

Équarrisseur

Équarrisseur
Chemins de Lionel Sabatté

Yannick Mercoyrol

Bernard Chauveau Édition

9	Générique
13	Demande à la poussière
23	Une photo veloutée
29	Le propre du sale
39	Bestiaire
43	Dans l'aire du temps
55	La chouette est un lieu
63	Eau de vie
73	Les 100 jours
79	Critique de la valeur
91	<i>Le Tissu</i>
97	L'indéterminé
109	Chrysalides
111	Dans l'atelier

Il y a ceux qui titrent et ceux qui s'y refusent, préférant afficher une neutralité qui soustrait l'œuvre à la nomination, à ce qui leur apparaît comme un biais du langage, pour éviter toute médiation entre le regard et son objet. Creusant ce *distinguo*, on en viendrait peut-être, chemin faisant, à retourner la prétendue réduction opérée par le titre en augmentation des possibles, et à éprouver plus largement son chatoiement dans l'œil – tout comme à soupçonner que la tautologie ou l'apparente objectivation d'un non-titre n'aura jamais constitué qu'une ruse de l'artiste, tout aussi lourde de sens et d'implication *a priori* pour le spectateur : il n'y a pas de virginité devant l'image.

Lionel Sabatté, lui, titre toujours, et non seulement ses œuvres, mais, plus rare et décisif, ses expositions. Et c'est moins une inclination au « littéraire » qu'un balisage de territoire qu'on pressent à parcourir les noms qu'il invente pour ces moments où le travail s'expose, c'est-à-dire se manifeste dans le rassemblement cohérent d'une étape donnée à lire.

Sur cette carte dont les lieux se construisent au fil du temps, trois massifs (ou îlots si c'est un archipel) s'agglomèrent dans la dernière décennie, comme si les titres qu'il invente étaient une limaille tour à tour attirée par un des pôles qui magnétisent l'œuvre : l'humain, le vivant et sa transformation.

L'humain d'abord, qui fédère des titres comme *Human Condition*, *Physical Attraction*, *Possible Remains of our Future*, *Ecce Homo*, mais également ses lieux possibles de résidence : *Tanières*, *Demeure*, *Lisières*. On objectera que ces habitats peuvent désigner ceux d'un animal, et on aura deux fois raison : au sens strictement lexical, mais plus encore parce que chez Sabatté, l'homme partage bien des caractéristiques de l'animal, et qu'ils se trouvent fondus ensemble dans l'ordre plus vaste du vivant, qui rassemble une deuxième constellation de titres, beaucoup plus nombreux.

Certains sont des références simples et directes : *Le Crocodile*, *La Meute*, *La Ruche*, quand d'autres sont plus largement ouverts sur la « nature », tels *J'irai par la forêt* et *De la Terre à la Lune*. Entre le principe même du vivant (*Anima*) ou son apparition encore indéfinie (*Fragments mouvants*, *Organismes et fantasma*, *Elemental Beings*), la titraille fait signe vers diverses formes biologiques ou chimiques dont la caractéristique commune est le surgissement fécond : *Charbons fertiles*, *Pollens clandestins*, *Souffles oxydants*, *Éclosion*, *Chrysalides*, *La Fabrique des profondeurs* – jusqu'à faire directement référence à la science évolutive (*La Sélection de parentèle*). Cette pulsion vitale s'incarne, en toute logique, dans la figure de la chimère, animal fantastique qui combine dans son être composite plusieurs éléments distincts du vivant cousus ensemble : *Chimères de rouille et de poussière*, *Et les chimères se dévoilent...*

Cet univers chimérique, central dans l'imaginaire de l'artiste, porte en lui la marque d'une notion qui ameuté autour d'elle toute une ronde de titres : la métamorphose. Qu'on en juge : *Éloge de la métamorphose*, *Transfiguration*, *Tectonique des mutations*, *Marellomorpha* ou encore la série des *Échafaudages*.

Trois pôles pour un trident d'attractions multiples, entre lesquels cabote l'œuvre de Sabatté, quand elle ne préfère pas les percuter frontalement. Trois cellules perméables accueillant toutes les tractations du fantasme, méioses scandaleuses et rugissements des mitochondries, en constant échange ou pénétration, comme sur une carte les rivières liant plaines et plateaux, dévalant des contreforts rocheux pour s'immiscer au creux des combes, des bosquets traversant les canaux à gué pour gravir d'autres chemins vers la tourbière, autant de recouvrements, débordements, invasions incestueuses, collusions désirantes où les alluvions charriées par une poussée géologique interne vont former tout à coup un paysage inédit. Trois sacs remplis d'osselets qu'on pourrait mélanger, jeter ensemble en vrac sur la table pour esquisser de nouvelles combinaisons, présager des destinées futures, relancer l'œuvre et le désir, enchevêtrer ses contrées et décrire des espaces labiles sur la carte en relief, recomposée au fil des expositions – ou au miroir d'un livre.

Voilà, on peut commencer.

Demande à la poussière



La naissance de Lionel Sabatté, sa naissance artistique j'entends, date de 2011, lorsqu'il expose *La Meute* au Muséum d'histoire naturelle, pour la Foire internationale d'art contemporain hors les murs. Cet ensemble de 5 loups, patiemment sculptés, de 2006 à 2011, avec la poussière récoltée au métro Châtelet-Les Halles, lui donne un nom, étroitement lié à une technique et un matériau singuliers. Nul besoin de revenir sur cet événement originel, largement commenté, mais peut-être sur ses antécédents, sa filiation possible, quitte à en reconnaître la bâtardise... Parce que l'élection d'une matière si paradoxale (la poussière comme matière à sculpter) n'est pas sans rappeler, dans l'histoire de l'art moderne, une des légendes les plus fameuses du siècle passé, et c'est alors moins à Fante qu'à Duchamp que l'on songe spontanément, et donc plutôt à un *Élevage* qu'à une *Demande*. L'histoire de la photographie prise par Man Ray dans l'atelier de Duchamp, en 1920, touche au mythe: durant plusieurs mois, la poussière s'est lentement accumulée sur *Le Grand Verre* abandonné par son créateur, jusqu'à recouvrir entièrement l'œuvre d'une fine pellicule homogène; ce que voyant, Duchamp aurait épousseté certaines parties, révélant notamment les lignes de plomb dans le verre, et tracé ailleurs, au pinceau, un dessin sur la nouvelle surface. C'est cette œuvre seconde que Man Ray photographie, lors d'une des premières rencontres des deux artistes, à New York. Cet *Élevage de poussière* de bien modestes dimensions (9,2 x 12 cm), auquel Duchamp donne seulement en 1964 son titre définitif,

acquiert pourtant progressivement un statut iconique, non seulement en raison de la personnalité des deux artistes, du contexte culturel, de l'importance de l'œuvre provisoirement recouverte, mais également de l'étoilement des significations qu'il orchestre : surgissement hasardeux d'une image seconde par mutation de l'œuvre originale en étrange paysage aérien, caractère éphémère du dessin fixé par la photographie, décision d'intervenir ici, de laisser ailleurs la poussière recouvrir tel ou tel espace du *Grand Verre*. Mais au-delà de la séquence surréaliste ou d'un autre type de *ready made* dont Duchamp compose savamment le récit, ce que photographie au fond Man Ray, c'est du temps, sous la forme d'un dépôt ou d'une déposition (le glissement sémantique n'eût sans doute pas été pour leur déplaire...) qui atteste son passage. La poussière incarne une présence, et couvre un espace comme l'artiste couvre de couleurs son tableau, rappelant incidemment l'identité étymologique du *copere* latin, qui donne en français aussi bien « couvrir » que « couleur ». Elle est cet invisible révélé par la photographie, incarnation de ce que Duchamp nommera « l'inframince », cet état à peine perceptible qui ouvre pourtant une différence ou un écart essentiels au sein d'une œuvre, d'un objet, d'une pensée. La puissance de la poussière consiste à couvrir les contours de l'objet en révélant paradoxalement sa présence effacée au monde qui est, indissociablement, matière et temporalité. *Le temps neige*, imperceptiblement – et tout soudain, la mémoire de l'objet fait retour, d'autant plus puissante qu'elle le voile.

Cette double acception de la poussière est d'ailleurs attestée dès les premiers emplois du mot : s'il signifie d'abord, au XII^e siècle, « terre desséchée », il désigne dès le siècle suivant, dans un contexte chrétien, les restes matériels de l'homme après sa mort, où l'on entend le fameux *memento homo* de

la Genèse, « né de la poussière, tu retourneras poussière »... Les sens qui se dégagent ultérieurement reflètent fidèlement l'évolution culturelle de la société, de manière si prégnante que la charge sémantique du vocable, lorsqu'on en suit la diachronie, semble en faire un surprenant révélateur historique, voire anthropologique. À l'aube de la modernité scientifique de la Renaissance, la poussière élargit son sens et rassemble toutes matières réduites à l'état de fines particules, pour indiquer ensuite, au Grand Siècle, une chose insignifiante ou négligeable ; la laïcisation sémantique est en marche... Au XVIII^e siècle, le naturalisme en fait le synonyme de pollen, c'est-à-dire de poussière fécondante, avant que la révolution industrielle, et notamment minière, ne mentionne les « coups de poussière » du charbon ; les progrès scientifiques de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, enfin, s'emparent eux aussi du terme pour évoquer l'infiniment petit sous le microscope (les poussières microbiennes) comme l'infiniment grand découvert par le télescope (la poussière d'étoiles). Cette extraordinaire plasticité sémantique, où les significations s'agrègent dans l'épaisseur du mot, révèle également que la conception de la poussière se trouve de plus en plus étroitement liée, au fil du temps, avec l'activité humaine, soit qu'elle en découvre d'autres formes (cosmiques ou microbiennes), soit qu'elle en soit la cause directe, comme dans la poussière de charbon produite par son extraction. La poussière est partout, non seulement dans les lieux, publics ou privés, traversés par l'homme, mais également dans tous les espaces, invisibles à l'œil nu, exhibés grâce aux progrès technologiques, jusque sur Mars où de récentes images montrent des *dust devils*, ces prodigieuses tempêtes de poussières à la surface de la planète... Cependant, on constate un glissement axiologique définitivement verrouillé par l'hygiénisme du XIX^e siècle : rebut de la terre ou du corps qui est encore



Smile in Dust #1, 2017
Poussière sur structure métallique, 13 × 14 × 11 cm

justiciable d'une transfiguration durant l'ère chrétienne médiévale, la poussière « laïcisée » devient matière néfaste, dangereuse pour la santé; responsable d'allergies ou même, en cas d'ingestion, de maladies mortelles comme la silicose ou le saturnisme, la poussière doit être bannie. Elle est alors ravalée au rang de saleté, et rejetée comme telle. À partir de l'époque industrielle, sa dimension anthropique plutôt que naturelle désigne le rebut d'une action sur le monde dont le rebond doit être annihilé, dissous, désintégré: on la chasse, on nettoie, filtre, élimine, on contrôle et étanchéifie à grands renforts d'argent et de technologies de pointe pour établir des environnements neutres et autres espaces stériles dans les laboratoires et blocs opératoires.

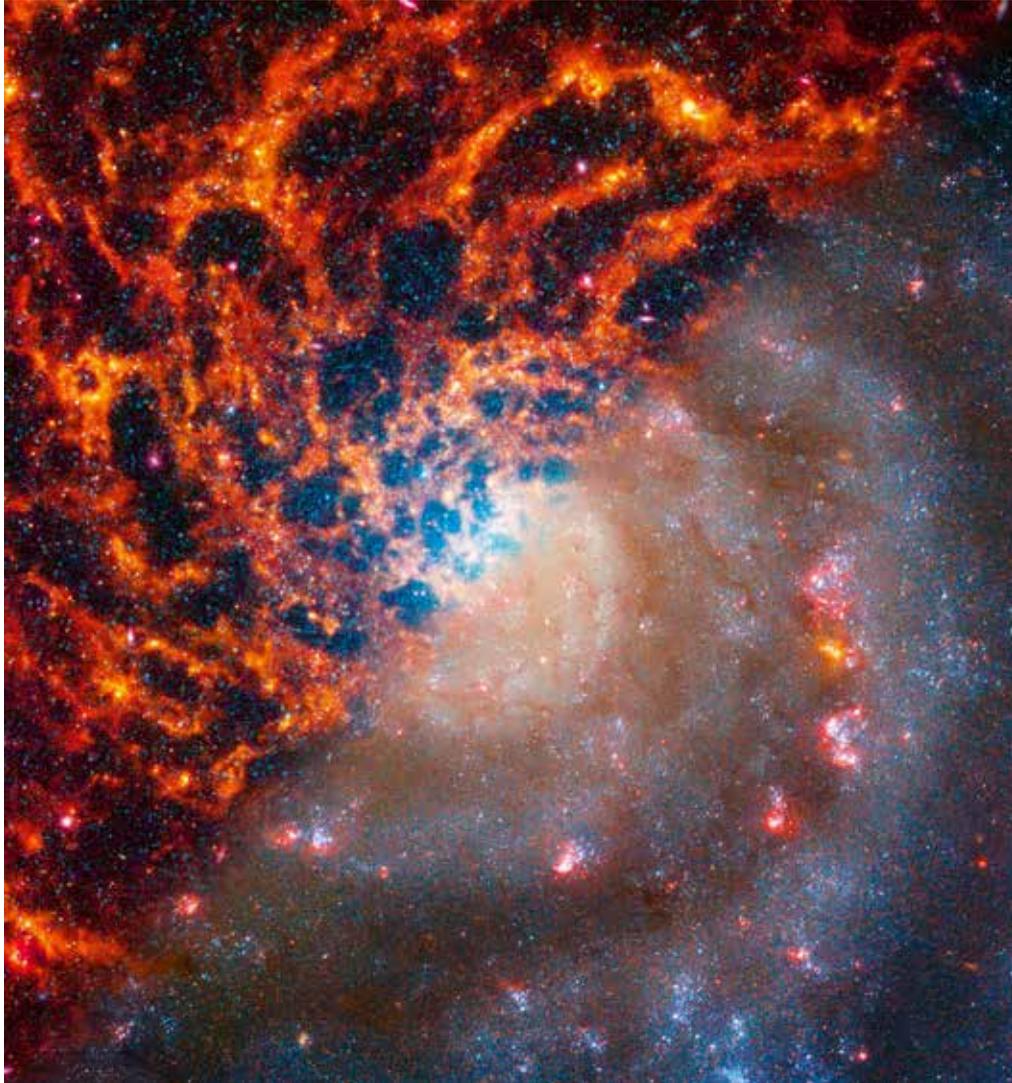
C'est avec cette poussière, en embarquant *toute* la profondeur de son tissu sémantique, que travaille Lionel Sabatté; une poussière constituée de fibres textiles, parfois d'insectes morts, de moisissures, de squames, de l'usure de matériaux de construction, mais majoritairement de ce qu'on nomme les « phanères » (poils, ongles, cheveux), d'un terme générique qui partage étrangement avec le *phénomène* un même étymon grec: *phaino* – faire apparaître, rendre visible. Que la poussière ait partie liée au visible tient du paradoxe: n'appartient-elle pas au monde souterrain, sombre, rencognée sous les meubles ou dans les angles morts? Le retour à l'étymologie dévoile ainsi que la poussière serait un mode singulier de l'apparaître et que Lionel récolterait alors une matière qui a à voir avec l'inconscient ou l'occulté, avec un visible voilé (dénié?) qu'il s'efforce de mettre au jour, comme s'il rassemblait cette poussière pour questionner, oui, une sorte d'origine commune: capter la poussière pour savoir d'où l'on vient, ce serait sa *demande*... De la part obscure, informe, tendre vers la lumière et la figure, en travaillant

avec un matériau assujetti au mouvement brownien, c'est-à-dire au désordre, au hasard, au chaos, ce serait chercher dans l'im-monde une forme d'être-au-monde, de révélation possible d'un impensé collectif.

Peut-être est-ce cependant aller trop vite en besogne, peut-être convient-il de réfréner cet élan vers le symbolique et demeurer pour l'heure au ras des choses, de la matière-poussière et de l'effet de son usage sur la toile, mélangée aux couleurs. Car c'est un bien curieux échange auquel on assiste devant les peintures de Lionel Sabatté. La poussière, habituellement, s'agrège au sol et ne nous visite que grâce à un courant d'air qui l'élève et la révèle par le rayon lumineux qui tout soudain l'éclaire. C'est une expérience commune, et pourtant toujours mâtinée d'une certaine magie, que de voir la poussière, en suspens, dans un rai de lumière qui la matérialise, un événement qui serait néanmoins, si l'on en croit Lionel, à l'origine de sa pratique. C'est une expérience analogue, mais radicalement singulière, qui saisit notre œil devant ses tableaux : à la surface des toiles sur lesquelles il a projeté la poussière, elle se transforme en matière sensible qui fait vibrer la couleur ; elle fait pétiller le peindre, elle fait crépiter l'huile. Elle dont on répète à l'envi qu'elle éteint la lumière et uniformise la surface, on assiste ébahi à sa fonction d'illumination de la peinture, comme si elle devenait ici une matière vibrionnante qui transforme l'espace en flots d'intensités variables. Et c'est d'ailleurs un phénomène physique avéré : trop accumulée, la poussière peut devenir conductrice. C'est précisément ça l'énergie qu'elle trimbale et qui zèbre la toile et mon œil, c'est cette caractéristique qui fait des poussières agglutinées des corps conducteurs, prolongeant sur l'espace du peindre cette capacité à propager l'onde d'une énergie qui percute mon corps qu'elle fait sonner. Allégresse

de la poussière illuminant les chemins sourdement éruptifs parmi les pigments, dressant les monticules à la surface comme autant de poils irisés de désir, hérissés du voir ébahi, assoiffé.

C'est pour moi l'enjeu essentiel des nouveaux tableaux de Lionel Sabatté : la recherche joyeuse d'une illumination, par-delà toute figure ou abstraction, d'une harmonie des motifs et de la palette chromatique dans laquelle le spectateur est *immergé* – le terme semble d'autant plus approprié que les larges fonds colorés, souvent clairs et vifs, qui entourent une forme centrale plus sombre, notamment formée par des pans noirs unifiés, participent d'un sentiment océanique qui infuse... Peut-être touche-t-on ici à l'une des caractéristiques fondamentales de son travail, ou plutôt de son effet sur le spectateur : une sorte de sérénité inquiète, de satiété des sensations profondément ressentie dans son corps, toute tentative d'élucidation abdiquée pour s'abandonner au vertige de la couleur, des rythmes, de l'incertain. C'est la peinture qui décide, et non le monde extérieur et ses modèles : le tissu fraye avec le végétal, des surgissements apparaissent, des giclements disent la vie qui prend toutes les formes et tous les états : fumerolles ou agrégats, éruptions volcaniques (Sabatté a passé toute son enfance à La Réunion, terre de volcans), cocons qui se déchirent sous la poussée des organismes naissants, où la poussière pleut. Ou seraient-ce les grands chambardements de l'univers qu'il évoquerait ici, exoplanètes et amas ouverts, géantes bleues ou naines brunes, collisions de comètes, décoctions de Big Bang, astéroïdes percutés, arche anticrépusculaire, toutes ces élongations, éclipses nébuleuses et supernovæ que les télescopes dévoilent à nos yeux incrédules, à moins que ce ne soient plutôt les figures microscopiques de turbulences naines qui



Galaxie IC 5332, image recomposée à partir des observations réalisées par les télescopes spatiaux James-Webb (en haut à gauche) et Hubble (en bas à droite) dans le cadre du programme Phangs de la NASA, 2024.

délicatement peuplent la toile... Car c'est précisément ce que signifient les « turbulences » en astronomie : des micromouvements de l'atmosphère qui font trembloter les astres ; et plus on grossit l'image d'un astre avec un instrument, plus la turbulence devient prégnante.

Et dans ce geste d'élévation, et non plus d'élevage, de la poussière, ce n'est pas simplement une morale (politique et artistique) d'inversion entre le bas et le haut que j'entrevois, mais plus radicalement peut-être l'intuition que cette poussière du métro fait signe vers la poussière des étoiles, qu'il n'y a pas de distinction essentielle entre ciel et terre, stellaire et chthonien. Et d'ailleurs, ces poussières, diamétralement opposées, semble-t-il, renferment de fait toutes deux des composants de notre corps. C'est évident dans les poussières de phanères ; c'est également le cas pour ces 40 000 tonnes de poussières d'étoiles qui tombent chaque année sur la Terre ! Nous sommes en effet, pour les astrophysiciens, formés à 97 % d'atomes d'origine stellaire ; tous les atomes qui constituent notre corps proviennent de restes d'étoiles, d'explosions de galaxies. Nous perdons sans nous en apercevoir nos cheveux, nos poils, des morceaux infimes de notre peau, qui se renouvelle entièrement tous les ans. Les étoiles perdent aussi leur poussière, qui nous constitue ensuite selon une forme stupéfiante de pollinisation ; le dieu de la Genèse ne pensait pas, sans doute, avoir raison à ce point... La sensation d'avoir parfois affaire, face à ses toiles, à des évocations cosmiques, prend soudain plus d'épaisseur, et on reste interloqué devant la proximité qu'on peut suggérer avec certaines des images transmises par le télescope James-Webb ; non qu'il s'agisse là d'une source possible du travail de Lionel, mais plutôt d'une troublante familiarité, comme un exemple ahurissant d'intuition artistique confirmée par les avancées les

plus importantes de l'astronomie aujourd'hui, de rencontre imprévisible, rejetée par toute logique rationnelle, entre l'usage de la poussière du métro par un artiste dans ses œuvres, et les preuves par l'image de poussières d'étoiles captées par le télescope en amont de la création de notre système solaire. Sur une nouvelle échelle de Jacob, l'artiste-abeille récolte la poussière qu'il informe à sa main, entre sidéral et sidération. La poussière, enrichie de nos micromatières déchues, celles-là mêmes qui proviennent de la chute initiale des étoiles, devient la matière qui ensemence la peinture.

Une photo veloutée

C'est d'abord une photo qu'il prend, tirée ensuite en une sérigraphie dont l'encre, transparente, séchera en deux heures environ : le temps qu'il a pour faire lever l'image.

Voici, il est face à la toile dont l'impression est entièrement occultée par la transparence aveuglante, avec devant lui des sacs remplis de poussières aux caractéristiques variées : poussières du métro, mais aussi d'atelier – celles du pigment des peintures, celles des bronzes, des dessins oxydés –, différentes valeurs chromatiques, différents grains et textures, il est prêt comme un cuisinier devant ses épices, un pianiste à son clavier, un peintre face aux couleurs. Il projette les premières poignées sur la surface encore fraîche : la poussière adhère aux endroits où l'image s'est imprimée, glisse sur les espaces en réserve, et la fait proprement apparaître, un fragment après l'autre, dans le désordre de ses projections. C'est comme un jeu de piste, révélant progressivement la photographie initiale comme au bain chimique des temps argentiques, il la reconnaît peu à peu, hésite, n'est plus très sûr, c'est qu'il n'a pas voulu la garder en mémoire, tout entier à cette surprise et à l'épiphanie d'une image seconde, le voici insistant sur l'angle supérieur droit qu'il charbonne, essuie, effleure encore, il secoue la tête, tente de se repérer à travers le nuage de la poussière dispersée, puis quitte brusquement pour sabler à l'instinct, tripote et gifle, rehausse une dissonance, poivre à vif, c'est un joyeux sabbat dansé dans les pollens en suspens, une féerie cendrée à sa main, il change de sac, jette encore à grandes brassées ici pour

accumuler la matière, plomber la ligne ou pulper la surface, le geste ailleurs plus léger pour préciser des lignes, suggérer des contrastes. Tantôt il fouette la toile de très près, parfois, la caresse seulement, un temps s'immobilise, jauge les espaces, mesure les équilibres, puis saute à nouveau vers ses gibecières, empoigne, parsème, attise ou égratigne, il aime cette urgence, bariolé à la poussière révélatrice, charge pour souligner une valeur, monter une gamme complète, recule pour voir l'effet produit, le temps s'écoule, il enfarine vers le haut comme on sème, pimente des harmoniques, l'encre commence à sécher et va bientôt se refuser à lui, il plonge à nouveau sa main dans le sac de gauche, saupoudre, cingle bondissant, s'ébroue, bouchonne un peu, assaisonne, saccade une lumière de biais avec des poudroiements plus clairs, s'accorde de brusques giclées, bécote parfois directement au doigt, souffle un instant, repart, il danse l'image, éparpille ses trouvailles, chorégraphie ses doutes, altère un feuillage soudain, puis se fige, saisi, devant le bonheur hasardeux d'un rai de lumière tombant du coin supérieur gauche, comme dans une Annonciation italienne.

Il appelle ça des poussiérogaphies : des photographies *révélées*, strictement, par une écriture de poussière. D'où leurs tonalités assourdies en grisailles et dégradés de bruns, vert-de-gris, mais aussi ocres tirant presque jusqu'au rouge, tout ça dessiné à l'antracite contrastant avec les réserves blanches, et visible sous le voile hétérogène de poussière qui les recouvre. Pour l'heure, les motifs de la photo d'origine (plantes et sous-bois) accentuent le caractère très graphique de la poussiérogaphie (fougères ligneuses, fûts élancés, herbes coupantes), aussitôt contesté par les grumeaux de poussière en surface, qui peuvent aussi bien s'agréger en fibromes minuscules absorbant la lumière qu'en petits agrégats de couleurs allumées. Ces motifs végétaux qui paraissent, selon

les espaces, engoncés en surface ou irradiés par la lumière qui les surexpose, rappellent immanquablement certaines œuvres des années 1840 ou 1850, notamment les cyanotypes ou photographes abondamment produits après la découverte de la photographie. La mémoire se prend à rêver de la sépia des anciens maîtres, de leurs premiers paysages, de tirages jaunis et d'une altération des personnages ou des motifs, et dans certaines déchirures de lumière, formant comme des lambeaux de peau qu'on aurait délicatement détachés, croit reconnaître la trace d'une brûlure sur une photographie endommagée, ou l'indice d'une technique encore rudimentaire. Cette sensation d'un retour amont n'est pas seulement accordée à une référence visuelle aux primitifs de la photographie, mais aussi à l'effet de profondeur, même minime, provoqué par la pellicule de poussière qui adhère en surface, voilant l'image qu'elle fait ainsi reculer imperceptiblement, l'enfonçant en elle-même si l'on peut dire, littéralement *empoussiérée*, reculée dans un plan lui concédant dès lors un nimbe vaguement fantomatique, flottant en dessous d'elle-même comme si elle avait perdu quelque chose de sa substance, de sa puissance d'être là. Si l'on y regarde de près, on s'aperçoit d'ailleurs que ces poussiérogaphies agrègent plusieurs images comme interpolées, avec des « membres fantômes » qui s'insinuent ici et là, de manière très subtile : des fragments semblent lentement dériver sous d'autres, des blocs d'images flottantes se frôlent, se grignotent à la marge pour se chevaucher parfois du bout des bords, décalant un objet par rapport à un autre en déréalisant l'espace par une adjonction de temporalités concurrentes et pourtant simultanément présentes dans la même image, celles d'un passé duveteux où l'on s'enfonce à peine – une image qui aurait mystérieusement accumulé du temps retenu prisonnier dans la poussière qui est, comme on sait, sa sécrétion la plus impondérable, mais aussi sa mesure la plus flagrante.



Poussière des cimes du 21-06-2023, 2023
Photographie révélée à la poussière sur toile, 195×360 cm

On s'approche, on effleure, on touche, presque on voudrait goûter: oxydations, poussière, cheveux, blocs de ciment, rognures d'ongles, peaux mortes, plaques de tôle rouillées, ce sont ses matériaux électifs, des rebuts, des scories, de la ferraille, des gravats, des détritiques – en un mot des *déchets*, c'est-à-dire des éléments qui ont précisément *déchu*, dès lors exclus du champ de notre visibilité, disqualifiés, rendus presque invisibles et dont on ne peut toutefois entièrement se débarrasser. Triste privilège: l'homme est le seul vivant produisant des déchets qui ne sont pas justiciables d'un recyclage par d'autres organismes. Il s'y essaye pourtant avec une belle constance, il jette, brûle, enfouit, lutte pour faire disparaître ces reliefs qui s'entêtent à demeurer comme autant de dépôts, de débris devenus particules qu'on ne voit plus, mais qui persistent comme l'impensé d'un remords, d'une lie irréductible dans le système fermé au sein duquel évolue tout ce qui vit sur terre. Le déchet est ce qui reste quand nous avons tout abandonné, il incarne notre vanité, et recourt aux abois à une pensée magique qui voudrait faire accroire à sa disparition. Rejetée hors de notre système policé, la saleté de l'ordure résiste à nos tentatives, et percute frontalement le bel ordonnancement de notre société: l'impropre reste notre propriété. La poussière n'est certes plus visible sous le tapis, sauf lorsque l'artiste le soulève et la recueille, à l'instar du chiffonnier de Baudelaire érigé en figure du poète, ou de l'artiste. Sabatté se place délibérément dans le sillage de cette conception, selon laquelle l'artiste est celui qui met



Printemps 2015, 2015
Frêne têtard, peaux mortes et vernis, 158×220×117 cm

au jour ce que l'on souhaite dissimuler, ce dont l'homme se détourne avec dégoût: il utilise ce qui est stigmatisé, recycle ce qui est radicalement dévalorisé en redonnant forme à l'informe, fixant dans l'œuvre la volatilité des débris, restituant sa familiarité à ce que l'on a rejeté, mais qui n'a jamais cessé pour autant d'être nôtre.

Ce processus alchimique – la célébrissime transmutation de la boue en or, devenue chez Sabatté l'emploi des *artifices*, ces déchets de sculptures jonchant le sol du fondeur, qu'il récupère pour en faire ses *Oiseaux*, ou la transformation de la rouille en paysage à la surface de ses tôles –, radicalise l'esthétique de la laideur sans répéter le geste, plus proche de nous, des Nouveaux Réalistes: alors que ceux-ci exploitaient dans leurs œuvres des produits manufacturés selon une visée subversive critiquant la société de consommation, Lionel privilégie le déchet organique, celui du corps, de la matière. Car les premiers déchets ne sont pas les résidus de la production humaine, mais bien ceux de notre propre corps: squames, poils, ongles, cheveux, puis par extension ceux des habits que l'on porte, et enfin des objets qu'on manipule. De sorte qu'un détour par l'anthropologie pourrait s'avérer fructueux afin de saisir ce qui se joue dans le recours à ces déchets premiers, à cette saleté dont Mary Douglas indique, dans son essai d'anthropologie religieuse intitulé *De la souillure*, qu'elle constitue une catégorie universelle présente dans toute société humaine. Dans ce livre fondateur, l'anthropologue britannique montre comment la souillure contribue à un ordre symbolique procédant par un double régime d'inclusion et d'exclusion, le sale partageant de fait une relation étroite avec le sacré, dans la mesure où ces deux notions se situent nécessairement en marge de l'ordre social, introduisant un écart vis-à-vis de la norme, qu'il soit profane



Printemps 2015 (détail), 2015
Frêne têtard, peaux mortes et vernis, 158×220×117 cm

(saleté) ou sacré (souillure). Est sale ce qui est déplacé, ce qui n'est pas à sa place par rapport à l'ordre normatif: Mary Douglas écrit ainsi que «l'impur, le sale, c'est ce qui ne doit pas être inclus si l'on veut perpétuer tel ou tel ordre». L'objet déchu se trouve ainsi écarté du monde social, il devient très exactement *ob-scène*, c'est-à-dire rejeté en dehors de la scène acceptable sur laquelle se déploie la mécanique sociale. Dès lors, si la souillure subvertit l'ordre social, il convient de la supprimer ou de l'interdire; c'est le sens qu'elle donne aux anathèmes du Lévitique, rejetant comme impure toute hybridation ou incomplétude: il s'agit de distinguer, séparer et ordonner en catégories stables, excluant ce qui s'y oppose, afin de maintenir un monde intègre et unifié. La crainte de la souillure trahit un système de protection symbolique de l'ordre culturel qui recourt aux rites de purification en tant qu'instruments de préservation de l'unité du corps social. Elle analyse ainsi le «rite du ménage» dans nos sociétés modernes comme la nécessité, encore et toujours, de tracer une frontière entre la souillure et le «propre», manipulant au fond celle-ci pour renouveler notre perception du monde, au sens où la disqualification de certains objets, dont la poussière serait la forme générique et ultime, permet de préserver et réitérer un monde pérenne et cohérent. Si je nettoie, ce n'est donc pas par crainte des microbes ou simplement pour me conformer aux exigences de l'hygiène médicale, mais plus profondément pour édifier un territoire culturellement convenable, et c'est pourquoi «nous séparons, nous traçons des frontières, nous rendons visibles les décisions que nous avons prises sur ce que doit être notre foyer».

Remettre au jour la poussière, selon le geste artistique de Lionel Sabatté, consiste alors à réintégrer ou réhabiliter ce qui avait été exclu, exhibant ainsi l'altérité radicale qui trahit

la contingence de tout ordre social. Contestant la propreté ordonnée, la poussière ouvre à la profondeur du temps, comme l'avaient vu Duchamp et Man Ray, mais révèle également l'ambivalence du monde humain, ou plutôt la porosité entre être et non-être, ici et ailleurs, précieux et immonde – et peut-être trouverait-on là aussi trace de l'intuition de Duchamp qui époussette précisément les motifs qui, dans *Le Grand Verre*, ont trait au déchet, à la déjection, à la sexualité, à l'infâme qu'on enfouit, déguise, escamote, camoufle, réprime. C'est en cela que la nature organique des déchets employés par Sabatté est radicalement significative, car c'est le corps qui incarne et concentre toute la conceptualisation de la souillure, c'est lui qui doit être régi par des règles drastiques afin d'éviter une contamination fatale à la société, tout en étant, évidemment, nécessaire à sa survie. Mary Douglas rappelle que « le corps humain reproduit à une petite échelle les pouvoirs et dangers qu'on attribue à la structure sociale » : ses confins (déchets et déjections) sont dangereux, comme toutes les marges susceptibles de faire éclater l'ordre social, mais constituent simultanément le lieu d'expression des craintes et désirs de cette même société. L'artiste permet ainsi au refoulé, dans tous les sens du terme, de faire retour. En récupérant la saleté au lieu de la dissoudre, en la rendant visible au lieu de la faire disparaître, Sabatté souligne le désordre et abolit ainsi dans son travail, en toute logique, les frontières séparant haut et bas, pur et impur, intérieur et extérieur, etc. Retournant les imprécations du Lévitique, il devient le ferment d'un désordre qui prend le contrepied de l'ordre créateur qui rétablissait les structures sociales, et adopte alors une position proche de celle que Mary Douglas accorde au sorcier, celui qui est métaphoriquement couvert d'ordures, homme de la souillure et de la transgression qui se trouve investi d'un pouvoir mystérieux. Il ne s'agit pas ici

de réinvestir la vieille posture romantique de l'artiste marginal, pour broser à nouveau la figure fatiguée d'un génie prométhéen sacrificiant, ici à l'impur, afin d'accomplir sa destinée messianique... L'enjeu consiste plutôt à comprendre comment, en travaillant avec ses matières électives, Sabatté rejoint en profondeur un type anthropologique troublant qui contribue à sa puissance effective. Suivons une dernière fois les analyses passionnantes de Mary Douglas, qui conclut son enquête en affirmant que « la saleté devient un symbole adéquat du pouvoir créateur de l'absence de forme [...] Le danger qu'on encourt en outrepassant des limites est aussi source de pouvoir. Ces marges vulnérables et ces forces agressives qui menacent de destruction l'ordre des choses représentent les pouvoirs inhérents au cosmos. Un rituel capable de mettre cela au service des hommes, à des fins bénéfiques, prend réellement le contrôle d'un pouvoir ». Le désordre révélé par l'intégration de la saleté dans l'œuvre formule donc un pouvoir qui, *mutatis mutandis*, correspondrait aux rites de renouveau faisant, dans les sociétés étudiées par Douglas, appel à la souillure, et notamment à la souillure organique. Si le sale ne peut disparaître, mais seulement être provisoirement mis à l'écart, alors son utilisation dans le strict cadre rituel constitue un biais puissant de renouvellement de l'élan vital dont il participe étroitement. Peut-être est-ce précisément l'horizon anthropologique du travail de Sabatté, bien loin d'un simple recyclage ou d'une utilisation d'un *rien* prétendu en coalescence artistique.

Dès lors, le geste de Sabatté serait-il, si on le rapporte à cette pratique du rite régénérateur étudié par Mary Douglas, une manière, socialement acceptable, d'intégrer la poussière dans les limites normatives, c'est-à-dire de dégoupiller la charge de souillure de l'œuvre ? Certes, d'aucuns pourraient y déceler



Le Massif de la luciole, 2016
Charbon, ongles et peaux mortes, 48 × 50 × 50 cm

une forme de sublimation ou de récupération, dans l'ordre de la circulation marchande, d'une subversion devenue suspecte. Mais ces grilles analytiques ne sauraient remettre totalement en cause sa puissance de déplacement, ce geste majeur de l'artiste qui consiste à replacer le déplacé, à rassembler ce qui avait été défait, retournant en *surgeon* la défaite. Mais la déflagration de ce geste se propage plus loin encore, et vrille peut-être notre belle conscience réflexive – c'est la merveilleuse polysémie du terme « propre » en français qui nous le chuchote. Le « propre », c'est l'antonyme du « sale » et c'est aussi, on l'a vu, une notion étroitement liée à ce qui est propre au sens de juste, d'ordonné, d'adéquat. Mais c'est également le *soi*, ce qui me caractérise, constitue mon bien *propre*, exclusif – et c'est justement avec ça qu'il travaille ; avec les pertes de soi, les débris de mon identité corporelle. La question radicale que posent les œuvres de Sabatté, faites de mes ongles, de mes cheveux, de mes poils, de ma peau, est bien celle-ci : où suis-je ? En quoi ce qui me définissait a-t-il pu devenir débris ? Comment ce que j'ai de plus propre peut-il devenir le sale dont je me détourne ? Mon essence est-elle à ce point volatile qu'un cheveu tombé suffise à la corrompre ? Le devenir déchet du corps pose la question de la justice de l'ordre dans lequel il habite, c'est-à-dire de l'accord grippé de l'être avec un certain ordonnancement social, établissant une imperméabilité frelatée entre le sale et le propre. Ou, pour le dire autrement, coupant le propre de certains de ses sens, au péril de notre propre intégrité. Il s'en faut d'un cheveu que je ne puisse m'accorder à ce que je suis, et peut-être est-ce ce que je pressens devant les œuvres de Sabatté ; peut-être y suis-je dans la même position que l'enfant riche du « Joujou du pauvre », ce poème du *Spleen de Paris* dans lequel Baudelaire met en scène, de chaque côté d'une grille délimitant la propriété d'une famille bourgeoise, un enfant

« beau et frais », délaissant son jouet « splendide, aussi frais que son maître, verni, doré, vêtu d'une robe pourpre », tout à sa fascination pour le joujou du pauvre qu'il « examinait avidement comme un objet rare et inconnu. Or, ce joujou, que le petit souillon agaçait, agitait et secouait dans une boîte grillée, c'était un rat vivant ! » C'est cette même chair répugnante qui nous fascine dans les œuvres de Lionel, ce même désordre de la vie, fût-elle ignoble, qui nous ramène à notre propre façon d'être au monde, et à sa puissance de révélation dans la matière. Nous percevons un instant, fugacement, avant de nous détourner parfois, trop vite rabroués par l'ordre social, que nous participons, avec le rat, les ongles et la peau morte, d'un même corps mouvant et putrescible, que nous sommes parmi cette chair du monde.

Jadis on aurait dit de lui que c'est un artiste animalier. Que l'œil animal surgit avant tout autre et pose sa calme énigme en pointillés traversant l'œuvre. Dès le début, les loups de poussière, une exposition de 2006, avant la fameuse *Meute* en 2011, les crocodiles l'année d'après, puis ces étranges animaux sertis de pièces d'un centime d'euro : le K de la nouvelle de Buzzati, poisson vorace à la gueule grande ouverte, ou cet impressionnant *Périscope du fond de la vallée*, une chimère formée de souches de chêne déracinées, de pièces d'un centime, de fer, d'étain, de laiton et d'oxydation, composant une sorte de monstre tenant du loch Ness ou de l'hydre au long cou menaçant, sorte de Léviathan de cauchemar qui viendrait hanter les rives du désastre, comme si certains des animaux de Sabatté nous renvoyaient en miroir la violence qu'on leur fait subir... Car lorsqu'ils ne sont pas menaçants, ils semblent plutôt menacés, comme si l'agressivité des uns n'était que la face sombre de la vulnérabilité des autres, tous mutilés, piquetés, corrompus ou perforés, tous douteux, crottés, mazoutés, fangeux, presque défaits et pourtant formidablement vivants, combatifs, imposant leur présence malgré et contre tout. Tout un bestiaire affleure par corrosion sur le papier, et paraît s'en arracher pour gagner une troisième dimension dans ces sculptures où le ciment pigmenté s'agrippe à la ferraille, se mélange à des fibres végétales pour émerger du magma encore informe l'instant d'avant, comme si la vie venait sous nos yeux de s'extirper d'un limon originaire, charriant ses scories et les lambeaux



Salamandre Nutrisco et Extinguo du 07-01-2023, 2023
Oxydation sur papier Arches, 60×80 cm

de ses gousses et chrysalides, tout juste dépliée de ses mues encore pendantes aux flancs du bouc, à peine défaite des ori-peaux sanglants du liquide amniotique qui perle encore le long de la corne du rhinocéros. Rien de lisse, d'unifié, bien brossé, pelage impeccable et robes perlées, ni transparence des ailes ni plumes aux ramages délicats, ça rue dans l'odeur du bouc: partout hérissée sauvage hirsute, mélangée de filaments qui bavent et débordent joyeux, excentrique et pourtant familière, embroussaillée, heurtée, raboteuse et désinvolte, la vie à fleur toujours, bigarrée et ombrageuse, indisciplinée, irrépressible, inassignable et incivile, giclant âpre et replète, à faire jouir l'œil intime qui nous regarde, plus proche d'être bariolée de plusieurs, née du fatras pigmentaire d'une surface bâtarde. Qu'ils soient sauvages (lions, rhinos, ours, gazelles), aqueux (les anguilles furtives, visqueuses, intraitables), célestes (cygnes, alouettes, hirondelles, cormorans, abeilles) ou ingénument fantastiques (ses licornes et ses salamandres), les animaux sont tous formés par ces dégradations chimiques et ces alliances contre nature. Et à partir de cette glèbe de l'informe, de la corrosion et de matières dévalorisées comme la rouille, sourdent ces figures animales presque toujours saisies *en mouvement*: le loup, l'oiseau aux ailes déployées, le bouc qui charge, l'abeille pollinisatrice deviennent des copeaux de vie, résultats d'une transformation vitale de l'énergie *de et dans* la matière du monde.

Mélange, altération, transformation: cette triade rend compte du principe créateur de Sabatté, qu'il travaille avec l'oxydation, les déchets organiques, la ferraille, le ciment ou même le bronze qui naît, avant la fonte, d'une transformation, par le modelé, de la cire perdue dont il garde les traces à la surface, visiblement altérée par le geste du sculpteur. Le résultat de ces surfaces complexes, de ces matériaux composites,

est d'une beauté étrange, comme d'un épiderme formant, lorsqu'on s'en approche, des sortes de « paysages » mystérieux qui seraient peints et grattés à la surface d'une roche accidentée, composant des paréidolies diverses sur le pelage d'un ours, l'aile d'un oiseau ou le visage d'une chimère, entre un effet de lavis et des grésillements de basalte, de minuscules topographies colorées et des réseaux en perdition, résidus incertains ou formes obsidionales, toute une carte terrestre où s'affrontent des affleurements irisés, des tectoniques naines, champ de tensions permanentes où tout semble sur le point de brasser à nouveau les couleurs, en équilibre précaire entre pelades et résurgences, filins d'alcaline et renflements de ferrites, des cabrements subits et des landes alenties où gronde déjà la furie bleue d'un torrent, un eczéma de bruns et des assèchements d'étangs où sourdent les limons fauves, déboisements galeux bientôt envahis par des mousses verdâtres, ici aussi le rostre râpeux des frondaisons, la course de ruisseaux opiniâtres, l'ocelle flou d'une goutte étanchée, les radiations oranges de nos rêves... Mais quels sont-ils les rêves de ces bestioles, de ces fœtus improbables, larves inconnues et lichens desquamés, lèpres hybrides et sombres ici, allumées là par un jaune et comme tatouées sur des vases antiques ou bien aux renflements d'une grotte paléolithique? On rêverait qu'ils rêvent de la beauté de leurs propres oxydations, filles clandestines des combinatoires, tissages pirates de complexités, sur le ressaut d'un multiple ameuté.

Reprenons notre fil méandreux, en plein virage...

La saleté ne produit pas la peur. La répulsion éprouvée par certains trahit une appréhension latente pour un type particulier de poussière qui, majoritairement formée de téguements, représente non seulement un équivalent métaphorique des déjections du corps, mais plus profondément une métonymie – et donc une anticipation, et un rappel – de la perte ultime. Si le travail de Sabatté peut provoquer d'aussi vives réactions, c'est très directement en raison des matériaux qu'il utilise: poils, peaux mortes, ongles et cheveux sont intolérables, dévalorisés en rebut et corruption parce qu'ils portent en eux le *déjà-là* de notre dépouille, le cadavre en puissance qu'ils figurent, le déchet qu'on sera bientôt, inéluctablement. Le vieux fonds religieux se cabre contre cette vision de l'homme comme reste, sans doute même contre le remploi dans l'œuvre de sa déchéance, au sens d'un devenir déchet du corps. La puissance du geste de Lionel Sabatté s'affirme dès l'origine de son travail, dans l'origine de ses matières: celle d'un rapport au temps, c'est-à-dire à la finitude, qui signe la radicalité de son questionnement face à la perte. Choisir la poussière pour matériau fondamental, c'est dire qu'on travaille avec le temps, oui, mais plus encore avec son aspect inéluctable: nous qui faisons le ménage le savons bien, le combat contre la poussière est vain, elle fait lentement retour à l'instant même où on la chasse. C'est à l'usure, au temps comme entropie qu'il se cheville, imposant ainsi un ordre



Les Ailes du printemps, 2015
Papillon, ongles et peau morte, 38 x 38 cm

esthétique qui chamboule celui de notre société qui renvoie alors au dégoût, signe d'une dévalorisation morale, ce qu'elle ne saurait accepter. On ne joue sans doute pas impunément, dès son plus jeune âge, avec les animaux morts d'un grand-père taxidermiste... Ses œuvres sont, pour ainsi dire, conçues à partir de leur négativité, cette part inavouable et ravalée de notre héritage platonicien : le corrompu, le volatil, le frelaté, l'informe. Contre l'aveuglement collectif qui s'émeut de ce qui l'inscrit dans l'être-pour-la-mort, l'artiste donne des vanités qui deviennent, à son corps défendant, de véritables tabous, hors de toute sacralisation de relique, alors même, et c'est le paradoxe formidable de cette œuvre, qu'il redonne pourtant vie à ce que nous avons déchu, renversant l'érosion en efflorescence, en plein cœur du processus vital.

Car ils ont beau être abîmés, dégradés ou incomplets, les corps chez lui ne renoncent pas, tout investis d'une puissance de reconfiguration intacte et tenace, qui se distingue absolument de toute eschatologie religieuse ou scientiste. Il y aurait sans doute une lecture féconde de l'œuvre à la lumière des concepts développés chez un philosophe comme Emanuele Coccia, tant les images de cycle, recyclage, dévoration, ingestion et, évidemment, métamorphose, sont prégantes dans le travail de Lionel. Contentons-nous ici de relever la compulsion de répétition qui traverse son imaginaire : re-vivre, re-former, re-faire, re-naître, re-fleurir, on pourrait accumuler à l'envi ces verbes signifiant une forme de résurgence vitale, à *contre temps*. J'en veux pour preuve sa série au titre emblématique *Réparations*, qui présente des « papillons abîmés » (*dixit* cartel) dont les carences sont comblées par des treillages d'ongles et de peaux mortes, ou encore ses *Extensions* qui utilisent les mêmes prothèses pour *redonner corps* à des abeilles, selon une réciprocité qu'on n'a d'ailleurs peut-être pas assez



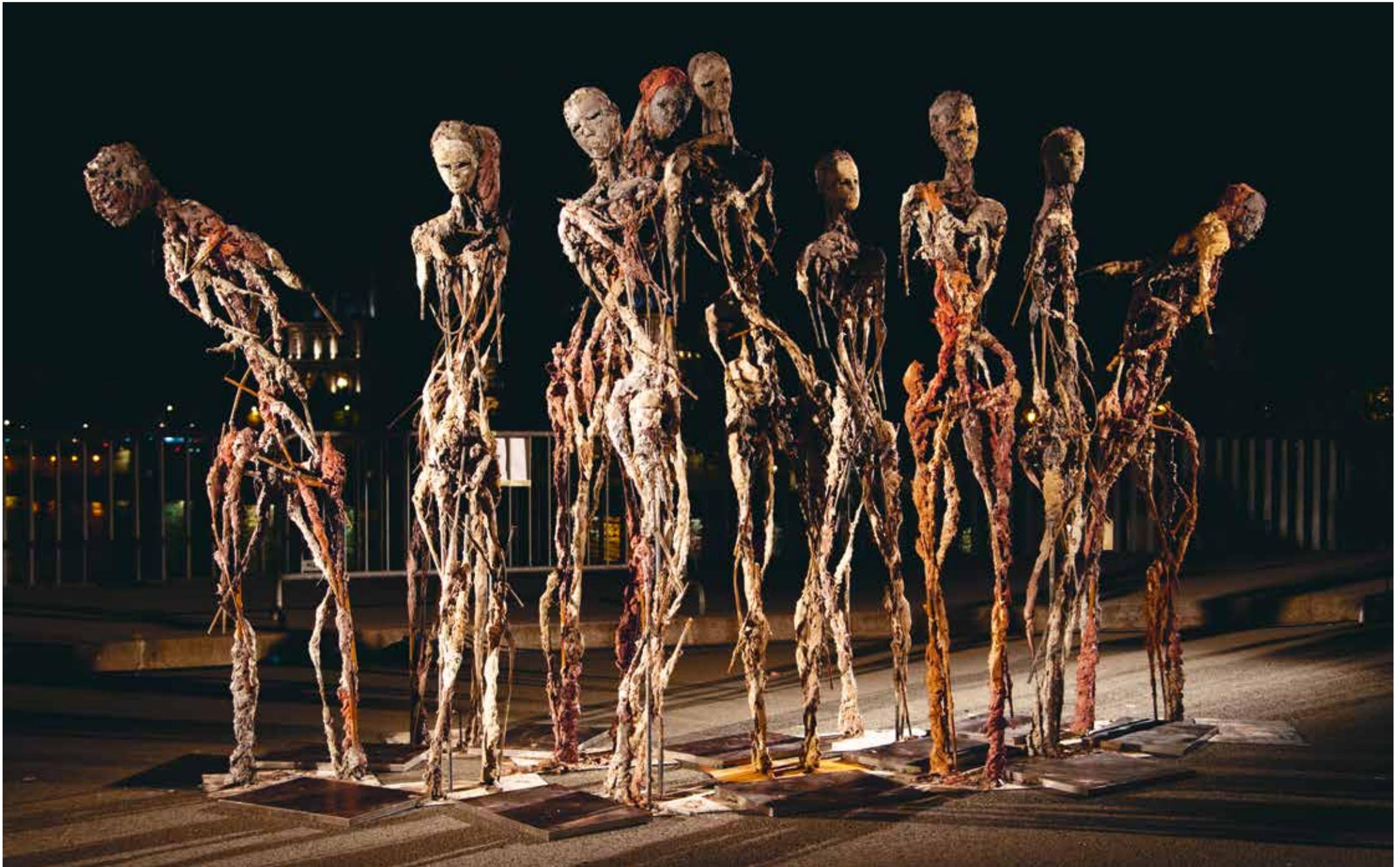
Fragment du 07-06-2021, 2021
Ciment, filasse, pigment et fer à béton, 95×50×47 cm

soulignée, car ce sont aussi, symétriquement, les ongles et peaux qui retrouvent un (autre) corps dans la construction de ces chimères. En re-figurant ces insectes, au sens littéral consistant à leur redonner une figure, Sabatté répare un dommage du temps, fait acte de *réversion*, un terme emprunté à la biologie, que j'ai pu employer ailleurs, indiquant une forme de mutation génétique ayant pour but de compenser une altération organique d'origine accidentelle ou simplement dégénérative. En termes à la fois esthétiques et, si l'on peut dire, ontologiques, il transforme en corps *solidaire* ce qui est voué à la dispersion, puis à la disparition. On pourrait voir là l'espoir d'un retour à une unité dissoute, je crois qu'on aurait tort : car la suture reste visible, sinon ostentatoire, il ne s'agit pas de renouer avec les idéologies anciennes d'un corps unifié, d'une essence retrouvée, voire de la résurrection d'un corps glorieux : les traces du dommage, et donc de sa réparation, sont irréversibles. J'y verrais bien plutôt une forme de composition avec le temps, comme lorsqu'on dit que l'on compose avec un élément, un objet, un sentiment inévitables, tout en définissant également un principe d'élaboration de l'œuvre donnant à voir, selon Deleuze, « cette étrange unité qui ne se dit que dans le multiple ».

Le traitement de la figure humaine traverse des territoires connexes, combinant l'incomplétude, la trace mémorielle, la réparation et l'opiniâtreté de l'élan vital. Trois ensembles d'œuvres affrontent la représentation de l'homme. Le plus ancien, toujours en développement, concerne les portraits de poussières, initiés au début des années 2010. Je m'attarderai plus loin sur ces portraits ; qu'il me suffise pour l'heure simplement d'énoncer leur étroite relation avec la notion de trace, c'est-à-dire d'indice de notre présence passée, réactivée dans le présent du dessin qui dévide la pelote pour configurer la

mémoire des corps à travers leurs vestiges et redonner visage à notre écheveau insignifiant. Le deuxième ensemble réunit des sculptures fréquemment titrées *Fragment*, parfois *Buste*, composées de ciment, filasse, fer à béton et pigments (certaines tirées en bronze). On retrouve dans ces fragments de corps une esthétique voisine de celle des *Réparations*, au sens, cette fois, où des éléments morcelés sont raboutés selon un équilibre visiblement instable et un agencement détraqué : un buste vient rejoindre un bassin de guingois, une tête semble curieusement désaxée, une poitrine trop mince complète un ventre et des jambes disproportionnées, ça fonctionne de travers, quand les membres inférieurs ne sont pas simplement esquissés, ou carrément amputés, comme si l'on avait affaire à des culs-de-jatte ou à des sculptures déjà délabrées par le temps, à la mode antique... On ne saurait d'ailleurs leur donner d'âge : leur surface garde la trace d'un modelé hâtif, comme si elles étaient encore en train d'émerger de la glaise, naissance encombrée de la matière dont elle s'extirpe, ou stigmates d'un temps long soumis aux diverses intempéries et érosions qui auraient mis à mal leur surface lépreuse, entaillée par les fissures creusées par les éléments, aux lichens invasifs ou à la gale des champignons colonisant leur peau depuis une aube ancienne. Il peut d'ailleurs même arriver que la structure en fer à béton reste en partie apparente, squelette à vif d'un homme parcellaire. Celles qui ont leurs jambes se tiennent souvent un genou à terre, comme si elles étaient seulement en partie terrassées, ou en train de se relever d'un coup dont la brutalité, pourtant, n'aura pas eu raison d'elles. C'est pourquoi il ne saurait y avoir trace de tragique dans l'univers de Sabatté, plutôt une forme de nostalgie active tournée vers un *à venir* toujours ouvert, pour lequel la langue allemande a inventé le terme de *Sehnsucht*, une sorte de mélancolie proactive chère au romantisme d'Iéna. La fragilité

robuste de ses sculptures agenouillées suscite une tendresse un peu amortie, comme on peut en avoir pour les vieilles statues trônant, dérisoires, au milieu d'un parc municipal à l'abandon, mais qui résistent, seules et tenaces, malgré des plaques de plâtre effondrées, la mousse qui les envahit et les oiseaux sans vergogne qui les maculent. Elles ont pour elles toutefois une chair encore avantageuse, quoique mortifiée, une forme presque d'érotisation possible que leur confère le ciment plantureux qui assure leur volume. Ce n'est plus le cas du dernier ensemble, le plus spectaculaire, créé par Sabatté en 2016, sous le titre *Human condition*. Cet intitulé volontiers métaphysique désigne un groupe d'une dizaine de personnages, composés de ciment, ferraille, fibres végétales et pigments. Cette peuplade inquiétante d'écorchés rassemble des humanoïdes de grande taille (ils mesurent près de 3 mètres), dont seuls le visage, le cou et les épaules sont charnus ; le reste de leur corps est formé d'un assemblage de ferraille, parfois à peine recouverte de ciment, sur les jambes. Improbables croisements entre les grandes sculptures de Giacometti et le dernier Terminator, ces créatures déglinguées se tiennent pourtant encore debout, comme les survivants de quelque catastrophe, fantômes bientôt, comme s'ils représentaient une effrayante post-humanité aux relents de caverne, notre futur déjà passé... C'est un ensemble tout à fait saisissant dans lequel toute différence sexuée s'est effacée, dont les visages ont un caractère de neutralité bien plus frappant que s'ils avaient la moindre expression, fût-elle agressive. Certains se penchent néanmoins, d'autres semblent requis par une question essentielle – tous ont leurs regards tournés vers l'intérieur, happés par un silence qui les enfouit dans un temps sans mesure. Sur la ligne de crête entre la vie et la mort, ils rendent poreuse cette frontière et esquissent un lien ténu entre l'homme des grottes ornées et l'homme augmenté.



Human Condition, 2016-2017

Ciment, ferraille, fibres végétales et pigments, H. 300 cm environ (chaque personnage)

On pourrait tout autant croire qu'ils ont acquis la troisième dimension, en s'extirpant de la représentation de l'homme mort sur la paroi de Lascaux, ou qu'ils incarnent l'utopie née des technologies promettant les prothèses abolissant la sénescence biologique.

Les humanoïdes de Lionel n'ont pas de spécificité générique par rapport aux autres vivants : ils tiennent d'un seul tenant blessure et réparation, pulsion de mort et élan vital, préhistoire et historicité. De même que l'oiseau, si présent dans son travail, est à la fois telle espèce observée par ma fenêtre et le seul descendant direct, aujourd'hui, des dinosaures, de même l'homme de Sabatté porte en lui une profondeur de temps qui est notre commune mesure. Loin d'entonner un chant béat à l'universalisme ou de singer le geste des artistes de Chauvet, Lionel se place au fond dans la constance d'un éthos artistique qui signifie qu'il n'y a pas de progrès – ce séquençage du temps en éléments discrets orientés vers une finalité – et donc que la modernité est achevée, pour reprendre l'analyse de Bruno Latour. Je crois en effet que Lionel Sabatté n'est pas un artiste moderne, je crois même que son travail s'élève contre les caractéristiques essentielles du moderne en étant résolument d'aujourd'hui : son intuition de la durée comme flux, sa manière de boucler la temporalité sur elle-même en faisant droit à la complexité des figurations hybrides, la prégnance des êtres « recyclés » qui récusent toute téléologie en fondant le corps singulier dans un mouvement vital enveloppant le montrent de la manière la plus décisive. En récoltant patiemment tous ces éléments qu'on perd sans y prendre garde, toutes ces fibres, cils et squames qu'on laisse derrière nous, et qui témoignent des traces de notre passage ici-bas, il accélère notre archive. On le sait : avec le temps, ce qui était considéré comme ordures se révèle trésor archéologique,

qu'on traque avec ténacité et passion, à la recherche d'indices ; le travail de l'artiste devient ainsi une archéologie du présent, qui dérange l'ordre du temps en révélant l'actualisation du déchet d'aujourd'hui, alors que seul est valorisé celui d'un passé lointain, d'une civilisation perdue où la mort est figée dans la pose acceptable. Il y a de la trace, il y a du dépôt et des manques, il y a une réparation dans l'ordre vital qui n'a que faire de nos horloges : il en révèle le compte tenu. Et je verrais une confirmation improbable de cette intuition fulgurante de notre rapport fondamentalement atemporel au monde dans la proximité troublante, mentionnée plus haut, entre certaines peintures de Lionel et des images sidérantes du télescope James-Webb qui sont, au sens strict, des images du passé de l'univers. Sabatté met brutalement en lumière notre rapport détraqué au temps qui est nécessairement ici (et toujours) un rapport empêché au corps. On a beaucoup utilisé la référence à Bataille pour gloser la question de l'informe, voire de l'immondice chez Lionel. Il me semble plus pertinent encore de relever la mécanique intime qui agrège la mort et l'érotique au centre de son travail, dans le sillage de Bataille, libérée de toute dimension religieuse ou spirituelle, mais nouant pareillement cette expérience à un questionnement ontologique. Aveuglés par la puissance symbolique du matériau qu'il travaille, on n'a pas assez souligné que les téguments récoltés par Lionel sont précisément les éléments les plus érotisés du corps : peau, ongles, cheveux si particulièrement soignés, lustrés, peints, peignés, deviennent curieusement des rebuts lorsqu'ils tombent ; détachés du corps, ils semblent immédiatement rattrapés par la symbolique chrétienne de la Chute, ils sont entrés dans le temps eschatologique. Tandis qu'il incarnait une puissance de désir lorsqu'il appartenait à un corps intègre, lorsqu'il participait à son essence inentamée, le morceau de corps devient la figure du séparé, voué à

la dégradation, alors même qu'il constitue biologiquement sa part la plus durable (la kératine). Ce double paradoxe formule le point aveugle de notre démission; et ce que semblent affirmer les réparations de Lionel, c'est qu'il n'y a pas de séparation, ou plutôt qu'elle marque une suture dans le continuum dont nous devons prendre soin, par-delà l'événement de leur détachement, de leur segmentation dans le temps. Dans le flux infini de la durée, nous sommes nos rebuts, nous devons les aimer.

La chouette est un lieu

J'écris ces lignes à quelques kilomètres de Rouffignac, la grotte primitive de Sabatté, celle où il a éprouvé sa toute première commotion artistique. Les gravures et dessins de mammoths ont laissé une profonde empreinte sur sa sensibilité, c'est là sans doute qu'il a saisi des formes et des gestes qui ne cesseront pas de l'accompagner, et que se fixent dans sa mémoire des figures animales mêlées à l'humidité et à la pénombre d'où ressurgit, quarante ans plus tard, une monumentale *Chouette chevêche* réalisée à partir d'une carcasse en ferraille, recouverte de filasse et de ciment pigmenté qu'il travaille directement à la main, comme si c'était de la terre crue ou de la glaise. Il faut le voir s'échiner pendant plusieurs jours, de l'aube au crépuscule, épaulé par deux assistants, pour mesurer l'expérience physique qui le porte au bord de l'épuisement, et tenter de comprendre la puissance de résonance de cette sculpture de quatre à cinq mètres de haut, pesant plus de trois tonnes, qui pose son regard souverain sur l'espace alentour.

Une fois le site déterminé, la première étape consiste à construire l'armature avec des tiges de ferraille. C'est le squelette de la bête qui s'édifie progressivement: il faut couper, tordre, souder, planter profondément en carottant le sol, et arrimer ses os en les coulant dans du ciment. Dans la poussière qui s'élève giclent les crépitements de l'arc à souder, l'eau se mélange au sable, l'effort courbe le métal, les pinces sectionnent, un premier entrelacs émerge, comme un labyrinthe

illisible qui tient plus du filet ou du barbelé, comme s'il avait ourdi une nasse de quelques mètres, comme s'il rejouait aujourd'hui les gestes très anciens où tout un agencement compliqué de pieux fomentait une sorte de piège – mais qui attirer maintenant jusqu'ici ? quel animal ? quel dieu ? quel esprit ? sinon celui de la chouette qu'il fabrique, symbole d'Athéna, déesse de la sagesse, de l'intelligence et des artistes, mais peut-être aussi, en amont du mythe grec, une représentation animale plus ancienne, primitive, dont la sculpture capterait les ricochets presque inaudibles, mais réactivés par ce dessin de ferrailles désormais détaché de toute paroi pour habiter l'espace. Ce qui frappe en tout cas, c'est que la trame de son corps compose une sorte de dessin installé dans l'espace, en suspens face à la matière et son envahissement à venir. C'est une constante dans le travail de Lionel, le dessin reste toujours encore présent dans ses sculptures ajourées, jamais totalement remplies : elles conservent la respiration des lignes, elles ménagent des goulées d'air.

Le « dessin » des ferrailles désormais achevé, il va se servir de cette armature comme d'un appui, il va lui donner chair, sans la faire disparaître au regard, à coups d'emplâtres de ciment mélangé à la filasse. La sculpture « monte » ainsi telle une pâte grumeleuse, par ajouts successifs de maçonneries qui tiennent de la tambouille enfantine : des souvenirs reviennent à le regarder prendre à pleines mains cette glaise qu'il projette sur les tiges, malaxe pour les emmailloter de ces viscosités, comme on faisait tout enfant à la plage avec le sable humide ou, plus jubilatoire encore, quand on touillait la boue de toutes nos cours d'école en plâtras onctueux. La brutalité primitive du geste, sa collusion presque érotique à la matière, se double pourtant d'un modelé dans le visage de l'animal qui introduit au cœur d'un processus violemment

matérialiste une délicatesse, une précision qui donnent à chaque sculpture son identité propre. Les quelques chouettes qui existent aujourd'hui, depuis la première esquisse à la fondation Bullukian en 2020, sont toutes différentes, notamment dans la forme de leurs ailes, l'orientation et les traits de leur tête, leur taille, leur coloration pigmentaire. Elles partagent pourtant des caractéristiques communes : elles organisent l'espace autour, on peut y entrer, on peut y observer.

Le corps ouvert de la chouette invite celui du spectateur à s'y introduire et, une fois à l'intérieur, à scruter par les différents ajours le paysage environnant. Bien étrange attitude que celle qui nous fait pénétrer à l'intérieur de cet observatoire de fortune pour contempler une vue bien dégagée à l'extérieur, sans entrave ni obstacle ; et pourtant l'expérience est toujours identique, chacun de nous entrera nécessairement dans cet abri pour scruter l'espace ainsi recomposé par les différents interstices ménagés dans le corps de la chouette, chacun irrésistiblement voudra faire l'expérience de *cadrages* singuliers de l'espace. Voir ainsi à travers la sculpture, c'est saisir une découpe du monde alentour, en prélever des agencements particuliers qui sont autant de points de vue différents, de choix comme en font les artistes, ou les guetteurs. Passer de l'extérieur à l'intérieur pour mieux appréhender le dehors, pour se placer merveilleusement à l'intérieur de l'espace qui m'entoure, voilà l'invite insigne de la chouette, qui est bien plus qu'un observatoire : elle est la peau de l'espace qui me place aux aguets dans le corps du monde. Peut-être pourrai-je y observer, si j'ai assez de patience, de chance et de discrétion, quelque animal sauvage en me trouvant ainsi soustrait à ses regards. Sa fonction d'abri est cependant plus profonde. Son mode de construction, proche du torchis des murs d'habitations traditionnelles, le signifiait



La Dame du Lac, 2023
Ciment, ferraille et fibres végétales, 500×400×400 cm

déjà : c'est une maison symbolique qu'elle m'offre, au creux de son corps, comme une divinité bienveillante de la forêt m'accueillant au cœur de l'espace, une tanière provisoire qui apaise l'effroi du vaste monde dans un réduit à ma mesure. Temple païen ou cabane d'enfant, grotte ou caverne, terrier protecteur ou gîte d'étape, la *Chouette* de Sabatté offre la possibilité d'un séjour dans le monde visible de loin, qui nous appelle sans qu'on en comprenne la langue. Elle rythme l'espace, elle en est la vigie, la veilleuse constante qui le transforme en un lieu, à l'image de ces statues, de nature et d'époque différentes qui, par leur présence, organisent, ordonnent, délient. C'est en ce sens que la *Chouette* de Lionel peut *faire lieu* pour nous, aujourd'hui, c'est-à-dire que l'agencement créé par cette sculpture ouvre à une expérience du lieu : celle où la tension entre extérieur et intérieur, réclusion et vulnérabilité, proche et lointain, pourrait se résoudre en nous en une façon d'être au monde à travers la sculpture. Elle donne lieu, en tant qu'elle ouvre à un ordre du monde qu'elle désigne silencieusement, à rebours de tout effet, toute parole proscrite, ne tombant sous l'effet d'aucune loi, n'entraînant pas de poursuite sinon celle de l'invitation à se glisser dans la peau du monde. Elle donne lieu parce qu'elle ouvre un espace à notre sensibilité, à des gestes enfouis, un ordre qui est aussi un débordement, et non l'empiègement sur un sens, une direction, une onction, un prix. Tournant résolument le dos à toute mise en scène spectaculaire, à toute scénographie rutilante, la *Chouette* de Lionel Sabatté n'est investie d'aucune position de surplomb, elle ne propose aucun message, n'embrasse aucun parti : elle dit simplement l'évidence d'un espace ouvert, et le poids de la lenteur sereine dont elle serait l'éloge pétrifié.

Dans ses notes préparatoires à son livre sur Rodin, Rilke affirme que sa sculpture tire sa puissance de l'ajointement de son espace intérieur, qu'il nomme son « pays d'origine », et de l'espace extérieur qui est à la fois son « aura » et la matière même dont elle est constituée (le minéral). Je crois que l'on peut reprendre à son compte, face à la *Chouette*, l'intuition de Rilke : en deçà de tout discours, ce lieu pour nous qu'elle construit serait alors comme la figure d'une durée, c'est-à-dire de la présence sensible d'un temps long auquel nous nous sentons appartenir, le temps de la formation de la matière à la fois végétale et minérale dont elle est issue, un temps bien plus reculé que toute mémoire, qui innerve profondément son espace imaginaire, celui durant lequel des hommes déjà investissaient des grottes ou déplaçaient des blocs qu'ils combinaient ensemble, qu'ils alignaient, sculptaient et dressaient vers le ciel ou amoncelaient sur un promontoire, pour *habiter* l'espace.

Je voudrais simplement ici faire halte un instant, et reculer d'un pas en arrière pour me placer dans l'intention qui ouvre son geste, l'écouter invoquer ce lâcher-prise qui suscite, dans la fabrique de l'œuvre, des enchaînements inconscients qui sont comme des associations d'idées, un libre cours autorisé par la répétition des attitudes, la maîtrise des outils et des procédés. Repérer des constantes, traquer des écritures; tout artiste vrai a son vocabulaire, ses rythmes essentiels ou ses formes primaires qu'il accueille sans défense critique, parce qu'ils sont comme un terreau initial, un halètement aveugle du corps dont les formes proviendraient d'un ordre ancien qu'il puise au commun, courbées ensuite sur ses propres versants. Je gage que ces formes, confusément archétypales, on les déblairait plutôt dans sa peinture, puisqu'on a, aussi bien, déjà traversé celles qui se mélangent à la poussière et dans ses succédanés que sont béton et ciment. Des branchements immédiats, conglomérats profonds, électrons conducteurs d'énergies primitives comme des membres fantômes et des syntaxes enfouies, puissamment structurantes, c'est ça dont on pisterait l'émergence et le retour incessant, tiré du vieux fonds mélangé de ses modalités à lui. Sans trop se fourvoyer dans une archéologie psychique ni pratiquer la découpe clinique débitant l'œuvre en morceaux choisis, mais en distinguant de grands schèmes à coups de sonde ou de butoir dans ses façons singulières, dans sa foulée propre.

En évitant d'empoigner (bien maladroitement) une grille trop ouvertement psychanalytique, il me paraît néanmoins difficile de ne pas rappeler le souvenir d'enfance que Lionel a une ou deux fois mentionné, au gré d'un entretien : celui de son grand-père, taxidermiste amateur, qui le laissait librement jouer avec les animaux morts qu'il allait ensuite s'employer à naturaliser. C'est un souvenir à la fois heureux et un peu assombri par l'interdiction qu'on lui fit après de ne plus toucher ces cadavres dégoûtants : on ne joue pas avec la mort. Il se souvient ne pas avoir compris, alors, pourquoi d'autres adultes interdisaient un jeu si passionnant, que le grand-père, quant à lui, autorisait. Ce souvenir a toutes les caractéristiques d'une scène originelle, sinon primitive : le jeu libre, déconnecté de tout rituel ou fantasme, la dimension symbolique complexe, le rapport infantile à la mort, l'affrontement de deux logiques, l'interdit, le retour du souvenir, teinté d'une nostalgie pour un hors temps que l'artiste va réinvestir ultérieurement. Le très jeune Lionel occupe la place de l'enfant pauvre avec son rat dans le poème de Baudelaire que j'ai mentionné auparavant, poème qui trouve son origine dans un texte antérieur, « La Morale du joujou », dans lequel Baudelaire, en fin psychologue, écrit que « le joujou est la première initiation de l'enfant à l'art, ou plutôt c'en est pour lui la première réalisation ». L'imaginaire trouve ici une source, capitale, qui ne tarira plus.

Le psychanalyste y trouverait sans doute le tremplin à une exploration fructueuse, où figureraient pêle-mêle cette scène initiale avec le grand-père et ses dépouilles animales, l'acharnement messianique, c'est-à-dire névrotique, à sauver le corps déchu, voire une propension à *jouer* avec la déjection dont j'entrevois ce qu'il pourrait en dire... Néanmoins, pour stimulantes qu'elles puissent être, ces directions me semblent achopper sur deux obstacles majeurs : le premier, je le confesse aisément, ressortit

de ma propre incapacité à m'y engager avec quelque assurance. Le seul élément qui serait à la rigueur, pour moi, justiciable d'une telle grille analytique, serait l'emploi fréquent du jeu de mots, volontiers humoristique, qu'il affectionne : les moutons de poussière qui servent à sculpter des loups, les peaux des plantes (de pieds) qui deviennent fleurs, ses sculptures *épicées* (au curcuma ou au safran), des lambeaux de soi(e) à la surface de certaines toiles, des champs d'oiseaux d'où le chant s'élève en silence. Il faudrait cependant être plus lacanien que je ne suis pour élaborer une lecture qui dépasse le constat trop simple de l'entrechoc d'images antithétiques soulignant l'apparence trompeuse du paradoxe, soulageant la charge émotionnelle par la vertu de l'humour, ou relevant une projection de sa propre névrose dans l'épissure des significations reflétant celle des matières, majoritairement immondes, transfigurées par Sabatté. La seconde difficulté, d'ordre plus théorique, c'est que de telles exégèses ne sauraient aucunement rendre compte de la configuration esthétique du tableau, ou si l'on préfère de l'acte qu'il propose (on nous fera ici grâce des « interprétations » loufoques rapportant à des schèmes grossiers tel ou tel motif, les élucubrations célèbres sur des toiles de Léonard nous en ont définitivement vaccinés) ni des intentions imaginaires qu'il réfracte, fussent-elles en partie inconscientes, évidemment distordues dans leur apparition concrète. Si je reviens à l'affirmation de Lionel évoquant ses associations libres, il me semble possible d'en saisir la teneur, ou l'activation, dans la fluidité même de sa peinture, et notamment dans les coulées, suintements, débords, drainages et autres épanchements qui constituent une forme archétypale qu'on repère presque dans toutes ses toiles, quels qu'en soient les couleurs, figures ou rythmes particuliers. Il y a là, je crois, une structure de l'imaginaire réveillant de vieux souvenirs de *L'Eau et les rêves* de Bachelard, une surdétermination de l'élément liquide d'où



Éclosion du 09-10-2020, 2020
Poussière et curcuma sur papier de Pierrette Bloch datant de 1969, 61 × 45,5 cm



Organisme noctambule du 08-03-2021, 2021
Monotype et huile sur papier, 50 × 70 cm

découlent (sic) des formes et formules spécifiques – et singulières. Car l'eau dans ses œuvres ne joue pas le rôle, qui lui est classiquement dévolu, d'élément dissolvant qui noie, désintègre, dissout et se trouve ainsi rituellement investi d'un rôle de purification. Au contraire chez Sabatté, le liquide constitue le lieu privilégié d'une transformation en cours, et non d'une dissolution dans l'informe. C'est en cela que cette prégnance du liquide se complique d'un autre tropisme : celui de l'enveloppe. Qu'on y reconnaisse des poches, des gousses, coques ou vésicules, ces formes qui enveloppent une aire liquéfiée sont tout aussi fréquentes, et leur mélange ou combinaison fait alors souvent surgir une sorte d'impulsion ou d'efflorescence dont l'effet, pourtant fondé sur une figure presque abstraite, saisit singulièrement le spectateur. Devant ces « morphèmes » figuratifs, si l'on veut bien accepter ce néologisme non dénué de sens, et justement employé par Sabatté comme titre d'exposition en 2019, on distingue des modalités de vie inconnues, venant d'un *non-lieu* à l'état liquide ou gazeux, en perpétuelle transfiguration. Il confesse d'ailleurs que le ciel et l'eau sont toujours, au fond, présents dans ses toiles, ce qui suggère leur forte structuration, mais surtout un statut imaginaire distinctif, qui fait la part belle au mouvement dans l'élémentaire. Les figures de Sabatté semblent échapper à toute fixation dans un horizon stable, elles se dérobent, s'évadent et paraissent presque bouger encore à la surface du tableau, comme si elles touchaient là un état mystérieux vaguement familier, pourtant rebelle à toute nomination ou inclusion dans une quelconque catégorie du visible ou du savoir. C'est comme s'il avait lancé dans l'espace une sorte de sonde ou de sonar qui enregistrerait alors la résonance d'un objet dont la substance mouvante serait sans cesse en voie de reconfiguration, en amont des fixations dans un corps stable des divers règnes où se distribuent les êtres vivants.

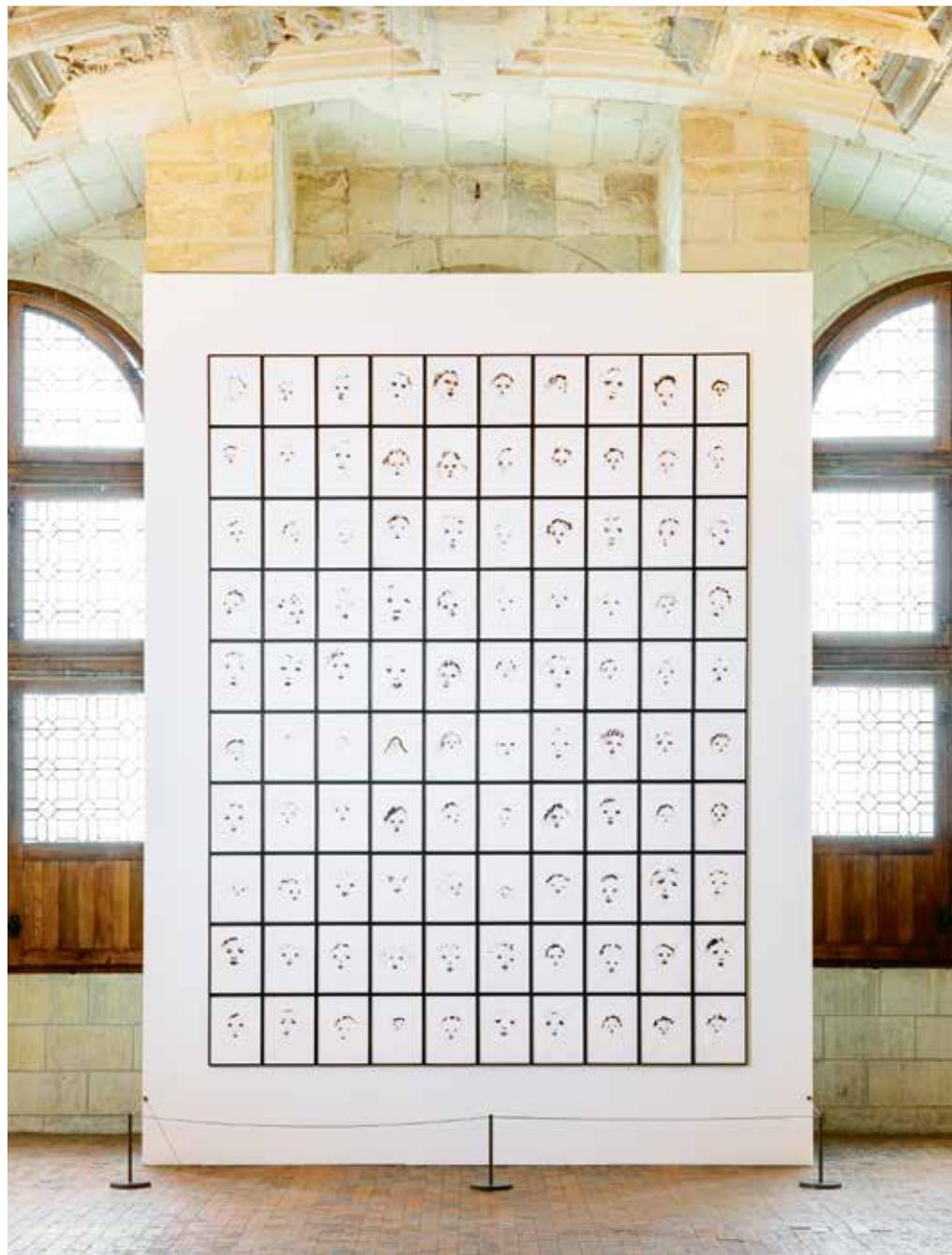
Sur la scène du tableau se joue une mutation en acte, qui révèle au spectateur une dramaturgie où quelque chose, toujours, est en train de se faire et se défaire, où quelque chose *outré* – au sens littéral de passer outre une frontière, une limite, un trait, où l'on reconnaît une autre forme essentielle de son imaginaire : la membrane ou la paroi. Que ce soit celle des constructions en ciment de Saint-Étienne ou Chaumont-sur-Loire, celle des tôles, des *Poussins* sur les papiers issus de l'atelier de Pierrette Bloch, ou plus globalement l'épiderme littéral ou figuré qui hante ses travaux, la membrane incarne cet espace perméable qui sépare et relie des réalités connexes qui naissent l'une de l'autre ou se contestent dans un processus d'agglutination, de mélange ou d'absorption traversant toute l'œuvre. Tout se joue d'ailleurs à la surface (oxydations, liquidités figées sur la toile, poussières en épiderme), tout est peau en effet, ou plus précisément *tégument*, ce revêtement externe du corps le protégeant des agressions extérieures, qui regroupe la peau, mais aussi les ongles, les poils et les cheveux... La poussière et la paroi sont indéfectiblement liées, elles s'embrassent en une membrane, toujours poreuse, qui figure une limite infiniment réversible, un gant que l'œil retourne sans cesse pour assurer l'échange entre les êtres, les objets et les espaces.

On baigne dans l'eau primitive, l'élément primordial où les formes se développent, bogues, cosses, écales ou cupules dont les membranes dispensent les transitions en cours. Les figures biomorphiques des toiles de Sabatté débordent la dimension baroque (mouvement, jeux d'ombre, instabilité, antinomies, transformation) parce qu'elles sont arrimées à un poids de chair en acte, en tractation avec son milieu, selon toutes les combinaisons du désir d'être avec – creusement mélange métissage hybridation fusion confusion jonction contamination bouillie bouillon fouillis chaos fatras

mêlée imbroglia méli-mélo emmêlement entremêlement
enchevêtrement entrelacs entrelacement embrassade empoi-
gnade compilation composition gémination incorporation
imbrication association assemblage amalgame alliance alliage
assortiment accouplement amoncellement entassement
accolement tissu tissure texture épissure bigarrure bâtar-
disse croisement peuplade brassage symbiose mitose mix-
ture mixtion amas masse ramassis agrégat agrégation amas
agglomérat salmigondis faisceau pot-pourri pêle-mêle union
enchevêtrement.....
.....

Axiome: la peinture de Lionel Sabatté fait l'expérience de ce qui advient; elle est une saisie de l'événement. Dans l'ombre portée de son geste s'épanche un imaginaire intimement lié à la vie et aux modalités de son apparition. Et je crois que c'est cette intuition racinaire qui nous émeut devant ses toiles, un alcool fort qui nous brûle sans que l'on comprenne rationnellement ce qui s'y joue. Non qu'une certaine abstraction voile un mystère un peu éventé, ou qu'une dramaturgie chamanique frelatée s'y glisse subrepticement. C'est plutôt du côté du merveilleux qu'il faudrait, peut-être, porter son regard. J'ai été interloqué lorsque Lionel m'a dit, la première fois, la forte attirance qu'il avait pour le surréalisme, dont l'esthétique me semblait si éloignée de ses préoccupations. À bien y réfléchir pourtant, son accueil du merveilleux, d'un certain fantastique ou des versants mystérieux de l'imaginaire, est comme un écho aux préoccupations surréalistes. À leur suite, Lionel désigne le merveilleux comme une dimension constitutive du réel, comme une composante essentielle de la vie qu'il intègre à sa perception du monde, sans l'amputer de la pulsion de mort que les surréalistes adoptèrent chez Freud, ou en tout cas de la présence consubstantielle de la mort, apprivoisée

dès l'enfance par la manipulation ludique des cadavres d'animaux du grand-père. En ce sens, les créatures hybrides qui peuplent son imaginaire transposent en une figure typique les contradictions du réel dans son extension à la fois psychique et historique. Un merveilleux, cependant, branché sur le bouillonnement du vivant, vissé aux frottements cellulaires. Je crois que c'est en ces termes qu'il faut l'approcher, et comprendre qu'il travaille avec des matériaux symboliques explosifs, d'un haut degré d'inflammabilité. C'est ce que j'ai décrit plus haut en empruntant, après lui, ses chemins poussiéreux où le propre et le sale s'arc-boutent l'un à l'autre jusqu'à échanger leurs valeurs, en interrogeant nos dégoûts. Mais ce caractère d'instabilité inflammable va également de pair avec une combustion intense, produisant une chaleur qu'on dirait bienfaitrice à contempler ses œuvres. En termes esthétiques et anthropologiques, on dirait alors qu'elles ont une *agence* qui affecte notre psyché, pour reprendre ce concept capital dans le sens employé par Descola, après Gell, dans *Les Formes du visible*. Une agence donc, ou puissance d'agir qui affecte notre sensibilité dans un sens qui a sans doute à voir avec une expérience commune et profonde du vivant, avec l'intuition de saisir confusément une palpitation de vie en formation-mutation à partir de ses structures primaires. Jusqu'à en réparer nous-mêmes la déchéance, en réhabiliter la dispersion? Peut-être toucherait-on ici la pointe extrême de la proposition de Sabatté, celle qui nous enjoint à affronter le dégoût manifestant notre angoisse face à la déchéance pour accueillir un imaginaire nourri de fonction curative telle que Lévi-Strauss a pu l'observer lorsqu'il évoque l'efficacité symbolique de la chanson des chamans Cuna. La combustion de ses formes nous ouvrirait à cette dimension investie d'une cohérence *pour nous, aujourd'hui*: celle d'un monde signifiant sans cesse traversé, innervé et repeuplé par l'allégresse du vital.



Vus de loin, ce sont des portraits classiquement exécutés au fusain ou à la plume. Lorsqu'on approche pourtant, on s'aperçoit qu'ils sont composés par des agrégats de poussière, agglutinés par les cheveux qui en forment le liant, et se substituent au crayon pour dessiner à main levée, d'un trait unique, l'écheveau du visage.

Ces moutons de poussière récoltés dans la station de métro de Châtelet Les Halles, la plus fréquentée du réseau parisien, il les utilise depuis de nombreuses années pour « dessiner » des visages dont la présence frontale se trouve renforcée par contraste avec la blancheur du papier, et dont la puissance expressive est inversement proportionnelle aux moyens employés. Poussière noire ou grise du métro, rehaussée par les nuances plus crayeuses de celle ici des murs de tuffeau du château : elle révèle le lieu autant que la multitude des humains qui l'arpentent, laissant derrière eux tous ces rebuts (poils, ongles, cheveux, fibres d'habits, etc.), qui sont témoins imperceptibles de notre existence. Les visages représentés sont donc formés, avec une stupéfiante virtuosité, par l'amalgame instable d'une multitude, celle de milliers d'ADN que le hasard a cristallisés dans une pelote toujours en train de se défaire et de s'amonceler, au gré des courants d'air et des déchéances minuscules. Décloisonnant les dualismes de tout poil, il mêle au contraire le soi et l'autre inextricablement : dans la poussière récoltée se frottent les cheveux du riche et du pauvre, les gènes de toutes les ethnies, les squames

Série *Cent visages de Chambord*, 2023
Poussières sur papier Arches, cent unités de 41×31 cm chacune
Vue de l'exposition présentée au château de Chambord en 2023



*Le Visage du 06-01-2023, série Cent visages de Chambord, 2023
Poussières sur papier Arches, 41×31 cm*

détachées des corps jeunes et vieux dans un poudroisement joyeux de l'universel formé des pluralités inconscientes. Il n'est pas jusqu'au fondement de la propriété qui ne soit dissous dans les récoltes de poussière de l'artiste, qui fait siens les copeaux infimes de nos corps, notre propriété la plus intime pourtant abandonnée, que nous ne saurions plus réclamer d'aucune manière... Les poussières rameutées par Lionel sont l'œuvre de tous qui n'appartient à personne, constituée de biens sortis de tout régime juridique qu'il va d'ailleurs moins s'approprier que mettre en circulation: parce que le propre de la poussière, c'est de danser...

À partir de cette poussière toujours déjà symbolique, recourbant le passé récent de sa formation hasardeuse sur le futur imprévisible et inéluctable de son horizon (des déchets du corps au corps comme déchet, de la poussière à la poussière), Sabatté donne précisément un visage à ce qui n'en a plus d'en avoir trop, il désigne l'innommable, redonne figure humaine à nos désertions. C'est donc à partir de ce qui nous est le plus propre, mais invisible à l'œil nu (notre ADN), que prend forme notre identité visible: celle de notre visage. Le geste de Sabatté creuse, vrille et élargit, en une sorte d'amoncellement sémantique, la réversibilité du terme «identité» relevée par Ricœur: ce qui est identique, et ce qui est singulier. Devant ses portraits de poussière, c'est évidemment l'identité plastique qui saute aux yeux, et donne d'ailleurs à la série sa signification et sa cohérence formelle; rien de plus semblable à des cheveux que d'autres cheveux. Les infimes variations de couleurs (quelques rares filaments blancs ou blonds) ne sauraient vraiment détonner dans l'ensemble qui atteste notre appartenance commune – et sans doute y a-t-il là aussi l'écho du souvenir des vanités, des crânes et danses macabres de l'histoire de l'art chrétien qui manifestent notre identité dans la mort,

par-delà les différences sociales et économiques du monde transitoire des vivants. Mais il est tout aussi évident qu'une recherche scientifique ferait apparaître dans ces poussières la singularité génétique de milliers d'humains différents, conférant à chaque cheveu, chaque poil, sa carte d'identité. Le matériau, par essence duel, produit *in fine* un visage, qui rejoue dans le dessin cette dualité: un visage unique, formé d'une pluralité d'êtres singuliers; chaque portrait n'existe donc en lui-même que parce qu'il est porté par la multitude, parce qu'il est, de fait, le résultat de l'addition d'altérités. Ces portraits incarnent, pourtant sans chair, la profondeur du passé, des ancêtres dont le métissage hasardeux aboutit à un individu qui va lui-même prendre place dans cette chaîne humaine d'où toute pureté est nécessairement exclue. Et les différentes expressions que l'on peut reconnaître dans ces portraits (celui-ci semble étonné, celle-là perplexe ou attentive, la petite tête d'un enfant boudeur jouxte une femme aux lèvres fardées, l'œil saute de la mâchoire puissante de celui-là au sourire à peine esquissé de son voisin) révèlent encore la multiplicité des possibles à partir d'un matériau *commun* – dans tous les sens du terme. Et il n'est pas jusqu'à la différenciation sexuée qui, parfois, ne vacille ou se suspende, comme certaines distinctions d'âge souvent impossibles à déterminer avec certitude. Car il n'y a plus ici ni assurance ni frontières hermétiques: nous sommes uniques et pluriels, singuliers et communs, d'ici et d'ailleurs, nous sommes foule et existons parmi les autres, indémêlables et néanmoins distincts. La poussière agglutine ontologie et politique.

Pourtant je n'ai rien dit encore de l'installation spécifique de ces 100 portraits, qui agrège d'autres effets à ceux que je viens d'énoncer. Lionel en a exécuté un par jour, sur une durée de 100 jours, les 100 jours de Lionel, une tout autre épopée

ironique et salvatrice, celle du minuscule miraculeusement rendue au regard, du 1^{er} janvier au 10 avril 2023: c'est un journal, ou une ascèse, une performance ou un credo, un sauvetage quotidien où l'art mémoriel fait son miel de visages qui n'existent pas, c'est-à-dire qui rassemblent des existences qui auraient égaré les traces de leur passage, Petits Poucets désinvoltes et étourdis semant involontairement dans leur sillage les indices de leurs corps en copeaux. Ils sont accrochés à touche-touche, formant un immense rectangle qui devient une seule œuvre monumentale, un gigantesque dessin installé présentant comme une neutralité de carrelage, comme si les visages affleuraient à la surface d'autant de dalles immaculées. Ils sont tournés vers nous, mais sans nous regarder vraiment, leur regard toujours un peu de biais, absorbé vers l'intérieur, flottant dans leur présence absente. Incroyablement individualisés et pourtant en lisière d'existence, ils sont les fantômes de ce siècle, les nôtres, victimes des camps dont les visages invisibles seraient recomposés à partir de leurs cheveux, de leur poussière ultime, réinstallés dans leur identité fluctuante, au bord de l'évanouissement et cependant d'autant plus présents qu'ils s'y mettent à plusieurs pour combiner un visage. On ne peut se défaire, face à leur bloc massif, érigé devant nous de manière si brutalement tendre, de l'association libre avec les photographies des visages de tous les mémoriaux. L'installation devient alors un monument à ce qui s'entête à rester, à ce que la blancheur, la propreté clinique, n'a pas pu encore avaler, désintégrer. Un monument qui a la légèreté insaisissable d'une chimère qui serait née du croisement improbable des obsessions de Boltanski et d'Opalka.



Bouc de mai 2015, 2015
Thé Pu'er sur structure métallique, 163 × 266 × 165 cm

On a souvent évoqué la question des échanges et de la circulation des valeurs dans l'œuvre de Lionel Sabatté. Il est vrai qu'il a tour à tour utilisé, dans ses œuvres, le thé, le curcuma, le safran ou encore la soie, selon une récurrence qui ne saurait tenir du simple hasard ou des caractéristiques esthétiques de ces marchandises, qui ont toutes été l'enjeu d'échanges commerciaux historiques entre Orient et Occident. C'est notamment le cas des *Boucs* de 2015, dont le pelage est entièrement formé de milliers de feuilles de thé Pu'er du Yunnan. Au-delà de la performance stupéfiante de virtuosité, l'utilisation de cette plante, qui a servi de monnaie d'échange sur l'ancienne route de la soie, et se trouve encore de nos jours utilisée comme cadeau rituel, plaçait cette notion de troc, et plus précisément de prix attribué à telle ou telle denrée, au centre du questionnement de l'artiste. Par-delà la dimension alchimique de son travail qui procède, comme de juste, d'une transmutation de certaines valeurs péjoratives (la laideur, le dégoût, ou simplement le négligeable) en éléments valorisés, on repère également une tendance à mêler dans le même espace deux motifs opposés sur l'échelle des références communément admises : la soie et la poussière voisinent ainsi sur nombre de toiles, des rognures d'ongles suturent les ailes délicates d'un papillon ou, plus brutal encore, ces gracieuses fleurs en bouton formées par des peaux mortes récoltées chez les podologues (exposition « Écllosion »). Il me semble que cette inclination au paradoxe, voire à l'oxymore, n'est toutefois pas à lire comme une provocation à visée métaphorique,



Le K, 2013

Pièces d'un centime d'euro, fer, étain et laiton, 100×325×105 cm
Vue de l'exposition présentée à l'abbaye Saint-Jean d'Orbestier en 2014

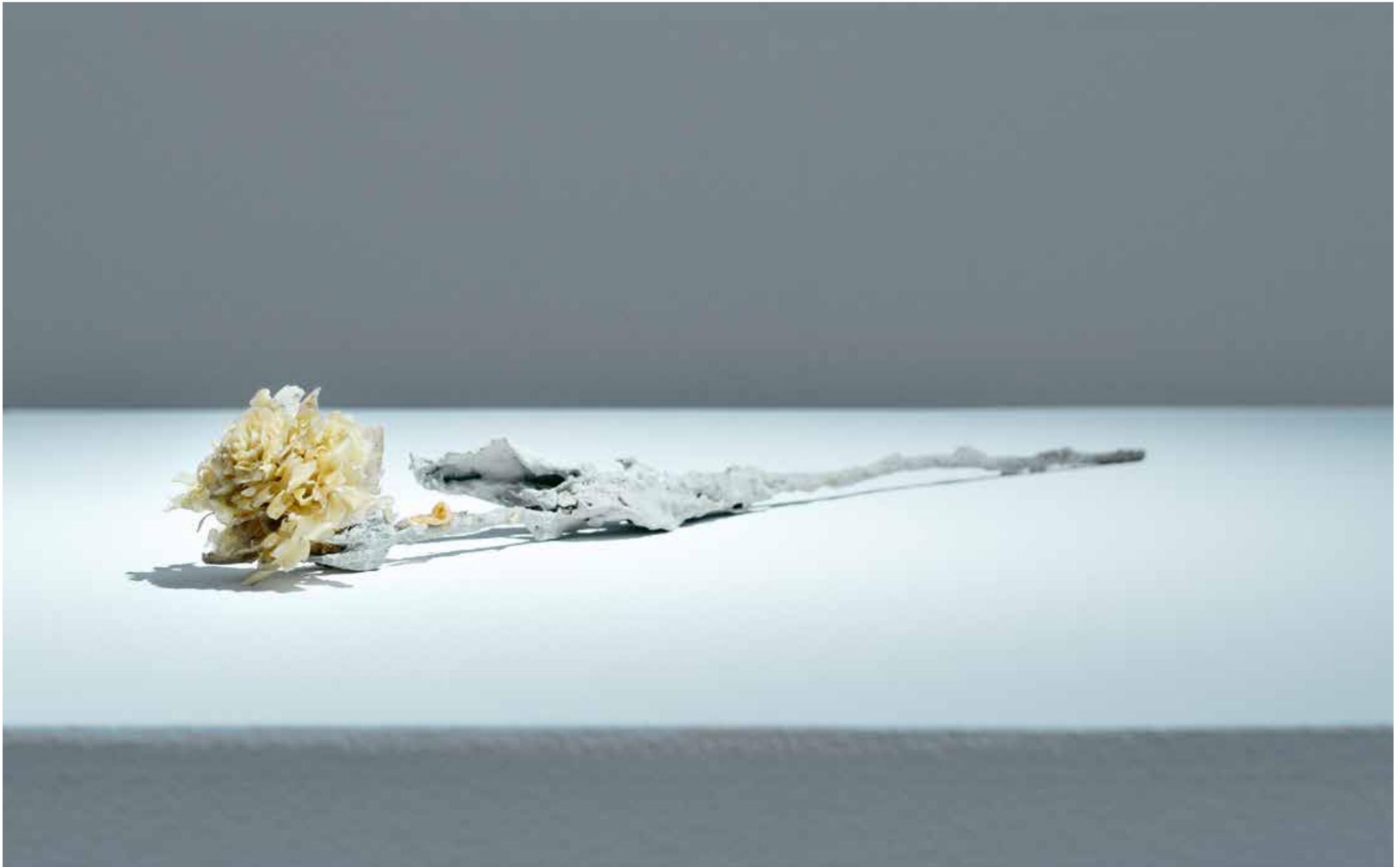
ou exclusivement artistique, mais bien comme une critique des flux – voire fluctuations – des biens proprement économiques. Il m'apparaît ainsi que, dans le travail de Sabatté, toute valeur se trouve presque systématiquement perturbée par le flux qu'il met en branle et la conteste de l'intérieur (transformation, métissage, recyclage, attelages, etc.), pour s'affirmer *in fine* comme l'exacte antithèse des flux mondialisés qui sont orientés vers une fin (le marché, la consommation), c'est-à-dire qui concentrent des flux divers pour les réorienter vers un but unique. Sa pratique prouve sans cesse qu'il produit à rebours, aimanté par la prolifération : il éclate, multiplie, dérive, disperse.

Mais la portée critique de Sabatté n'est pas restreinte à son mode opératoire, puisqu'il va jusqu'à intégrer au centre de l'œuvre l'élément fiduciaire lui-même, en l'occurrence les pièces d'un centime d'euro, dans *Le K*, par exemple. Il ne s'agit plus là d'une simple réévaluation d'un élément déconsidéré, et pas simplement non plus, comme il a pu être dit, d'une revalorisation de la valeur esthétique ou humaine de ces pièces de monnaie. Certes, leur intégration dans les œuvres (curieusement toujours des animaux, poissons ou oiseaux, comme si cette requalification ne pouvait transiter que par un ordre du vivant non humain) leur confère une dimension, et plus encore une efficace, artistique ; certes la charge humaine de ces pièces, qui ont transité par des milliers de mains, et sans doute parmi les plus pauvres, participe de leur « rédemption » sur l'échelle d'appréciation morale cette fois – et sans doute ce choix, celui du sans-grade, du méprisé, de l'invisible, auquel Sabatté rend justice, visage et dignité, consacre-t-il la mesure immédiate d'un parti pris politique humaniste. Mais j'y vois également une visée polémique sur le terrain même de la valeur économique, littérale si l'on peut dire, au sens

où elles désigneraient de manière métonymique le prix de l'œuvre lui-même, affirmant de manière ostentatoire sa place dans un marché qu'elle met en scène (l'œuvre composée d'argent) et dont elle excède ironiquement la référence qu'elle exhibe (le prix de l'œuvre dépasse l'addition des pièces d'un centime!). Si la pièce d'un centime, comme la poussière, « ne vaut rien » (à telle enseigne que certains États européens souhaitent même la supprimer), alors elle peut devenir un objet esthétique, mais n'en perd pas pour autant sa mesure référentielle originelle. Ce serait une erreur d'analyser son intégration à l'œuvre comme un changement d'ordre radical et de prétendre que cette pièce se trouve, littéralement, *démonétisée*; au contraire, ce transfert dans l'ordre esthétique ajoute sans annuler, et peut-être même lui confère une puissance d'agir qui réactive en sous-main sa fonction originale, en contestant son fondement. On dépasse ici la fameuse image peinte sur toile du billet de 1\$, ou plutôt on saute hors du champ de la représentation pour intégrer une valeur réelle, immédiatement déréalisée, puisque sa valeur commune se trouve démultipliée par son intégration à l'œuvre qui excède son prix, fixé par l'usage et les lois internationales de l'échange. Cette disjonction repose en fait sur un détraquement de la croyance. De même que l'image du billet de 1\$ repose sur le consensus qui accorde à cette image une capacité de représentation mimétique de l'objet, de même cet objet réel (le billet de 1\$ ou une pièce d'un centime) correspond à une évaluation unanimement reconnue qui me permet d'acheter telle ou telle denrée, c'est-à-dire d'échanger un objet symbolique, investi d'une confiance et d'une croyance partagées (la pièce, le billet). Dans les deux cas, c'est la confiance que j'accorde à cette représentation qui en garantit l'efficacité: le rapport mimétique de l'image à l'objet, la foi dans la monnaie fiduciaire (de *fiducia* en latin, la confiance), c'est-à-dire en l'autorité qui l'émet.

C'est précisément ce consensus qu'écorne l'œuvre de Sabatté, et c'est loin d'être anecdotique.

On objectera peut-être qu'il s'agit là d'une série spécifique dans le travail de Lionel, et que l'analyse dilate excessivement la dimension critique de ces œuvres. Je n'en crois rien, car cette série, je l'ai dit, trouve sa place dans un ensemble qui peut déjà se lire comme un questionnement réitéré des notions d'échanges, de flux et de circulation des biens. Mais il y a plus. J'ai déjà largement évoqué, évidemment, l'utilisation au centre de son œuvre de la poussière, les multiples lectures qu'elle suscite, les usages et pratiques qu'elle concentre. Mais il est une de ses caractéristiques fondamentales que je n'ai encore mentionnée qu'en passant: elle n'appartient à personne. Cela semble anodin, c'est en fait capital, parce que cela signifie que la poussière est le seul « élément » ou « objet » de ce monde qui échappe au régime de propriété et aux flux marchands. Elle n'est pas une personne morale, elle n'a pas de valeur, n'est le support d'aucun désir, n'a aucun sens *a priori*, aucun prix, elle n'est justiciable d'aucune revendication, sans identité ni mesure. Or, c'est justement ce matériau que Sabatté, par son geste artistique, *valorise* et réintègre dans le circuit de la propriété; ce faisant, il chamboule totalement les caractéristiques que je viens d'énoncer, en les inversant: la poussière (dans ses lours, à la surface de ses toiles, dans ses portraits) acquiert une personnalité morale, une valeur, un prix, devient objet du désir de celui qui regarde (et possiblement achète), multiplie les sens qu'on peut lui accorder (ce livre en est la preuve), est justiciable d'un certain nombre de revendications (esthétiques, politiques, sociales, économiques, spirituelles, etc.); elle a enfin identité et mesure. Il s'agit là d'un geste de perturbation économique et politique radicale, dont la portée est sans commune mesure avec une



La Rose blanche, 2013
Peaux mortes, ciment, cendres et tige de rose, 39,5×7,5×5,5 cm

simple contestation symbolique ou un attachement compassionnel : parce que ce qu'il échange au fond, c'est un capital à la fois symbolique et monétaire contre... rien – des moutons de poussière récoltés dans les couloirs du métro, qu'on lui donne sans retour ni conscience.

Au cœur de l'œuvre de Sabatté, cette *critique* drastique, au sens kantien du terme, de la notion de valeur ne concerne pas seulement l'échange économique, mais également notre comportement esthétique, liant d'étroite façon nos croyances selon un questionnement vertigineux percutant l'échelle de nos valeurs d'échange. Pour le comprendre, il faut adopter la position de l'observateur devant certaines œuvres discriminantes de Lionel dans une salle d'exposition que visite le public. Prenons *La Rose blanche*, une œuvre de 2013 composée de peaux mortes, ciment, cendres et tige de rose. À quelques mètres, l'œuvre présente une rose coupée, posée sur un socle, avec une tige dont on perçoit qu'elle a été traitée pour être préservée de la putréfaction, au sommet de laquelle les pétales de la fleur, d'un ton crème, composent une corolle ouverte. C'est une représentation classique de la beauté, tirant vers le topos de la fleur coupée, de la brièveté de la vie, une vanité sans doute, un appel silencieux à la nostalgie, etc., et le public s'approche, pour voir ce qu'il en est, lire le cartel, céder à l'appel sans fard de la nature. Mais en s'approchant plus près, plus près encore, le spectateur soudainement comprend, il comprend parce qu'il voit que ces si beaux pétales sont en réalité formés par de multiples peaux recourbées par l'artiste pour leur donner cette forme; et ils en ont l'apparence, n'étaient ces lignes fines qui les strient, et attestent qu'il s'agit là de peaux mortes – ce que le cartel leur confirmera. Au moment où il comprend, le public sursaute, il a un mouvement de recul, parfois une moue de

dégoût, certains même s'enfuient... C'est une *expérience*, dans tous les sens du terme, prodigieuse et tout à fait singulière, qui place le spectateur dans une situation où il va incarner dans l'espace une esthétique de la réception. Attiré par une beauté neutre (en tant qu'elle repose sur un poncif), il avance puis, saisissant sa méprise, il recule; attiré de loin, dégoût de près, principe de plaisir retourné en principe de réalité, lieu commun puis rupture singulière, d'un imputrescible à l'autre... On pourrait aligner ainsi plusieurs couples antithétiques de diverses obédiences, ce qui demeure au fond, c'est le moment du recul et cette question, visible dans le corps du regardeur : où met-on le curseur de l'esthétique? Quelle est la bonne distance? Qu'en est-il de notre jugement? À quel endroit de l'espace est-ce que je recule? ou pas? La puissance d'agir de cette *Rose* (mais on pourrait conduire une expérience analogue avec des *Éclotions*, des *Réparations*, un *Cocon* en ongles et peaux mortes et toutes ses *Extensions*, dans une moindre mesure avec les *Portraits de poussière* ou *La Meute*) consiste à faire figurer dans l'espace le curseur esthétique du spectateur, contemporain du déclenchement de sa réaction. Et en effet il y a ceux qui reculent horrifiés, mais aussi ceux qui avancent, entre indifférence et ironie, et se rapprochent plus encore, avec un sourire satisfait et un intérêt manifeste au même moment, celui où ils ont eux aussi compris, mais en tirent une conséquence diamétralement opposée : ils ont reconnu un jeu avec le *topos*, un retournement provocant et jouissent alors de cette reconnaissance, qui témoigne de leur appartenance au cénacle, à une forme d'entre-soi qui a dépassé le réflexe commun face au dégoût, nourris qu'ils sont d'une éducation à la modernité artistique, c'est-à-dire à une valeur esthétique connue et reconnue d'eux. Il y a bien ici quelque chose comme une expérience de sociologie artistique produite par l'œuvre et peut-être une distance amusée

de l'artiste mettant en place les conditions de réaction du public selon la distinction opérée par Pascal entre le peuple (qui recule de dégoût), le demi-habile (qui se rengorge et prend le contrepied du peuple) et l'habile – ici l'artiste qui pense comme le peuple en sachant pourquoi, selon un retour réflexif qui fonde en raison la réaction impulsive. Car c'est lui qui, par la puissance de déflagration de son agencement, fait advenir dans la réception physique de son œuvre la question centrale du jugement, et fait vaciller par là la position de la valeur qu'on lui octroie.

Deux expériences (*La Rose, Le K*), une même question : celle de la foi accordée à une valeur. Avec des conséquences multiples, en termes de morale, de jugement, de circulation, d'échange, de symbole – toutes notions participant étroitement de la vie de la Cité et de notre rapport normatif à la communauté. C'est toute la pertinence d'une œuvre souterrainement, mais résolument, politique.



Le Tissu, 2021

Peaux mortes, colle et vernis, 170 × 160 cm

Vue de l'exposition présentée au musée d'Art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole (MAMC+) en 2023

Je l'ai vu deux fois exposé, dans des contextes quasi antinomiques. D'abord au musée de Saint-Étienne, entre quatre murs blancs, violemment éclairé par des projecteurs électriques; plus tard suspendu à vingt mètres du sol, en plein cœur de la nef de l'abbaye royale de Brou. À sa radicale matérialité solitaire, à Saint-Étienne, répondait la lévitation de Brou, en conversation avec les vitraux et la profusion de l'architecture du gothique flamboyant. Deux modalités, et un faisceau de combustibles.

*

On ne sait pas bien ce que c'est, et il n'est d'ailleurs pas certain qu'il soit possible de le penser dans toute son extension. On peut néanmoins commencer par le décrire: un quasi carré de 175 × 162 centimètres, pas loin des proportions parfaites du nombre d'or, d'une épaisseur de quelques centimètres, formé par plusieurs carrés concentriques, si l'on peut dire, le premier, au centre, étant inclus dans un deuxième, lui-même dans un troisième et ainsi de suite jusqu'au bord de l'œuvre qui matérialise l'ultime carré. Les lignes qui composent chaque carré alternent entre des tonalités claires et sombres, de sorte à tracer chacun par contraste avec celui qu'il inclut. La rigueur géométrique de l'œuvre ne résiste cependant pas longtemps à un examen plus précis: les lignes tremblent, les espaces sont hétérogènes, les couleurs indécises; la surface elle-même semble bosselée, comme parcourue par une houle

sous-jacente qui ondule la surface. En approchant encore un peu, on perçoit qu'elle est formée par l'agrégat de milliers d'éléments hérissés, vernis, rigides, dont l'apparence tiendrait du sucre glace, du verre dépoli ou de la praline, pareille au sommet de ces choux pâtisseries dont la croûte dure et craquante nous met l'eau à la bouche. Et je me souviens parfaitement, en effet, que c'est une pulsion gourmande qui m'a saisi lors de ma première vision de ces carrés, dont je savais pourtant déjà qu'ils étaient formés de l'agglutination de milliers de peaux mortes (serties, çà et là, de quelques ongles) récupérées auprès de dizaines de cabinets de podologues... Cette première réaction paradoxale est singulièrement signifiante : elle indique un stimulus physiologique en contradiction avec la raison, autorisé par l'alchimie qui métamorphose l'objet dégoûtant en désir de matière – vieille antienne bien connue des lecteurs de Diderot émerveillé par son admiration charnelle devant *La Raie* de Chardin, cet autre « objet dégoûtant ». Elle ouvre alors tout un champ d'investigation fondé sur cet arrachement initial, sur la violence du rapport paradoxal qui fait tenir ensemble abstraction géométrique et peaux assemblées, tableau, installation et sculpture, attirance sensuelle et répulsion charnelle, comme Dom Juan au repas du Commandeur.

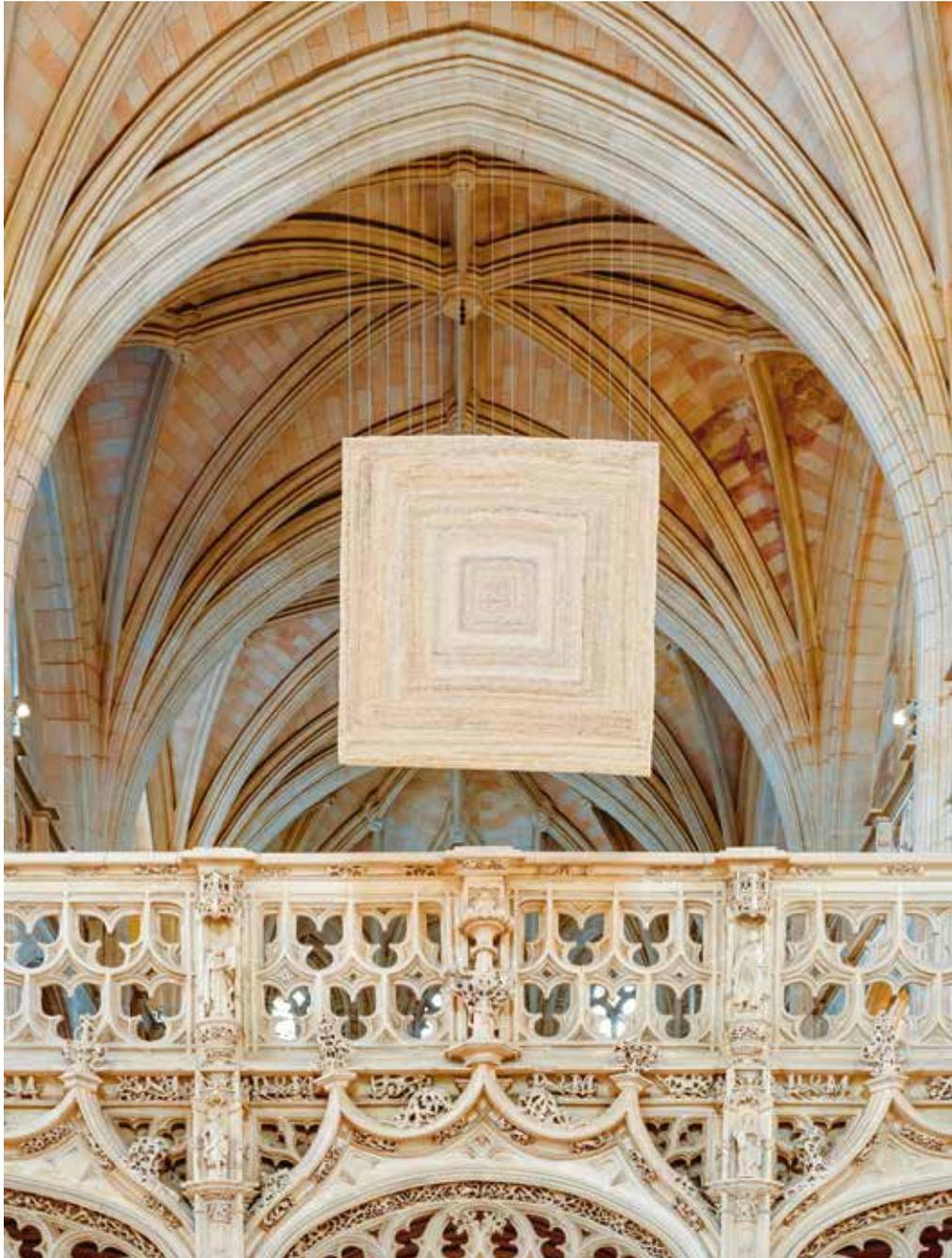
*

Il l'a nommé *Tissu*, et c'est bien cela en effet, au sens strict : un ensemble homogène d'éléments ayant une fonction analogue, un tressage de kératine devenu représentation du tissu social des peaux mêlées, jouant d'une autre manière ce qu'on a repéré déjà dans ses portraits de poussière. Sauf que la présence du multiple se trouve ici redoublée et mise en scène par la figure du carré dans le carré, ces groupes d'humains se trouvant à la fois les uns *avec* mais aussi *dans* les autres,

selon un phénomène de collage (au sens propre et figuré) aggravé d'inclusion. L'agencement implique que l'humain se trouve encastré dans l'humain, à travers une figure moins parfaite que redondante, possiblement répliquée à l'infini. Impossible de ne pas penser ici à l'obsession de la Renaissance italienne pour ces plans utilisant l'imbrication du carré dans un autre pour figurer l'architecture idéale d'une cité organisée selon les principes d'un bon gouvernement, mettant en place une forme terrestre susceptible de garantir un épanouissement conforme aux exigences morales et spirituelles. L'alternance architecturée des carrés clairs et sombres, ainsi d'ailleurs que l'intuition d'une mesure proche du nombre d'or, trahissent un souci des proportions qui rappelle le fameux dessin de Léonard, comme si ce *Tissu* constituait une version contemporaine de l'homme de Vitruve, dont on se souvient qu'il énonce la question des proportions harmonieuses, c'est-à-dire figure le rapport accordé de l'homme au monde. Las, l'harmonie ne nous concerne plus guère, et ce nouveau Vitruve interroge son rapport à ses peaux mortes, pratique une histologie qui chercherait dans cette membrane indurée la preuve de ses défaites, de ses renoncements et de ses dérives inhumaines, comme les reflets d'une rédemption possible, par l'attention à une proportion encore pensable.

*

Je crois que le *Tissu* de Sabatté tresse des pluralités de sens dont les réseaux s'entremêlent dans la charge symbolique dont il est investi, regorgeant d'une infinité de textes dont il partage d'ailleurs l'étymologie latine (*texere* : tisser). Il est traversé par des trames de textes, la cotonnade des langues, l'étoffe du mythe dont il peut tour à tour éclairer ou aveugler la signification. Le temps est tissé là-dedans, palpable,



Le Tissu, 2021

Peaux mortes, colle et vernis, 170 x 160 cm

Vue de l'exposition « Le Tissu » présentée au monastère royal de Brou en 2023

patiemment brodé par l'artisanat du geste répété de la suture, émouvant d'être parfois un peu gauche.

C'est un étrange objet qui tient, selon l'angle de vue ou le mode d'accrochage, du voile translucide ou du tapis opaque, c'est-à-dire de deux modes de la visibilité, de l'apparition, de la lisibilité ou du sens, selon une irréductible ambiguïté: vu de loin, il est comme troué, et les vitraux à Brou transparaissent à travers sa texture mitée qu'ils colorent; de près, c'est une dentelle serrée, un panneau brut, une matérialité opaque privée de toute transcendance, coupant court à toute traversée, purement autoréférentielle. Il est rêche et souple, érotique et froid, fragile et massif. Il bouscule la logique et se joue du principe de non-contradiction; c'est que sa charge est ailleurs, par l'ablation de la raison dans l'éclisse de la chair, et le poème du merveilleux.

*

Dans le texte d'une conférence de 1967 intitulée « Des espaces autres », dans laquelle il développe le concept d'hétérotopie, Foucault évoque en ces termes le rapport métonymique du tapis au jardin: « Le jardin traditionnel des Persans était un espace sacré qui devait réunir à l'intérieur de son rectangle quatre parties représentant les quatre parties du monde, avec un espace plus sacré encore que les autres, qui était comme l'ombilic, le nombril du monde en son milieu (c'est là qu'étaient la vasque et le jet d'eau); et toute la végétation du jardin devait se répartir dans cet espace, dans cette sorte de microcosme. Quant aux tapis, ils étaient à l'origine des reproductions de jardins: le jardin, c'est un tapis où le monde tout entier vient accomplir sa perfection symbolique, et le tapis, c'est une sorte de jardin mobile à travers l'espace. Le jardin,

c'est la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde. Le jardin c'est, depuis le fond de l'Antiquité, une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante.» *Le Tissu* de Lionel oscille entre le tapis volant, le voile transfiguré et la plaque aveugle, symbole d'un monde entier dont les lignes sont composées par notre chair; il a cette propriété de l'hétérotopie qui, pour Foucault, « a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles ».

*

Regardons-le une dernière fois suspendu comme un voile dans la nef, qu'il révèle autant qu'il l'obstrue. Il est installé là, combinaison figée et aérienne de milliers de peaux de pieds au milieu des merveilles d'un sacre ancien, sublimation active du déchu dans la maison du dieu ou affirmation ironique de sa défaite, comme l'incarné ici même de la transfiguration, carré dans le carré, mandala, voile de Véronique, suaire des milliers de chairs mortes dont il peut tout aussi bien figurer la rigidité cadavérique que la résurrection minuscule. Et au fond peu importe. Il est là en suspens, foyer d'une sourde incandescence qui se nourrirait du matériau combustible de l'histoire de la pensée et des représentations, sans qu'il soit possible de lui assigner quelque fin.

*

Tapi volant dans le silence

Au centre apaisé d'une approche

Débordant sans cesse immobile

Suspendue entre chaos et cosmos qu'elle superpose, brouille, intervertit ou maquille en un joyeux travestissement, l'œuvre de Lionel Sabatté s'accouple avec l'altérité, pense la dualité, et file comme une navette qui entre-tisse continuité et rupture de ses réseaux formels et discursifs. Sa pratique constante de l'hybridation (matériaux, motifs, références) va nécessairement de pair avec une trans-figuration, au sens littéral d'une traversée puissante des figures pour aboutir à une forme différenciée à la lisière des mondes, en équilibre entre vie et mort, apparition et disparition, intracellulaire et stellaire, intérieur et extérieur, topographie ou perspective aérienne. On est toujours, devant ses œuvres, à la fois ici et ailleurs. C'est en cela que la chimère, bien plus qu'un motif, incarne un *état* fondamental de l'imaginaire et de la pensée de Sabatté, rencontrant naturellement ses hypostases contemporaines du trans-genre ou du mutant, particulièrement dans les *Éclosions*, les *Réparations*, les *Poussins* ou *Human condition*. C'est aussi la raison pour laquelle nombre de ses images induisent une indétermination générique, non seulement biologique (entre les règnes animaux, végétaux et minéraux), mais esthétique. C'est notamment le cas de ses splendides tôles, plaques de métal destinées à fabriquer des voitures ou des avions, dont les oxydations chimiques révèlent des formes et des couleurs qui rappellent la surface de certaines roches. Si elles sont en partie liées aux hasards des réactions chimiques, ces formes sont néanmoins contrôlées par le geste de l'artiste, et par les reprises au pinceau qu'il effectue *a posteriori*; il les considère

lui-même comme « de grandes peaux, des peaux en bronze, oxydées, peintes, des pièces murales condensant dessin, peinture et sculpture ». Paysages singuliers, cartographies intimes ou au contraire largement déployées, ces tôles frayent avec l'art pariétal ou une sorte d'archéologie qui donne à voir une érosion qui déforme et reforme une figure mouvante, en lisière d'abstraction. À l'indécision du support se superposent l'hésitation typologique (dessin, sculpture ou peinture?), le paradoxe du mode opératoire (hasard et maîtrise) et la fluctuation des réceptions, variables selon les spectateurs.

Il va ainsi accordant les contraires, encordant les adversaires, ajoutant l'inconciliable: l'or et la rouille, la poussière et la soie, la profondeur et la surface. Cette ambivalence est sensible jusque dans le travail lui-même, virtuose et méticuleux lorsqu'il s'agit de tordre un ongle, coller quelques cheveux ou sculpter une minuscule peau morte à l'aile déchirée d'un papillon, harassant jusqu'à l'épuisement pour les sculptures monumentales exigeant des forces qui arrachent, courbent, sectionnent et amassent des matières brutes.

Cet effet d'équivocité innerve souterrainement l'ensemble du travail de Lionel qui fait son miel de ce principe d'incertitude, d'une sorte de tremblé du sens et des représentations qui ne laisse place à aucun arrêt: tout est toujours en mouvement, dans le cours d'un élan contradictoire contraignant à la suspension de tout jugement de vérité, selon un régime de l'*epochè* dont on a vu déjà les conséquences en termes de critique de la valeur. Ce concept cher aux stoïciens me semble en effet caractéristique de la pensée plastique de Sabatté, même s'il produit pour lui des conséquences inverses en termes de désir, d'action effervescente ou de prolifération vitale des formes. Et il n'est pas jusqu'à la reprise, par les phénoménologues,

de ce même concept d'*epochè* qui ne puisse éclairer une pratique qui, elle aussi, met entre parenthèses le discours des sciences de la nature pour écarter la réalité du monde, afin de n'en laisser advenir que le pur surgissement de l'apparaître. Tout savoir objectif écarté, tout discours *a priori* invalidé, les formes adviennent librement: il ne s'agit plus que d'accueillir l'œuvre en deçà de ses tensions et de ses champs de forces contraires, en faisant fi du principe logique de non-contradiction. Car ce que nous avons repéré pour les tôles vaut aussi bien pour les œuvres créées à partir de la poussière, liant d'un seul tenant forme et informe, volatile et solide, dégradation et impérissable, affirmant tranquillement dès l'origine cet impossible: sculpter la poussière.

On pourrait néanmoins être tenté de moduler cet effet d'équivalence entre des polarités antithétiques en arguant que l'usure de la matière, érigée non seulement en matériau central de son travail (les rebuts organiques), mais également en processus actif, fait la part belle au « négatif »: l'oxydation en effet, que ce soit celle du minéral (les tôles), du végétal (le papier) ou même à travers l'emploi du ciment (composé lui aussi d'oxydes, mêlés à la chaux et au silice), semble faire décidément basculer l'œuvre du côté de l'abrasion, voire de la corruption et d'une franche altération. Mais il faut rappeler ici que l'oxydation consiste en une réaction chimique entre l'oxygène et le carbone, réaction qui est liée à un transfert d'électrons opérant une libération ou, à l'inverse, une absorption d'énergie. Or, cette réaction est au fondement même du vivant, puisqu'elle permet la respiration et la photosynthèse, qui sont associées à des opérations d'oxydoréduction. Le phénomène d'oxydation si souvent employé par Lionel imite donc le principe même, profondément ambivalent, de la respiration du vivant: la corrosion du papier ou de la surface



L'Énigme du don, 2021
Oxydation sur plaque de métal, 200 × 450 cm

métallique simule ainsi la dégradation qui est la formule même de la vie.

S'il y est moins directement manifeste, ce principe d'incertitude traverse également ses peintures. Les deux grandes toiles intitulées *Pollinisateur tellurique* et *Pollinisateur irisé* en donnent un exemple frappant. Les titres semblent indiquer qu'on assisterait ici à l'acte de polliniser d'un organisme ou d'un élément (insecte ? oiseau ? vent ?), autrement dit à la dispersion féconde essentielle à la vie végétale (formes florales) et, partant, à tout l'écosystème dont nous sommes dépendants. Puissamment structurées par le « trou noir » qui semble en constituer le principe d'organisation et le noyau d'énergie, ces deux toiles exercent une fascination qui tient sans doute à l'impossibilité de les réduire à un sens stable tout en refusant d'être de pures abstractions. Il y a ici une force immédiatement sensible, qui tient à la fois de la cosmogonie (le trou noir stellaire, l'antimatière), de l'art pariétal (la force tellurique évoquée par le titre, c'est-à-dire le primat de la matière), de la confusion des éléments et des genres (animal, végétal, minéral), d'une sorte de violence éruptive et chaotique mariée à une douceur des couleurs, des auras vaporeuses et du crépitement de la poussière en surface...

C'est là sans doute un des effets majeurs du travail de Lionel que de mêler les affects, de proroger la question pour laisser divaguer en liberté l'œil de celui qui regarde. Par-delà cette licence accordée, on distingue nécessairement dans ces tableaux, et plus généralement dans tout l'œuvre peint, l'unité tonale (par séries), technique (huile, poussière et fragments de tissus de soie) et, plus encore, l'effet d'*indétermination* qui les caractérise, énonce leur profonde cohérence, en balayant toute référence à un genre institué et à quelque frontière entre figuration

et abstraction. On saisit plutôt, intuitivement, qu'on aurait ici affaire à des formes de vie parfaitement inconnues, à des organismes qu'on ne saurait assigner à la moindre catégorie, mais qui *font corps*. La dimension organique des formes est immédiatement sensible : c'est même ce qui nous trouble et nous enchante, tout à la fois, comme s'il alourdisait le poids de chair en lui offrant cette splendide incertitude. Et cette dimension se trouve révélée par les accidents de matière avec lesquels joue en virtuose l'artiste, travaillant tout en nuances chromatiques, alternant les pans lisses et unis avec d'autres, grumeleux, heurtés, mélangés, levant des brillances qui jouxtent des fonds mats, grattant ici pour laisser ailleurs l'huile jouer dans des fluidités. Il existe ainsi plusieurs « gestes » rassemblés dans un même tableau, tel espace matiériste avoisinant un fond qu'on dirait presque emprunté au pastel, plus loin des arborescences de filaments de peinture irriguant ses landes. Cette polymorphie gestuelle affirmant la coexistence, sur un même espace, de manières distinctes, incarne dans la matière la polysémie des œuvres elles-mêmes. Reprenons les *Réparations* qui affirment clairement cet étoilement des significations, jusqu'à un point d'incertitude qui autorise, avec une légitimité égale, deux commentaires résolument opposés. J'ai déjà évoqué l'apparence de mutants que Sabatté donne à ses papillons « reconstruits » par les ongles et peaux mortes qui comblent leurs manques, faisant office de prothèses qui compensent leurs lacunes. Comment interpréter ce geste ? Il ne s'agit pas simplement de rafistoler, mais de rapiécer, de réparer une carence par une intervention qui hésite entre le soin et l'augmentation, entre la réactivation et la régénération. La question éthique du post-humanisme reste en suspens dans ces œuvres, aggravant la question sans jamais la vider, en avivant les contours d'une notion rendue d'autant plus fragile aujourd'hui par les avancées du progrès technique.

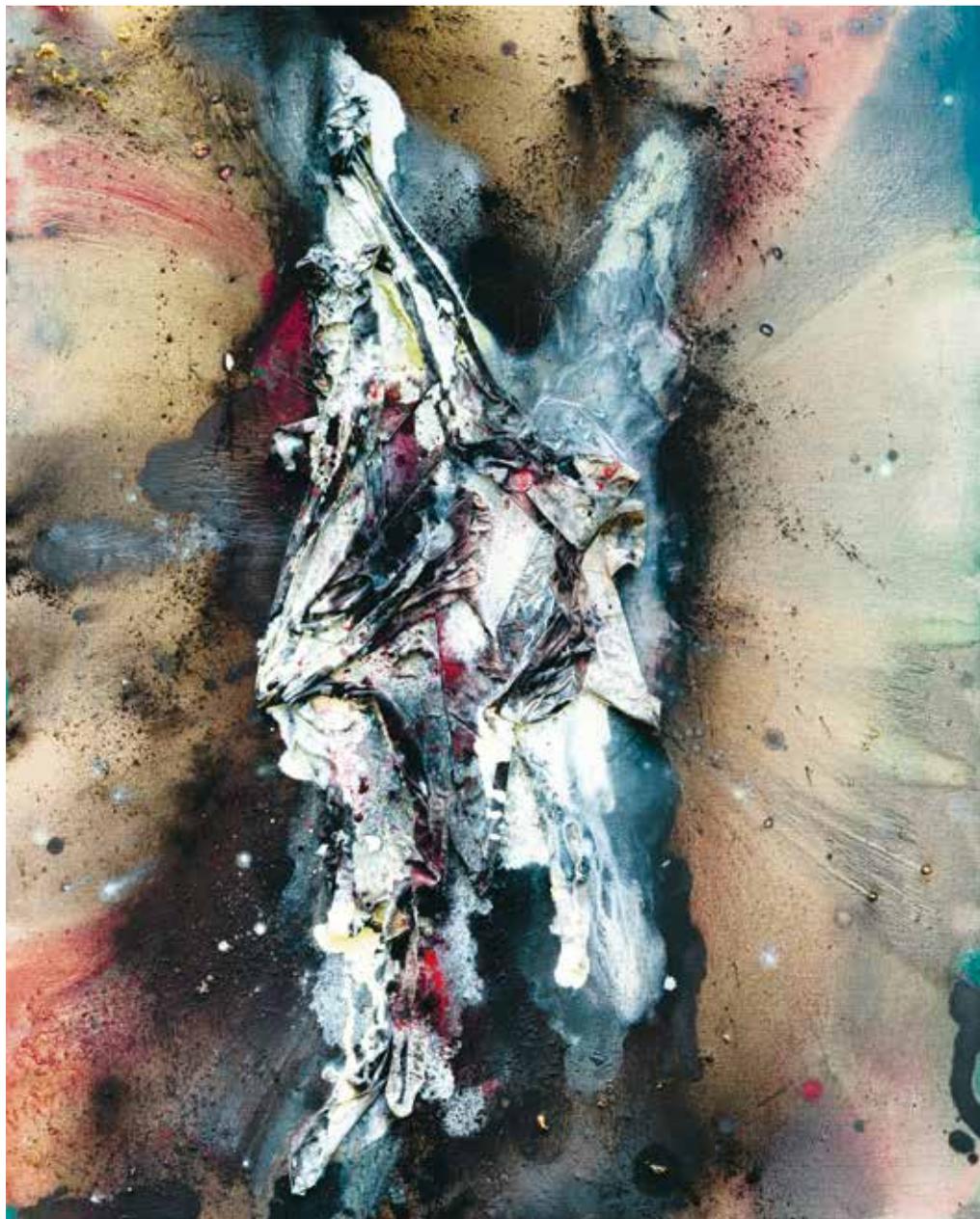
Revenons face à ses peintures : qu'est-ce qu'on voit ? Si la carcasse ou le corps supplicé sont lisibles dans certaines, elles montrent néanmoins une ambivalence qui transforme la viande en cocon, selon cet effet d'indétermination dont la puissance tient précisément à cet insituable. Souvent, l'œil hésite devant la nature même de ce qui est représenté : cocon ou carcasse ? mais aussi feuille ou élytre ? derme ou paroi rocheuse ? mamelon ou colline ? pistil ou fractale ? À cette ambiguïté générique répond une indécision d'échelle devant ces figures : sans référence, je ne peux affirmer que ce que je vois est de l'ordre du cosmique ou du microscopique, s'il s'agit d'un fragment de paysage ou d'une sorte de perspective cavalière diffractée sur la toile : l'espace est pourtant rigoureusement rythmé par un avènement irrécusable qui décide ici des coulures, des plissements, là des ruissellements, des bulles encore pleines, comme de larges pans colorés qui donnent le sentiment d'une liberté sereine du geste. On ne saurait dire ce qui se joue là exactement, et peu nous importe : on jouit de l'irruption de forces en plein centre, d'une peinture en liberté dont on appréciera la fluidité souveraine, faisant refluer vers notre œil des visions de fleurs, de plantes ou d'oiseaux. Ce vol tranquille, cette volupté d'être dans le flux des éléments, elle en conserve l'élan en ayant dissout les figures originelles. La poussière y joue un rôle décisif : l'alternance de landes lisses et d'accidents minuscules, en surface, est en effet liée à des amas de poussières qui édifient autant d'obstacles minimes ou de faibles pentes qui orientent les coulures d'huile et donc les formes qui s'ajointent. Toute une géologie du tableau s'élabore ainsi, en partie au hasard, selon une fluidité heurtée qui constitue la naissance profondément duelle de l'espace : c'est la matière poussière qui ainsi irise et permet à la lumière d'affleurer, selon une science maîtrisée du clair-obscur, voire du contre-jour, qui participe de la

séduction puissante des toiles de Sabatté. Comme si on voyait un indéfinissable, qui pourrait aussi bien être une émergence d'étoiles qu'une caverne entre pénombre et chatoiements de torches, comme si, souvent, on avait affaire à un arrêt brusque sur image, dont les contours flous signeraient la rapidité du mouvement figé, ou comme si les couleurs avaient en partie été essorées par un geste impétueux en brouillant l'écriture, entre transformation en cours et forme antérieure fixe. On serait alors devant une sorte d'implosion figée, d'explosion alentie, fasciné par des galaxies qui pleuvent dans l'aire du tableau – ou des poussières en suspens dans sa lumière, un instant, immensément agrandies par le peintre transfigurant leur insignifiance en incendie du regard... Face à la charge spectaculaire d'une force interlope, et possiblement inquiétante, un grésillement des lignes ou un amas en fusion, il est un pur surgissement qui nous emporte. La beauté des corps fut autrefois étroitement liée à l'harmonie ; elle se trouve désormais figurée par l'hybridation de réalités contrastées, d'apparences contradictoires, en un mot : d'intensités fécondes. Mais cette beauté existe tout aussi puissamment, elle possède une force poétique intacte et tendue, dans laquelle les figures du vivant s'agrippent amoureusement, où la peau des choses affleure à la surface d'une toile profondément libre, en deçà de toute fixation autoritaire.



Pollinisateur tellurique, 2022

Huile, fragments de soie et poussières du château de Chambord sur toile, 196×300 cm



C'est une série mêlant à l'huile et à la poussière des fragments de soie coagulés dans la peinture à la surface du tableau, qui greffent un organe central dans la composition. La frontalité de cette forme blanchâtre, verticale, place la série dans une filiation historique inaugurée par *Le Bœuf écorché* de Rembrandt (1655) repris par celui de Soutine (1925), par les différentes toiles de la série des *Évasions manquées* de Rebeyrolle, à la fin des années 1970, plus près de nous par les *Carcasses* de Cognée. Le rapprochement se heurte pourtant aux titres qui identifient ces formes à des « chrysalides » – pas question pour autant de sortir de cette fondamentale ambivalence, c'est le cycle même de la vie qui est ici représenté, ces corps sont à la fois des dépouilles et des naissances : quelque chose s'achève et, simultanément, est en train de naître. Avec et sans contradiction. Sabatté ficelle la puissance incarnée de la chair, il fusionne les états dans l'intuition de ce qui est sans cesse en devenir. L'état de l'être est toujours en transit, instable, dans un mouvement dont on devine qu'il est simplement arrêté, un instant, dans l'image.

On est là au cœur de sa pensée plastique, là où ça palpète, là où ça grouille de possibles, dans un bouillon où tout est en train de se déchirer vers l'être. En arrière-plan, souvent, des ailes fragmentaires, zoomorphes fossiles, des filaments de quelque créature marine, les nervures parcellaires d'une feuille, corolles ou pétales géants, on ne sait pas bien où ni quand, quelque chose, toujours, émerge d'un froissement de

Chrysalide du 11-11-2022, 2022

Huile, fragments de soie, poussières du château de Chambord sur toile, 160×130 cm

membranes, de plissements subits, des giclées aussi, parfois de larges traces qui attestent des passages anciens, grands essuiements vestiges ou éruptions avortées, concrétions de poussières hémostatiques, et des chemins frayés puis abandonnés, repris ailleurs, autrement, par de nouvelles formes biologiques, bactéries on dirait s'accouplant frénétiques sur les parois humides, des muscles découplés cloquant la peau des toiles, on a ouvert des routes, ça s'est heurté ici, le chemin rebroussé pour être défriché ailleurs, puis une nouvelle poussée, une nouvelle percée, la gousse crevée plein centre d'où s'échappe une gerbe, des étamines dispersées, sperme soufflé, une pollinisation active dans les replis, microbe ou étoile, nul ne sait. Un corps est ouvert, ou plutôt: *s'est* ouvert, c'est ça qu'on voit – dans la joie drue.

On déambule lentement dans l'atelier, la grande pièce centrale, les plus petites adjacentes, cloisonnées comme autant d'alvéoles avec leurs colorations, leurs odeurs, des territoires différents et reliés comme un archipel: celles où il dessine, celles où il travaille avec la poussière, certaines réservées à la sculpture, partout se côtoient ses peuplades, des œuvres récemment revenues d'une exposition, celles qu'on ne verra pas cette fois, en partance dans des caisses, tamponnées dans du papier à bulle, d'autres en cours, au sol, accrochées ou retournées contre le mur maculé de taches et de traces d'humidité. Les néons jettent une lumière sale et piègeuse, il fait déjà un peu froid, chiffons imbibés de peinture et pots de couleur en désordre sur le sol parfois collant sous la semelle, d'anciens jus encore moites dans l'odeur mêlée d'huile, de térébenthine et de cire.

Il a placé un châssis vierge en équilibre sur deux seaux et se harnache (blouse, gants, bottes et bonnet), prépare ses ingrédients, délaye l'huile dans un pot, verse le jus touillé à une trentaine de centimètres au-dessus de la toile, la soulève un peu pour qu'il se propage en surface et délimite un premier espace. Le tableau à nouveau à l'horizontale, il presse l'huile hors du tube dans un deuxième pot, ajoute colle et white-spirit, mélange en gâte-sauce aux gestes rapides et sûrs. Cette nouvelle couche couvre un plus grand périmètre et dessine une mare combinant diverses nappes vitreuses où de longs drapés aux irisations changeantes dérivent lentement

pour dessiner de vagues formes distendues, comme on peut en voir aux bords des rives d'un cloaque pernicieux. Ce jour-là, la deuxième décoction qu'il déverse contraste en un rose saumoné la grande tache sombre oblongue du centre; il a composé la ligne harmonique de base, la basse continue du tableau, et sort ensuite un grand morceau de tissu de soie dont il déchire une bande étroite, laissée en attente au sol. Il se saisit alors d'un sachet et, sur le glacis en surface, jette de la poussière qui vient se prendre dans l'huile en produisant des reliefs minuscules, des barrages infimes qui absorbent et détournent l'étendue aqueuse. Il reprend alors la bande de tissu, la trempe dans la peinture délayée puis l'appose à la surface de la toile, la retire pour la déchirer un peu plus, la repose, modèle la forme qu'elle a prise, corrige ici un angle, déplace un pli, c'est une étrange terre émergée, un monticule froissé surnageant au-dessus des sols inondés. À nouveau la poussière et des pigments, variant la gamme chromatique et la texture, plus dense. Il regarde un instant, jauge l'effet, verse à nouveau de la peinture, un jus intermédiaire. Quelques gouttes suintent sur la tranche du tableau, il digère l'opération, transpire la matière qu'on lui impose. Il branche désormais un sèche-cheveux et vient souffler de biais des alluvions, des poussières volent, des filaments se déplient, j'assiste à la morphogenèse l'œil cranté en surface, c'est comme un territoire entier qui s'organise, un désir à fleur de toile qui se déplie lentement de son liquide amniotique.

Parvenu à ce premier stade, le fond a une brillance d'émail contestée par la matité du tissu et de certains amas de poussière, quand d'autres, issus des résidus de bronze des sculptures, dessinent des paysages aurifères comme on en voit quelquefois aux murs de vieilles chapelles. Dans les plis du tissu dorment des eaux stagnantes aux tonalités parfois

unifiées, ailleurs disparates, qui se retrouvent sur la toile à divers endroits, selon un rythme et une intensité variables; un paysage humide combinant une grande jetée claire ourlée d'embruns plus sombres qui endiguent l'éperon de la dune crayeuse à l'est, et va se dissoudre dans un polder colonisant des terres noires; plein sud une étrange péninsule dont les festons les plus avancés ne tiennent qu'à une mince langue de ne pas sombrer sous les eaux, alors qu'au nord s'élèvent les monts soyeux gorgés d'huile et piquetés d'herbages poussièreux, fardés de limons, échancrés de grottes inondées d'eaux brunâtres, prolongés par un isthme nain où éclate le seul bleu ici-bas, affleurement de schiste ou oxydoréduction à fleur de toile. À la dérive, l'œil divague, joue différentes hypothèses, surfe sur ces eaux temporaires, s'accordant à ses traîtres reflets en toute conscience et jouissance de l'inaccompli: c'est encore un naufrage laqué, une gourmandise de l'œil qui doit sédimenter désormais pendant de longues heures pour achever sa mutation.

Comment va-t-il finir? On distingue bien sûr des lignes de force, des carnations ajustées, un plissement certain, une topographie lisible, on peut anticiper l'assèchement des marais et leur incarnat futur, prévoir des infléchissements voire des rajouts accompagnant la cartographie précisée des afflux en travail. On peut aussi rameuter dans sa mémoire les autres soieries, saisir des incartades, anticiper des idiosyncrasies, parier sur des invariants et des tectoniques à venir, rejouées en simples variations. Mais sans aucune certitude, parce qu'il invente toujours, il n'est que de voir les séries différentes déjà traversées, les méandres qu'il godille, les chemins de traverse où il musarde, les à-pics dévalés, courts-circuits allumés ravins franchis, tout en suivant un ordre qui est le sien, en cohérence admirable d'un qui pourtant n'a jamais

bu aux sirops onctueux brassés par les lippus, préférant les matières honnies et les figurations douces-amères, les minuscules altérés et sauts hors de toute crispation sur ses propres trouvailles ; un qui, pour le dire comme Char, ne s'attarde jamais aux reflets de ses ponts. Pour ça aussi que c'est un grand artiste, non seulement parce qu'il reconfigure à sa main la question toujours reprise de la représentation, mais parce qu'il percute les bornes d'aujourd'hui – dans le vif et la tendresse de l'équarrisseur.



Après avoir enseigné la littérature à l'université et exercé huit ans à l'étranger au sein du réseau culturel diplomatique, **Yannick Mercoyrol** a dirigé la programmation culturelle du domaine national de Chambord durant treize années, assurant notamment le commissariat d'une vingtaine d'expositions. Il a publié *Parler avec du rouge dans la bouche, face à Rothko* (Chatelain-Julien, 2002), *Géométrie des organes* (Grèges, 2009), *Memento en vert et bleu* (avec Jean-Gilles Badaire, Le temps qu'il fait, 2022) et, en 2023, *Intensités, 12 artistes aujourd'hui*, à L'Atelier contemporain.

L'artiste français **Lionel Sabatté** est né en 1975 en France. Il travaille entre Paris et Los Angeles. Depuis 2011, il a reçu plusieurs prix artistiques tels que le Luxembourg Art Prize en 2020, le prix de peinture de la Fondation Simone et Cino Del Luca en 2019, le prix des Amis de la Maison Rouge et le prix Drawing Now en 2017 ainsi que le prix Yishu 8 de Pékin en 2011. Son travail a fait l'objet de nombreuses expositions monographiques en France (musée d'Art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole en 2021, château de Chambord en 2023) comme à l'étranger et a intégré plusieurs collections institutionnelles.

Page 12
Man Ray, *Élevage de poussière*
Centre Pompidou, MNAM-CCI
© Man Ray 2015 Trust/Adagp,
Paris 2024
Photo © Centre Pompidou,
MNAM-CCI, dist. GrandPalaisRmn/
Philippe Migeat

Page 16
Smile in Dust #1
Collection de l'artiste
© Lionel Sabatté/Adagp, Paris 2024
Photo © Benoît Fougeirol

Page 20
Galaxy IC 5332
NASA/Space Telescope Science
Institute (STScI)
CCØ NASA, ESA, CSA, STScI,
Janice Lee (STScI), Thomas Williams
(Oxford), Rupali Chandar (UToledo),
équipe PHANGS

Pages 26-27
Poussières des cimes du 21-06-2023
Collection du Domaine national
de Chambord
© Lionel Sabatté/Adagp, Paris 2024
Photo © Margot Montigny

Page 30
Printemps 2015
Collection de l'artiste
© Lionel Sabatté/Adagp, Paris 2024
Photo © Droits réservés

Page 32
Printemps 2015
Collection de l'artiste
© Lionel Sabatté/Adagp, Paris 2024
Photo © Droits réservés

Page 36
Le Massif de la lucirole
Collection de l'artiste
© Lionel Sabatté/Adagp, Paris 2024
Photo © Rebecca Fanuele

Page 40
*Salamandre Nutrisco et Extinguo
du 07-01-2023*
Collection privée
© Lionel Sabatté/Adagp, Paris 2024
Photo © Grégory Copitet

Page 44
Les Ailes du printemps
Collection privée
© Lionel Sabatté/Adagp, Paris 2024
Photo © Droits réservés

Page 46
Fragment du 07-06-2021
Collection de l'artiste
© Lionel Sabatté/Adagp, Paris 2024
Photo © Grégory Copitet

Pages 50-51
Human Condition
Collection de l'artiste
© Lionel Sabatté/Adagp, Paris 2024
Photo © Clémentine Belhomme
pour la Fondation Loo and Lou

Pages 58-59
La Dame du Lac
Collection du Domaine national
de Chambord
© Lionel Sabatté/Adagp, Paris 2024
Photo © Aurélien Mole – Courtesy
of Château de Chambord

Page 66
Éclosion du 09-10-2020
Collection privée
© Lionel Sabatté/Adagp, Paris 2024
Photo © Rebecca Fanuele

Page 67
*Organisme noctambule
du 08-03-2021*
Collection de l'artiste
© Lionel Sabatté/Adagp, Paris 2024
Photo © Studio Lionel Sabatté

Page 72
*Vue in situ de la série Cent visages
de Chambord*
Collection de l'artiste
© Lionel Sabatté/Adagp, Paris 2024
Photo © Grégory Copitet

Page 74
*Le Visage du 06-01-2023, série
Cent visages de Chambord*
Collection de l'artiste
© Lionel Sabatté/Adagp, Paris 2024
Photo © Grégory Copitet

Page 78
Bouc de mai 2015
Collection de l'artiste
© Lionel Sabatté/Adagp, Paris 2024
Photo © Droits réservés

Page 80
Le K
Collection de l'artiste
© Lionel Sabatté/Adagp, Paris 2024
Photo © Benoit Gendron

Pages 84-85
La Rose blanche
Collection privée
© Lionel Sabatté/Adagp, Paris 2024
Photo © Droits réservés

Page 90
Le Tissu
Collection de l'artiste
© Lionel Sabatté/Adagp, Paris 2024
Photo © Aurélien Mole – Courtesy
of MAMC+ Saint-Étienne Métropole

Page 94
Le Tissu
Collection de l'artiste
© Lionel Sabatté/Adagp, Paris 2024
Photo © Grégory Copitet

Pages 100-101
L'Énigme du don
Collection du musée d'Art moderne
et contemporain de Saint-Étienne
Métropole (MAMC+)
© Lionel Sabatté/Adagp, Paris 2024
Photo © Rebecca Fanuele –
Courtesy of Ceysson & Bénétière

Pages 106-107
Pollinisateur tellurique
Collection privée
© Lionel Sabatté/Adagp, Paris 2024
Photo © Grégory Copitet

Page 108
Chrysalide du 11-11-2022
Collection privée
© Lionel Sabatté/Adagp, Paris 2024
Photo © Grégory Copitet

Page 115
Œuvre en cours de réalisation dans
l'atelier de l'artiste
Collection privée
Photo © Yannick Mercoyrol

Si, malgré nos efforts pour obtenir
les autorisations nécessaires à
la publication d'œuvres protégées
par le droit d'auteur, certaines
mentions avaient été omises,
nous prions les ayants droit
et les photographes de nous en
excuser et de se faire connaître
auprès de la maison d'édition.
Nous ne manquerons pas d'ajouter
les mentions nécessaires pour
les prochaines éditions de l'ouvrage.

Bernard Chauveau Édition

Directeur
Bernard Chauveau

Éditrice, responsable des publications
Pascaline Boucharinc

Assistante éditoriale
Élisabeth Maset

Designer graphique
ÉricandMarie

Correctrice
Sandrine Decroix

Photographe
Bernard Lafont

Épreuve
Les Artisans du Regard, Paris

Impression
PBtisk, Pribram, République tchèque

Diffusion et distribution
DOD&Cie

Papiers
Munken Lynx 100 g, Sirio Milkshake Rough 350 g

Caractères
Lexicon, Monument Grotesk

Bernard Chauveau Édition
13, rue d'Alexandrie
75002 Paris
www.bernardchauveau.com

Achévé d'imprimer en avril 2024
Dépôt légal : deuxième trimestre 2024
ISBN : 978-2-36306-347-2

© Couleurs Contemporaines, 2024

Tous droits réservés. Aucune partie de cette édition ne peut être reproduite, stockée ou diffusée
sous quelque forme que ce soit sans l'autorisation de Couleurs Contemporaines, Paris.

