

ETC



## Dans la délicatesse des ruines

Pedro Cabrita Reis, Galerie Nelson, Paris 2 avril - 21 mai 2005

Isabelle Hersant

Numéro 72, décembre 2005, janvier–février 2006

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35247ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

### ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer ce compte rendu

Hersant, I. (2005). Compte rendu de [Dans la délicatesse des ruines / Pedro Cabrita Reis, Galerie Nelson, Paris 2 avril - 21 mai 2005]. *ETC*, (72), 66–69.



Paris  
DANS LA DÉLICATESSE DES RUINES

Pedro Cabrita Reis, Galerie Nelson, Paris. 2 avril – 21 mai 2005

cier et laque, tuyaux et câbles, briques et néons, aluminium et verre. Énumérer les matériaux constituant l'œuvre de l'artiste portugais Pedro Cabrita Reis revient à poser le terme d'oxymoron pour caractéristique de son travail. Soit le jeu d'une opposition qui ne se crée pas plus dans la séparation qu'elle ne l'induit, mais qui s'opère dans le rapprochement de notions contradictoires et se renforce par le choc de leur rencontre.

À l'édification d'un monde insensible que les moyens suggèrent, répond ainsi la déconstruction mélancolique du monde qu'ils réalisent. De même qu'à la clôture sur l'objet spécifique répondrait l'ouverture du sujet antinomique. Convoquant le répertoire formel de l'art minimal, les matériaux élaborent ici une tout autre pensée de la relation percept/concept. Celle qui réinscrit comme dialectique la dimension de l'affect, unissant avec égard ce qui fut brutalement tranché dans le rejet de cette dernière au profit du premier et double terme.

Dans la délicatesse des ruines, c'est donc par la forme littéraire de l'oxymoron qu'apparaît cette œuvre composée d'installations proches de l'architecture. Car dans la délicatesse des ruines, elle invite bel et bien le spectateur, regard et corps pénétrant le champ de sa matérialité. Ou visiteur appelé vers elle au sens baudelairien du flâneur – le flâneur, c'est celui qui « se tient encore sur le seuil », écrivait Benjamin dans sa lecture du poète<sup>1</sup>. Et dans le silence absolu que produit l'œuvre matérielle s'il en est de Cabrita Reis, ainsi traversons-nous le vide qu'elle bâtit par la brique et l'acier, flâneurs du temps suspendu face à la verticalité d'architectures dont les seuils restent indéterminés. Regards et corps rendus flâneurs face au temps de la lumière qui se présente, de même, avec l'horizontalité de fondations pour toute architecture. Laisée sans titre à l'égal du monde en devenir qu'elle présente sous l'espèce du monde en chantier qu'elle transfigure, l'exposition est conçue selon un plan d'orthogonalité qui assemble en édifice invisible les diverses installations la composant. Tandis qu'au rez-

de-chaussée, l'ensemble réunit des pièces distinctes dont chacune, sculpturale ou picturale, reprend ou renvoie à la verticalité du corps, c'est à l'horizontalité du sol qu'amène ou plutôt ramène l'étage supérieur de la galerie, dont les quelques soixante-dix mètres carrés sont investis par l'unique installation qui l'occupe *in situ*.

Constituée de briques posées à même le sol et dont les bords font supports pour des néons allumés, ce qu'elle détermine, *À propos des lieux d'origine* – car tel est son titre – est à la fois l'espace du dédale, lieu de la perte et de la fin ou temps obscurs de l'égarément qu'elle dessine en filigrane. Et celui de la fondation, lieu de la force qui crée pour la durée comme de l'appui d'où re-crée; et d'une sortie vers la lumière qu'elle consolide, pourrait-on dire, avec le fil d'Ariane courant sous les pieds du visiteur dont il suspend chacun des pas. Baudelairien flâneur qui franchit comme autant de seuils l'enchevêtrement de câbles électriques parcourant l'œuvre au sol, à l'égal du réseau veineux irriguant le corps.

Fluide échangé pour la circulation de la vie et fil donné par Ariane pour sauver celle de Thésée enfermé dans le Labyrinthe, ainsi vient donc se nouer la double image des briques reliées entre elles par un réseau de tuyaux produisant la lumière blanche qui irradie leur terre rougeâtre. Et ainsi se réfléchit le pur moment d'existence que l'œuvre construit, en connectant simplement des câbles à des néons.

À ce qu'elle est de double lieu, déplacement du corps et emplacement du monde, répond son double topologique. Même qualité du vide travaillant l'espace niveau rue de l'exposition mais lieu, celui-là, de la place dans le monde pour entrée dans le voyage de l'existence. Ce voyage immobile que l'œuvre reconduit en tous points de ses deux espaces, et qui s'éprouve là-haut par déplacement d'un bout à l'autre de la pièce tandis qu'ici, glissant de même dans une forme de dématérialisation du temps et de la lumière, le corps se déplace de l'une à l'autre pièce. À savoir, de l'architecture mise en abyme que réalise *The Unamed Word* au paysage de la mélancolie qui se démultiplie avec les quatre *Landscape*.

Ces derniers, tous également très grands formats, chacun d'eux accroché au mur. Laque monochrome, fine et glacée mais néanmoins comme sur le point de s'évanouir ou de partir, enfermée sous le verre pourtant, et dans l'aluminium qui l'encadre. La couleur, rose ou verte mais aussi intraduisible que le *saudades*<sup>2</sup>, ce sentiment de quelque chose qui se détache en soi et flotte sans disparaître. En soi ou dans le monde, ou pour la tentation du monde perçu dans la douceur d'un isolement comme condition originelle et ce faisant existentielle.

Sentiment intraduisible en d'autres termes, si ce n'est par le mot sans nom. D'où le mot sans traduction qui

s'en fait l'écho; ou mot éloigné du sens qui, de rester image, devient le paysage d'un certain éloignement et ici, non pas tant sa couleur que la couleur avec lui. *Voyelle* de Rimbaud, le mot articulé comme elle à une couleur qui le fait flotter sans le laisser disparaître. Mélancolie comme une lettre prononcée dans un mot qui s'épelle, le mot comme elle détaché par une couleur que l'on donnerait aussi bien au spleen<sup>3</sup>, car traduisant non pas le sentiment comme un des affects, mais le champ lui-même de l'affect. C'est-à-dire le monde en tant qu'il nous affecte.

Et dans ce monde – ou monde en tant qu'il se complète de l'homme sans que l'homme jamais ne le complète; de là cet acharnement de l'homme à toujours vouloir construire le monde, c'est-à-dire enfin le compléter –, voici qu'avant d'avoir pris une couleur, le mot sans nom a pris une forme. Non pas peinture, *The Unamed Word* est une sculpture qu'on ne saurait toutefois arrêter par ce terme, quand bien même elle peut se définir par ce médium. Faite de tubes d'acier et de néons là encore allumés mais verticalisés, tels des échafaudages de chantier retournés et posés dans le vide, silence et attente, elle forme une construction architecturale aussi monumentale que délicate.

Pénétrée de l'espace, celui qu'elle construit en elle et hors d'elle et qui devient celui du visiteur intégré par elle alors que laissé face à elle, une construction de la transparence valant pour celle de la pensée. Ou construction mentale qu'elle met à nu avec la simple présentation d'elle-même, architecture à l'état d'ossature qu'on dirait fabriquée à mains nues. Et pénétrée de lumière, celle qu'elle diffuse semblant la source de celle qu'elle reçoit, une construction qui, à l'égal d'une cathédrale, bâtit l'homme dans le monde en édifiant un bâtiment pour le monde, c'est-à-dire pour lieu ou place, point ou figure totalisant le monde.

Éminemment philosophique, telle est la réflexion dont se nourrit le travail de Cabrita Reis, artiste né en 1956 et qui représenta le Portugal à l'édition 2003 de la Biennale de Venise. À travers la notion d'architecture que son œuvre interroge, c'est l'idée d'architecture qu'il met en œuvre. C'est-à-dire l'opposé d'une architectonique, définie par Aristote comme l'édification d'une science grâce à l'ensemble de celles qui deviennent ses moyens en s'y subordonnant dans leurs fins. Car renversant en quelque sorte ce principe, l'enjeu est en cet endroit l'architecture aux fins de sa propre mise en abyme par le moyen de l'œuvre plastique à laquelle elle ressortit, au même titre que le médium peinture ou sculpture.

Aussi peut-on forger le terme d'archi-structure pour définir cette œuvre qui déconstruit l'architecture comme moyen en déplaçant sa définition comme fin : non pas tant ce que l'homme construit dans le monde, l'architecture est ici pensée en tant qu'elle construit le monde. Et certes est-ce poser autrement

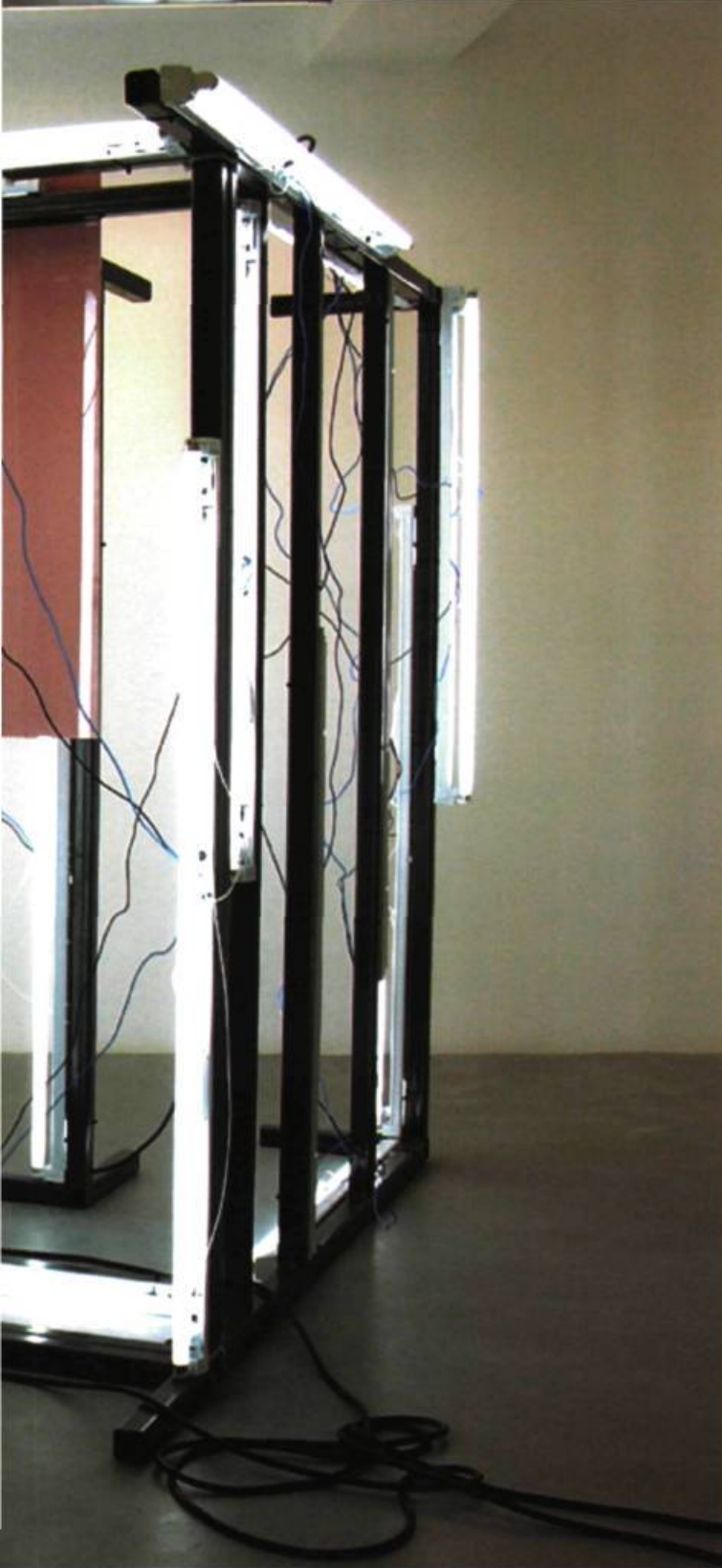


la question de la condition humaine. À savoir, la question du monde que l'homme ne peut compléter pour terme d'une condition qui l'aveugle autant qu'elle le confronte à son impuissance, (re)construisant sans fin le monde entre la destruction comme violence et la déconstruction comme quête du sens.

De la mélancolie qui revient alors, ou plutôt survient avec l'idée de la ruine que l'homme construit par conséquent pour la plus certaine architecture du monde. Soit de la ruine comme autre paysage de la mélancolie, dont l'œuvre de Cabrita Reis garde

l'empreinte avec la dimension du chantier, sens de l'inachèvement comme de ce qui n'a de sens qu'à être achevé. Du chantier pour forme indivisible sous laquelle elle apparaît, instaurant avec lui la vision d'un monde-sujet construisant l'homme de sorte qu'il ne saurait se réduire au monde-objet que l'homme construit.

Comme l'indiquent les *Landscape* ou la couleur pour paysage, ce n'est pas le plan d'un abri qui se trace avec *The Unnamed Word*, renvoyant à la notion d'habitat comme structure bâtie, tandis qu'*À propos des*



Pedro Cabrita Reis, *The Unnamed Word*, 2005.

*lieux d'origine* renvoie aux fondations comme projet de bâtir. Mais une conscience du monde entre la ruine et le chantier, saisie dans cet état de l'entre-deux pour lieu du rapprochement entre poétique du reste et logique de la perte.

Insaississables, les reflets d'une plaque de verre fixée à l'intérieur de *The Unnamed Word* transforment l'œuvre en puits d'élévation où s'emporte le regard. Face à elle comme en elle, le flâneur ne reconnaîtra pas le seuil, bord qu'est son propre corps en abyme dans l'espace rendu miroir de l'existence. Pas plus

qu'il ne rencontrera son image puisqu'à peine lui apparaît-elle qu'elle se perd, effacée sous la peinture qui recouvre en partie le verre.

Laque monochrome fine et glacée, rose ou verte, la couleur; si les mots retrouvent leur attache rimbaldienne, c'est pour nouer enfin le lien ténu entre chaque pièce de l'exposition. C'est-à-dire la couleur qui opère comme un fil d'Ariane reliant l'ensemble architectural et sculptural au pictural. Car comme ne l'annonce pas leur énumération, briques et néons, acier et câbles sont des matériaux de récupération. De sorte que tous en portent trace, ici, d'un reste de peinture, là de zébrures au crayon désignant la main de l'homme comme véritable *lieu d'origine* de l'œuvre.

S'il s'approprie donc le monde par ses matériaux abandonnés, n'est-ce pas ainsi que Cabrita Reis réconcilie les termes antinomiques bien plus qu'il ne les lie ? Et pour autant qu'avec la dialectique restaurée de l'affect, se trouve annulée la dimension de décept, barthésien décept, qui se produit dans la forclusion du rapport percept/concept. Marque d'une divergence sans retour avec l'art minimal et à la fois hors la marque du sujet de l'ego, c'est la marque du monde de l'homme qui s'inscrit avec ces restes. Traces infimes d'une marque intime, d'où repenser la résistance au temps et à la destruction.

ISABELLE HERSANT

#### NOTES

<sup>1</sup> Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle » [1935], *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 58.

<sup>2</sup> *Saudades*, mot portugais sans traduction, désigne une certaine forme de la mélancolie que seule pourrait préciser l'expression d'une subjectivité, à laquelle s'offre nécessairement le mot n'ayant que la sensibilité pour en nommer le sens...

<sup>3</sup> Autre mot de l'intraduisible, « spleen » doit à Charles Baudelaire d'être passé dans la langue française. Premier traducteur d'Edgar Poe, le poète ne put se résoudre à la conversion de « rate » donnant le spleen comme « humeurs » au sens ancien. Aussi décida-t-il de le laisser non traduit avant de se l'approprier. En effet, l'ennui jusqu'au dégoût de la vie, qui fonde le spleen en le dissociant de la mélancolie, vint désigner le dandy par sa caractéristique essentielle.