

Aurore Scotet, la princesse du petit jour

L'une des premières tâches d'Aurore Scotet est de mettre en scène son action dans *l'à-vif* d'une surprise qui donne l'impression qu'elle vient à peine d'émerger de ce que par commodité nous désignerons par l'esprit (souffle, corps de pensée, gestuelle). Comme dans le demi-sommeil du petit jour, lorsque les images et les mots tentent d'ajuster des figures dont les sens sont autant donnés que bâtis par le retour à la conscience, les œuvres d'A. Scotet présentent un lieu ou/et un moment paroxystique(s) dont l'énergie opère à la manière d'une réaction aléatoire. Cette impression est surtout provoquée par les premiers travaux exposés : dans *Nuage noir* (1999), une explosion de pigments provoque des changements de formes, les éclaboussures brutalement diffusées aboutissant à une nouvelle occupation de l'espace, voire à sa recréation; dans *Pâté de sable*, la même année, une installation contraint les visiteurs à shooter par accident dans des pâtes jusqu'à produire une impression irrespirable d'ensevelissement. Il va sans dire que nous sommes loin de la fantaisie potache et que le rire se fêle bien vite sous l'effet d'une sourde menace, qui sera manifeste dans *Upside down* (2000), œuvre la plus diffusée de l'artiste, la plantation d'un arbre à l'envers dans le domaine de Trévarez, parc réputé pour la qualité et la diversité de ses plantations et offert aux enthousiasmes des badauds. A. Scotet rappelle ainsi que la beauté ne peut se satisfaire d'un cadre immuable, fût-il de qualité, comme il est possible à un artiste non de changer le monde (ambition abandonnée depuis longtemps), mais de le soumettre à la question. C'est ainsi que son travail prend peu à peu une tournure différente. D'une part elle mobilise, grâce à un radical retour sur elle-même, les techniques qu'elle maîtrise et elle les réunit dans un faisceau qui rend plus complexe sa démarche, plus intense sa réflexion, plus sensible son appropriation des éléments, d'autre part elle crée une temporalité ambiguë, faite de longues séquences d'immobilité rompues tout à coup par des événements dont on peut constater l'existence sans en avoir touché la réalité concrète. Sans doute cette double approche réunit-elle de longs projets poursuivis durant cinq ou six ans, projets dont la qualité plastique n'a cessé d'être vérifiée. Devant la vidéo intitulée *Les Ciel*s qui résulte de gros plans et aboutit malgré leur succession et leurs variations à un sentiment de plénitude, c'est la rupture des motifs qui génère cette immobilité silencieuse, laquelle à son tour suscite le vertige. Il pourrait aussi s'agir d'un brouillard, celui que l'artiste fait jouer en 2005 au moyen d'un monochrome grisâtre saisi par une caméra postée de longue heures dans la steppe des Monts d'Arrée, et qui retrace au lever du jour une histoire sans histoire. Le brouillard, de linceul, devient un drapé jeté sur le monde sauvage pour mieux en révéler la puissance et le danger, pour mieux assurer la grandeur et le rôle de l'artiste : ce dernier, seul, peut s'astreindre à révéler non seulement ce que signifient les choses (toutes les autres entreprises artistiques le font), mais plus encore ce qu'elles sont exactement. Ces deux projets installent A. Scotet dans une situation inédite. Elle revisite évidemment les œuvres de ceux qui jadis et naguère ont travaillé « sur nature » ; elle perçoit aussi combien sa propre expérience de la lenteur, de la contemplation, de la feinte soumission à son objet lui a apporté un enrichissement à la fois psychique et intellectuel. *Ciel*s et *Brouillard* sont deux étapes essentielles dans l'art d'A. Scotet, elles se suffisent à elles-mêmes comme elles ouvrent vers l'une de ces utopies d'abord inadmissibles, puis bien souvent relayées par la société. On l'a vu, ce qui précède a carrément mis à mal l'équilibre et les certitudes d'A. Scotet tant son regard a été fixé vers la verticalité du ciel ou

l'horizontalité des crêtes. Guetteuse de l'immobilité dans le mouvement, elle a fait aussi corps avec la terre, avec la frondaison désordonnée de l'univers primitif. Il est probable que cette fusion d'elle avec ce monde ait permis à la démesure de nourrir différentes « actions » d'une nouvelle distribution des cartes élémentaires. *Prairies*, titre-t-elle cet ensemble d'interventions qui soutiennent et accompagnent un projet d'installation, *Nature sauvage dans la ville*. Il ne s'agit pas d'un aménagement urbain à la tendance vaguement écologiste, il ne s'agit pas non plus de l'exploitation raisonnée d'une friche urbaine, non, elle propose la concrétion d'une rêverie. En transplantant un morceau de nature sauvage d'une superficie de 540 m² qui recouvrirait la place Saint-Catherine de Bruxelles, elle souhaiterait, comme elle l'écrit, provoquer « une déflagration végétale » grâce à des « herbes indigènes, des fleurs sauvages et de graminées ». Elle voudrait aussi que « les Bruxellois se réveillent un matin d'été entourés d'herbes folles ». Un plan minutieux, des simulations graphiques et un ensemble d'œuvres concomitantes faites de photographies et de peintures ne suffisent pas à retenir l'attention des décideurs. C'est donc un échec et une grave déception pour l'artiste. Mais arrêtons-nous sur les peintures qui ont accompagné ce projet à la fois grandiose et modeste dans la volonté de ne pas céder au symbolique au profit d'une friction organique. Ces aquarelles sur papier sont d'une envoûtante présence. Colorées des teintes des champs, elles dessinent des formes que l'on dirait portées par le vent alors que leur création s'est faite en à-plats. Elles captent le dynamisme de la vie et l'inscrivent dans « l'impénétrable simplicité de *ce qui est* » (Bataille). Ces formes viennent de cieux lointains, elles se présentent comme des *gouttes* de rosée qui sont porteuses de voyages, d'émotions, de caresses. Le brouillard s'est fait herbes et fleurs, le ciel s'est fait terre. Ce refus par l'institution aura au moins eu un premier effet, celui de libérer l'artiste et de la faire revenir aux fondamentaux du dessin et de la peinture, de la soumettre à la réitération de la pratique. Peut-être est-ce ainsi que peuvent s'introduire dans le processus général engagé plusieurs actions dont *Haystack* (2010), un film vidéo dans lequel elle semble vouloir régler des comptes, avec les autres comme avec elle-même. Puisqu'on refuse les *Prairies*, elle va quand même envahir la ville. L'artiste le fait sur un mode mineur, mais très significatif de son humeur et de sa ténacité. Seule et sans l'aide d'un brave paysan et de sa charrette, elle a fait rentrer un gros tas de foin à la suite d'un labeur harassant dans un espace d'exposition situé au quatrième étage d'un bâtiment. Elle se filme elle-même perchée sur une échelle et répète indéfiniment le déplacement du tas à l'aide d'une fourche qu'elle tient fermement dans les mains. Le foin évoque bien sûr la « prairie » morte et l'herbe coupée, la fourche est un rappel de son enfance bretonne, le corps brouillé par les volutes de foin et soumis au travail semble une allégorie du sort d'une artiste toujours chancelante, au bord de la chute, pleine de son savoir et de ses espoirs, mais tout aussi impersonnelle pour le monde que peut l'être une goutte de pluie. Une série de courts films vidéo reprennent cette thématique en 2011. Au foin succèdent des matières diverses : confetti, pigments noirs, poudre blanche. L'artiste est toujours juchée sur une éminence. Son geste est violent, brutal, répété. Il semble ne répondre à aucune nécessité. A. Scotet parle alors de « délestage, d'aléatoire ». Ces travaux renouent avec ses premières actions dont *Nuage noir* (1999), présentée à Brest, et ce n'est certainement pas un hasard si elle a lieu dans cette ville martyre de la Seconde guerre mondiale. « Tonnerre de Brest » ! Un cône de pigments noirs est placé dans une salle blanche. Un explosif le désagrège. Le sol et les murs sont éclaboussés de noir. La forme a changé, l'espace est reconstruit. Le film d'animation *Dream* (2012) confirme ce retour au

noir de la destruction. Succession de 618 images (qu'A. Scotet nomme des « *thanatophotographies* »), il propose l'effacement progressif d'un cheval au galop jusqu'au dépôt final de la matière organique. Il est donc l'inverse du geste traditionnel du peintre, voire une agression contre ce geste dans un pathétique combat de soi contre soi. Une démarche artistique peut ainsi ménager des retours périlleux qui sont souvent la base d'un nouvel élan. Elle a monté une installation en 1999 (*Rien à cirer*) dans laquelle un disque de cire d'abeille est soumis à la chaleur dégagée par une lampe à infrarouge. La forme change en dégageant une odeur entêtante : la couleur, les volumes, l'air sont soumis à des mutations surprenantes. De même, dans *Stool* (1997), elle chauffe au chalumeau un bloc de brai posé sur un tabouret pour récolter des taches de goudron qui dégoulinent le long de stalactites. C'est sans doute leur écho souterrain qui lui permet de créer *Chandelier* (2013), à ce jour l'installation la plus aboutie, la plus énigmatique, la plus puissante, la plus élaborée grâce à des dessins préparatoires d'une belle tenue. L'artiste investit un intérieur bourgeois. Un chandelier agrandi avec des cintres en métal est suspendu. Au-dessous de lui, ce ne sont qu'une table recouverte d'une nappe de papier rouge, une bougie allumée et une chaise vide qui n'est là que par hasard. Les bougies du chandelier sont allumées, la cire fond et macule le lieu et les objets. La nappe se consume et la table résiste. L'important, c'est le changement, c'est la perte, c'est le désastre, mais aussi ce qui *reste* : le reste est création, le reste défie le tamis du temps. La vidéo de cette installation est sublime. Ses teintes et ses mouvements crépusculaires en font une scène funèbre dans laquelle notre regard nous prend la main et nous entraîne vers le néant.

Économie de moyens, réinvestissement des songes et des angoisses, rire espiègle pour préserver une capacité inventive portée vers le futur quand il n'y a plus *d'à-venir*, orientation subtile du hasardeux dans une logique personnelle, réinvention des usages (des outils, des attitudes, des codifications, des objets comme on peut le voir dans les derniers travaux, *Des petits mondes*, 2014), attrait pour le bricolage enfantin et les matières fragiles, on pense à tout cela devant l'art d'Aurore Scotet, un art contemporain traversé malgré tout par de belles effluves d'une nouvelle modernité.

Hervé Carn, 2015