé peut écrire à son propos : « on peut jouer à ce que le visuel soit le plus attractif. C'est ensuite le plaisir de le manger. Se faire plaisir à soi. [...] Le changement d'échelle présente l'intérieur du sandwich comme un paysage alimentaire aux couleurs franches et aux vallons généreux ». Il y a donc ici un positionnement ludique évident, de même qu'une stratégie à jouer avec les codes visuels comme avec ceux de l'auto-représentation. Mais, il ne s'agit pas d'un simple pas de côté : il faut ajouter à cette démarche une implication anthropologique, dans l'usage même qui est fait des matériaux offerts par le quotidien. Imaginons que la journée commence dans la cuisine, par une sculpture de vaisselle en équilibre précaire, sur un étendoir maladroit : avec la série *Workout Routine*, comme le titre l'indique, l'artiste s'échauffe, fait ses gammes ou ses étirements, muni de passoires colorées et d'assiettes de faïence, pour créer des « Ikebana de vaisselles ». Peter Fischli et David Weiss ne sont pas loin. Et cette activité routinière en dit long sur nos habitudes, ainsi que sur nos styles de vie.

Il faut encore se pencher sur une série in progress depuis plusieurs années, celle des *Objet d'étude / Étude d'objets* qui n'est autre qu'une typologie des objets déposés, coincés et/ou emboîtés dans l'espace public. L'artiste aux aguets les glane au quotidien dans les espaces publics. Il prend des images, de simples photos, de ces sculptures involontaires et désinvoltes réalisées par d'autres, des anonymes,

des gens qui s'ennuient en buvant une bière sur un banc, coincent leurs canettes derrière un poteau, dressent des monuments en équilibre. Ce glanage est une collecte active et poétique, une forme de cueillette, ou encore de « safari urbain ». C'est aussi un jeu actif, qui oblige à rester en permanence à l'affût des formes. La création est permanente, comme le disait Robert Filliou. Lors d'une conférence-performance – qui peut faire penser à celles du pince sans-rire Éric Duyckaerts – Louis Dassé dresse un catalogage scientifique et décalé de ces objets « coincés, équilibrés, épousant la forme, passés en force, enfilés, empalés, combinés, troués ». Le quotidien s'offre dans toute sa plasticité et sa plus grande douceur poétique. Le déchet prend valeur de potentiel. L'interstice contient des trésors. Les modes de vie se mettent à parler, et tout cela s'ouvre à la fiction. « La matrice du coinçage d'objets dans l'espace public est avant tout un travail collectif fait de l'accumulation de couches d'anonymes, acteurs de l'écosystème urbain », précise l'artiste en conclusion de sa performance.

Adeptes de la Banalyse – ce mouvement artistique et expérimental initié dans les années 80 dans le sillage du Situationnisme – il s'agit d'accorder une place de premier choix au banal, au trivial, à ce qui passe inaperçu. Ce que nous avons sous les yeux, ce qui nous ennuit habituellement, ce qui n'attire jamais l'attention, devient matière à alerte. Ainsi, lors de sa résidence à Saint-Cinq Lapopie, Louis Dassé a disposé, à l'entrée des parkings de la petite ville, des panneaux indicateurs portant la mention suivante : « ATTENTION VOUS PÉNÉTRÉZ MAINTENANT DANS LE TERRITOIRE DU SENSIBLE. VEILLEZ À Y FAIRE L'ENTIÈRE EXPÉRIENCE DE LA BANALITÉ ». Cela prend toute sa saveur in situ, dans ce lieu hautement touristique, élu « village préféré des Français ». Le travail est alors à la fois relationnel et critique, dénonçant avec humour la politique de « mise-sous-cloche » du patrimoine. Dans le même esprit, l'artiste se présente aux villageois en faisant du porte-à-porte, en tant que « Responsable enquête et diagnostic » autoproclamé de l'IIREST (l'Institut International de Recherche et d'Études de la Sensibilité des Territoires), cet institut de sondage inventé de toutes pièces. Le fruit de son enquête est constitué d'objets symboliques et prosaïques à la fois, découverts chez les particuliers qui veulent bien se laisser prendre au jeu. Dis moi où tu vis, ce que tu possèdes, ce que tu aimes, je te dirais qui tu es, semble nous murmurer cette démarche. Que faut-il voir ? Comment distinguer le simple pittoresque du réellement sensible ? Faut-il obliger les passants à regarder ailleurs lorsque tout porte à croire que la beauté est une chose universelle ? De petits panneaux « Interdit de photographier » sont alors disposés dans les bas-côtés, là où le regard ne porte pas, à côté des tuyaux et des herbes folles. Faut-il interdire d'interdire ? Sur toutes ces questions Louis Dassé tranche avec panache, par les jeux de rôles, l'inversion des valeurs, la domesticité, le détournement, et l'attention portée à l'Autre.

¹ Gilles Clément, *Traité succinct de l'art involontaire*, Sens & Tonka, 2014

Maxime Sanchez : Mécanique d'individuation

À cet état de fait, qui constitue donc un blocage de l'individuation psychique et collective, à cette « aliénation », Simondon affirme qu'il y a une issue : celle qui passe par la théorisation du devenir technique qu'il appelle une mécanique, et dont le premier axiome est que, s'il peut y avoir une aliénation de l'homme (ou de la culture) par la technique, elle est causée non par la machine, mais par la méconnaissance de sa nature et de son essence¹.

Lors de ma rencontre avec Maxime Sanchez, alors en résidence aux Maisons Daura à Saint-Cirq Lapopie, j'ai pris quelques photos de son atelier improvisé : sur l'une d'elles, un tableau d'outils personnalisés, révélateur d'une œuvre qui fera en permanence le lien entre geste, outillage (manière de s'outiller, de s'équiper du nécessaire en vue de), technique et mode d'être, c'est-à-dire manière de pratiquer, de bricoler et de réemployer. Car le bricoleur, rappelons-le, est bien celui qui, dans son garage de fortune, « œuvre de ses mains, en utilisant des moyens détournés »². Il s'agit ici d'un tel bricolage ayant pour fonction le détournement et la création d'une nouvelle situation, puisque Maxime Sanchez peut, par exemple, réaliser une sculpture à partir de débris de ferrailles récoltés lors de travaux de terrassement, éléments qu'il réinvestira dans un nouvel agencement, en s'aidant d'un poste à souder MIG/MAG et d'une meuleuse. Non loin de l'établi, à côté des perceuses et d'un bleu de travail augmenté d'un écusson « Hydrospeed »³, un livre attire mon attention : *Traité du zen et de l'entretien des motocyclettes*, de Robert M. Pirsig. Ce roman, paru dans les années 70, est non seulement le récit d'une virée à moto à travers les grands espaces de l'Ouest américain, mais aussi une réflexion sur le zen, l'instant, une manière de faire et de faire-bien : il s'agit surtout d'un style d'émancipation, d'une technique de soi, et des moyens concrets mis en œuvre pour y parvenir.

Cette propension au faire, à la pratique, est interdépendante des modalités d'action choisies pour opérer. Il faut entendre le terme opérer au sens le plus fort d'opération critique, ou encore de mode opératoire, c'est-à-dire au sens où peut l'employer la pensée révolutionnaire d'Antonio Gramsci afin de définir la praxis comme capacité d'action et de résistance. Il me semble alors que les moyens de l'œuvre sont aussi importants que l'œuvre elle-même : Maxime Sanchez défend ainsi l'autonomie des moyens de production, dans une perspective proche d'un *Do It Yourself* engagé. C'est du moins dans cette perspective qu'il poursuit actuellement ses recherches, se définissant à la fois comme sculpteur, mais aussi comme maker : le maker est bien celui qui sait faire fusionner technologies

numériques de pointe, savoir-faire artisanaux, création en groupe et libre partage des connaissances. On peut lire cette modalité de faire comme la poursuite des propositions Situationnistes par d'autres voies, proche des positionnements de la culture des hackers il y a quelques années⁴.

De la même manière, l'une des références de Maxime Sanchez est bien *Éloge du carburateur* de Matthew B. Crawford, qui se veut une tentative de revalorisation concrète des outils sensés être à notre disposition pour maîtriser notre économie, mais dont nous avons oublié l'usage : « Les mains pleines de cambouis, l'engagement corporel à l'égard de la machine sont autant d'expressions d'une forme d'agir humain »⁵, écrit Crawford, en mettant en avant la valeur d'usage de la main, qui n'est pas si éloignée, finalement des mains négatives présentes sur les parois des grottes vieilles de milliers d'années⁶. En effet, on peut considérer ce travail de sculpture comme une mécanique d'individuation à l'œuvre, l'individuation devant être comprise comme ce que Gilbert Simondon définit avant tout comme un régime d'existence et comme un instrument d'émancipation des êtres et des communautés. Mais, l'essentiel reste la « prise de forme », l'opération par laquelle une forme se transforme en une autre forme, en un recyclage permanent des gestes primordiaux. Les formes gardent en elles leur origine détournée à l'instar de versoirs de charrues que l'artiste s'approprie en les hydrographiant⁷ avec des images d'archives du *Dust-bowl*, ces tempêtes de poussière qui s'étaient abattues sur les États-Unis lors de la Grande Dépression des années 30. Face à ces objets sculpturaux — que ce soit un cube pétroglyphique ; un pneu usagé et couplé d'un tambourin ; le moulage d'une mâchoire ; une pelle devenue dorsale de stégosaure — je ne peux m'empêcher de penser à des machines non-célibataires, à des machines n'ayant peut-être aucun rouage à dissimuler, à la différence des cryptages duchampiens. Mais, ces « machines » s'offrent-elles donc sans secret, sans machination ? On peut aisément se poser la question. Maxime Sanchez précise en ce sens qu'il s'agit pour lui de « faux ready-made », c'est-à-dire d'objets en transmutation agaçant en leur sein des revers, des inversions, des détournements, tout en s'actualisant sous une nouvelle forme : il faudrait y voir des métamorphoses sculpturales, à l'instar d'une bâche de camion usée, reprenant ses droits, en devenant à la fois une toile de tipi et une œuvre accrochée au mur.

1 Bernard Stiegler, *Chute et élévation*. L'apolitique de Simondon, PUF, 2006, p. 325

2 Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, 1962, p. 26

3 *Hydrospeed* est une entreprise fictive qui propose des services autour de l'hydrographie. L'exposition éponyme à Saint-Étienne donnait à voir ce simulacre d'entreprise avec ses machines fonctionnelles, son logo, les habits ouvriers, les goodies brodés et les slogans imaginés (note de l'artiste).

4 Lire à ce propos : *Un manifeste hacker*, McKenzie Wark, 2006

5 Matthew B. Crawford, *Éloge du carburateur*, Ed. La Découverte, Paris, 2010, p. 77

6 Lors de notre rencontre dans le Lot, nous avons fait la visite de la grotte de Pech-Merle, ornée de peintures préhistoriques et préservée depuis près de 29 000 ans. À l'issue de cette visite, Maxime Sanchez commença à sculpter une hache néolithique à partir de tiges en métal fileté. Précisons ici que Leroi-Gourhan étudia cette grotte, qu'il décrit dans son fameux ouvrage « Le Geste et la parole », livre-source des pensées de Simondon et de Stiegler à sa suite.

7 L'hydrographie est un procédé d'impression à l'eau par transfert sur support 3D.



Maxime Sanchez, *Screwed ax* (pièce en cours), vue d'atelier aux Maisons Daura, 2020



Clémentine Poirier, *Tégénéria Domestica / organes (technologies)(anatomie)/écho : feedback*.
Entrelacs de flux mixtes et fréquences électriques concrètes. Dimensions variables. Photo-archivé d'atelier-dispositif, 2020

Clémentine Poirier : Laboratoires proliférants

*Je travaille avec les jeux de ficelle [...] comme manière de penser
– avec une foule de compagnons dans une sympoïèse d'enfilage,
de feutrage, de nouage, de pistage et de triage¹*

Les installations de Clémentine Poirier fonctionnent comme des machines évolutives en transformation, consommant et produisant des données en permanence. Ce sont autant de mondes pratiqués, c'est-à-dire à l'écoute de la vie alentour, des sons, et de la morphologie des espaces dans lesquels ils s'inscrivent. Tout participe à élaborer une situation vivante, dans l'espace et dans le temps : une telle situation sera traversée et vécue par le visiteur, rendu à sa nature active, capable littéralement de faire des liens. Empruntant autant à l'autobiographie invisible, aux technologies de pointe, au monde de la musique électronique, ou encore aux philosophies de la résistance, ces installations pluridisciplinaires et live sont à percevoir comme des mondes autonomes.

Une forme a fait son apparition dans le travail, au point de devenir récurrente dans les *Veridics Desks* : il s'agit d'un cube d'acier évidé, en un squelette ouvert sur les potentiels en présence. Fort de sa matérialité et de son architecture aérée, le cube constitue le repère stable de la mécanique d'ensemble. On peut y voir aussi une résurgence de l'histoire de l'art conceptuel, et penser bien évidemment aux *Open cubes* de Sol LeWitt. Autour et à partir du cube, la vidéo se déplace, entre dans la structure, laquelle est aussi utilisée comme simple support de rangement ou comme présence incarnée et singulière. La vidéo, alors, est projetée dans la salle, discutant avec un ballet invraisemblable de câbles de toutes sortes qui rayent l'espace, l'habitent, s'amoncellent, créant un paysage, une habitation. Ces câbles sont pour Clémentine Poirier, des « corps concrets », faisant partie intégrante du dispositif. Si le dispositif est bien, selon sa définition, la manière dont sont disposées en vue d'un but précis les pièces d'un appareil et les parties d'une machine, nous pouvons parler ici d'un véritable agencement travaillé stratégiquement pour qu'une chose se produise. Cette mise en situation sera dès lors incarnée par des personnages, du nom de Bobby Brim et de Cassidy Dee : il faut voir en eux, dans leur virtualité et leur physicalité, des sortes d'avatars performés de l'artiste-source. Ce dispositif est ainsi ouvert à l'augmentation, à la charge intense d'un monde qui ne cesse de grossir, de se répandre et de proliférer. Ce monde est à la fois organique et technologique : une caméra pour les yeux, un disque dur pour l'estomac et les câbles pour les veines. Nous sommes en pleine anatomie médiévale

au cœur du XXI^e siècle. Et si des interférences et autres bugs se manifestent, provenant par exemple d'un vieux caméscope VHS, ils seront « digérés » par les logiciels internes utilisés par l'artiste pour transformer l'image et le son. En effet, un synthétiseur vidéo réagit ici en direct avec le son pendant que tables et claviers MIDI sont à la fois des médias de choix et des formes de l'œuvre en cours.

Lors de sa résidence aux Maisons Daura, dans la vallée du Lot, Clémentine Poirier est allée à la découverte de tunnels édifiés au XIX^e siècle pour le chemin de fer, et aujourd'hui abandonnés : elle y a filmé les parois aux formations calcaires à la lumière d'une lampe de poche, créant un paysage corallien, aux aspérités suintantes, témoin d'un temps géologique en métamorphose. La métamorphose et la sédimentation sont en effet au fondement de cette recherche dynamique de formes et de couplages. Car ici, l'image d'une paroi en évolution calcaire rencontre littéralement le son d'un larsen pour former ce que Donna J. Haraway appelle justement un « amas de nœuds » c'est-à-dire un enchevêtrement à partir duquel pourra émerger une forme de vie potentielle, toujours active, motivée, située, et chimérique. Le fait qu'il y ait « toujours trop de connexions » est une chose éminemment positive, de même que la dispersion qui ne cesse de nouer une pensée à une autre pensée, d'engendrer une forme par et dans une autre forme. L'entrelacs, dès lors, a une fonction résistante, en tant qu'efficace matérialisée. *Ultra guilty with a lot of spaces within it* est le titre d'une performance installatoire réalisée en 2019 : quel est donc cet espace coupable ? Un espace bactériologique et fourmillant ; un espace agissant, foisonnant, mixte, trans-catégorisant, trans-médiant ; capable d'abriter en son sein espèces compagnes et silhouettes humaines. Si la culpabilité a partie liée avec la transgression de la norme, il faudrait l'augmenter ici d'un sens créatif, porteur de fécondité et de liberté, métamorphosant par là toute rencontre en forme potentielle.

Clémentine Poirier charge son travail de références puissantes, audacieusement mises en perspective dans le monde qui est le nôtre. Cela va de la *puissance d'exister* chez Spinoza au réalisme spéculatif, en passant par l'hédonisme critique, les positionnements anarchiques ou les mouvements éco-sexuels. Elle aussi, à sa manière, « composte son âme », pour le plus grand plaisir des spatialités virtuelles qu'elle orchestre.

¹ Donna J. Haraway, *Vivre avec le trouble*, Les éditions des mondes à faire, 2020, p. 59

Cassandra Cecchella : Peindre une minute du monde qui passe

CÉZANNE :

– Le soleil brille et l'espoir rit au cœur.

MOI :

– Vous êtes content, ce matin ?

CÉZANNE :

– Je tiens mon motif... (*il joint les mains.*) Un motif, voyez-vous, c'est ça...

MOI :

– Comment ?

CÉZANNE :

Eh ! oui... (*Il refait son geste, écarte ses mains, les dix doigts ouverts, les rapproche lentement, lentement, puis les joint, les serre, les crispe, les fait pénétrer l'une dans l'autre.*)

Voilà ce qu'il faut atteindre...¹

Être peintre, c'est désirer saisir une minute du monde qui passe² : c'est vouloir attraper le réel entre ses deux mains. Cela peut se faire au moyen de la matière et de la figure, d'un amoncellement de tubes, ou encore d'un épuisement à l'ouvrage. Cassandra Cecchella est peintre et se définit comme telle : c'est bien le fruit d'un apprentissage et d'une grande affirmation, une fois toutes les inhibitions levées. Lors de ma visite à l'atelier, un livre est posé sur la table, parmi les palettes et les esquisses, c'est la première chose que j'entrevois : *Autoportrait en visiteur* de Jérémy Liron³. J'aime la référence, une peintre lisant un autre peintre, dont l'œuvre est une investigation inquiète de l'acte même de peindre et d'écrire dans le même mouvement. Ce que Liron nous permet d'appréhender ici, c'est que la peinture est à la fois affrontement et dévoilement, touché et répétition inlassable, lâcher-prise et voyage de l'intérieur vers l'extérieur par le biais du regard. Je comprendrai plus tard l'intérêt de Cassandra Cecchella pour l'œuvre picturale de Liron, à travers architectures, paysages désertés, géométries d'ombres, et territoires de l'attente.

Je demande à l'artiste comment elle en est arrivée à réaliser les grands portraits, à échelle 1, offerts dans leur frontalité, que j'ai sous les yeux. Tout a commencé par des listes de courses ramassées dans un supermarché, me répond-elle, évoquant la série *Portrait de liste* (2016). Faire le portrait d'inconnus par l'intermédiaire de leurs paniers fantômes. Cela me fait penser, conceptuellement et pour la charge littéraire, à Georges Perec, Edouard Levé, Sophie Calle. Mais, rapidement, le geste s'ouvre et se déploie vers le paysage, nourri par une quête gourmande de la couleur, de la texture, des rapports d'échelles, des failles entre regard et représentation. « Le paysage est une étendue de territoire couverte par le regard, il est une vue d'ensemble que l'on a d'un point donné » précise l'artiste à propos de la série *Google Peinture* (2017), dont le geste — opérant l'alternance de paysages et de surfaces rectangulaires colorées — fait inmanquablement penser à Gerhard Richter, à ses grilles et nuanciers, cherchant à épuiser le spectre coloré du visible.

La série la plus marquante s'intitule *Vinci*. Cassandra Cecchella opère alors « sur le motif », comme au temps des Impressionnistes ou à la manière des « peintres du Dimanche ». Mais voilà, son sujet à elle n'a rien de pittoresque et de bucolique puisqu'il s'agit de poser le chevalet sur l'autoroute, à l'abri des voitures lancées à toute allure. Il faut considérer cela dans toute sa dimension performative, car les piétons n'ont pas le droit de s'installer sur le bord de ces chaussées (plusieurs tableaux resteront inachevés après interpellations et sommations des forces de l'ordre de quitter les lieux). Ainsi, peindre dans l'urgence, à l'acrylique, en une seule séance de travail, et ne pas retoucher à l'atelier au retour, le pacte est scellé. Là, dans ces territoires du non-lieu, dans ces espaces où l'on ne fait d'habitude que passer à toute vitesse, afin de se rendre d'un point à un autre. Regarder autrement, ouvrir les nouveaux points de fuite, donc. Et voilà que le confinement s'offre à l'artiste comme un cadeau, car enfin les autoroutes seront vides : « je veux m'approcher au plus près, toujours encore plus près, peindre au milieu de l'autoroute [...] Le lundi 20 mars, je suis sur le bord de l'autoroute A64. Pas une voiture, juste quelques camions, un nouveau paysage s'offre à moi », écrit-elle. La ténacité l'emporte et la traversée se poursuit, de plus en plus libre en peinture, en jeté, avec l'aisance de celle qui voit ce que personne ne devrait voir depuis les barrières de sécurité. Son motif est neuf, elle le tient. Au-delà des routes grises, les montagnes vertes et jaunes, et les cieux aux teintes changeantes du Sud, les ponts blancs et les lignes de construction de la signalétique.

À l'atelier, l'artiste me raconte ses pauses dans le travail, ses moments d'absence ou de réflexion. C'est pour elle le temps d'un « Casse-Croûte » : jouant sur les mots, ses palettes sur bois se transforment en peintures brouillonnes réalisées sans aucune contrainte esthétique, mais selon un protocole très stricte (selon une temporalité restreinte, avec un seul pinceau et en choisissant les couleurs complètement au hasard). Trouver quelque chose à se mettre sous la dent, quand on est peintre, voilà l'idée de la croûte, de la peinture de rien, mais qui dit beaucoup. De même que les nombreuses petites toiles d'esquisses, des portraits sur le vif accrochés pêle-mêle, un bout de mur, le coin d'une nappe à carreaux, une joue. Les grands portraits en chantier tout autour (l'artiste en réalise plusieurs en même temps comme autant de prises) sont habités d'une fausse maladresse et me font penser — dans leur acidité colorée, leur fausse immédiateté, l'aspect statique des postures — aux portraits que David Hockney réalise de ses amis, connaissances et famille. Cassandra Cecchella me confie son désir d'aller à la rencontre des personnes pour faire émerger le décor derrière elles : tout cela n'est autre qu'un exercice d'empathie, et sans doute faut-il aller plus loin, car ces toiles sont aussi fondées sur une forme de projection mentale et de prémonition. Le portrait est nourri du désir de voir l'avenir, les yeux dans les yeux. Cette peinture révèle et projette, développe et témoigne, tout en acceptant que la magie de l'instant puisse se produire.

1 Gasquet Joachim, *Cézanne*, Paris, Les éditions Bernheim-Jeune, 1926

2 « Il y a une minute du monde qui passe », en référence à Cézanne, est le titre donné par l'artiste à son exposition personnelle faisant suite au Prix Chasse-Spleen dont elle a été lauréate en 2019.

3 Publié en 2015 aux éditions L'Atelier contemporain. Jérémy Liron est à la fois peintre et écrivain.



Cassandre Cecchella, *Lucette*, acrylique sur toile, 200 x 140 cm, 2020

Léa Bismuth

Ces textes ont été écrits dans le cadre des Maisons Daura (automne 2020), résidences internationales d'artistes à Saint-Cirq Lapopie, en lien avec la Maison des arts Georges et Claude Pompidou, MAGCP, centre d'art contemporain d'intérêt national à Cajarc et en partenariat avec les écoles supérieures d'art : MO.CO.ESBA Montpellier, isdaT Toulouse, ESAD Pyrénées Tarbes-Pau, Esban Nîmes.

Née en 1983, Léa Bismuth est autrice, critique d'art, commissaire d'exposition et enseignante. Diplômée en histoire de l'art et en philosophie, elle écrit dans artpress dès 2006. Son écriture se déploie ensuite du texte monographique au récit littéraire. Elle est spécialiste de la pensée de Georges Bataille, à qui elle a consacré le cycle curatorial *La Traversée des Inquiétudes* (Labanque, Béthune, de 2016 à 2019) et le livre *La Besogne des Images* (Editions Filigranes, 2019). Elle a imaginé des expositions pour le Musée Delacroix, le BAL, les Rencontres d'Arles, le Drawing Lab, l'URDLA, les Tanneries, ou les Nouvelles Vagues du Palais de Tokyo. Elle travaille actuellement à un essai sur le processus d'écriture, dans le cadre d'une thèse de doctorat à l'EHESS.

MAISON DES ARTS GEORGES ET CLAUDE POMPIDOU
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN & RÉSIDENCES D'ARTISTES
LABELLISÉE D'INTÉRÊT NATIONAL
134 AVENUE GERMAIN CANET 46160 CAJARC
T +33 (0)5 65 40 78 19 CONTACT@MAGCP.FR

MAGCP.FR