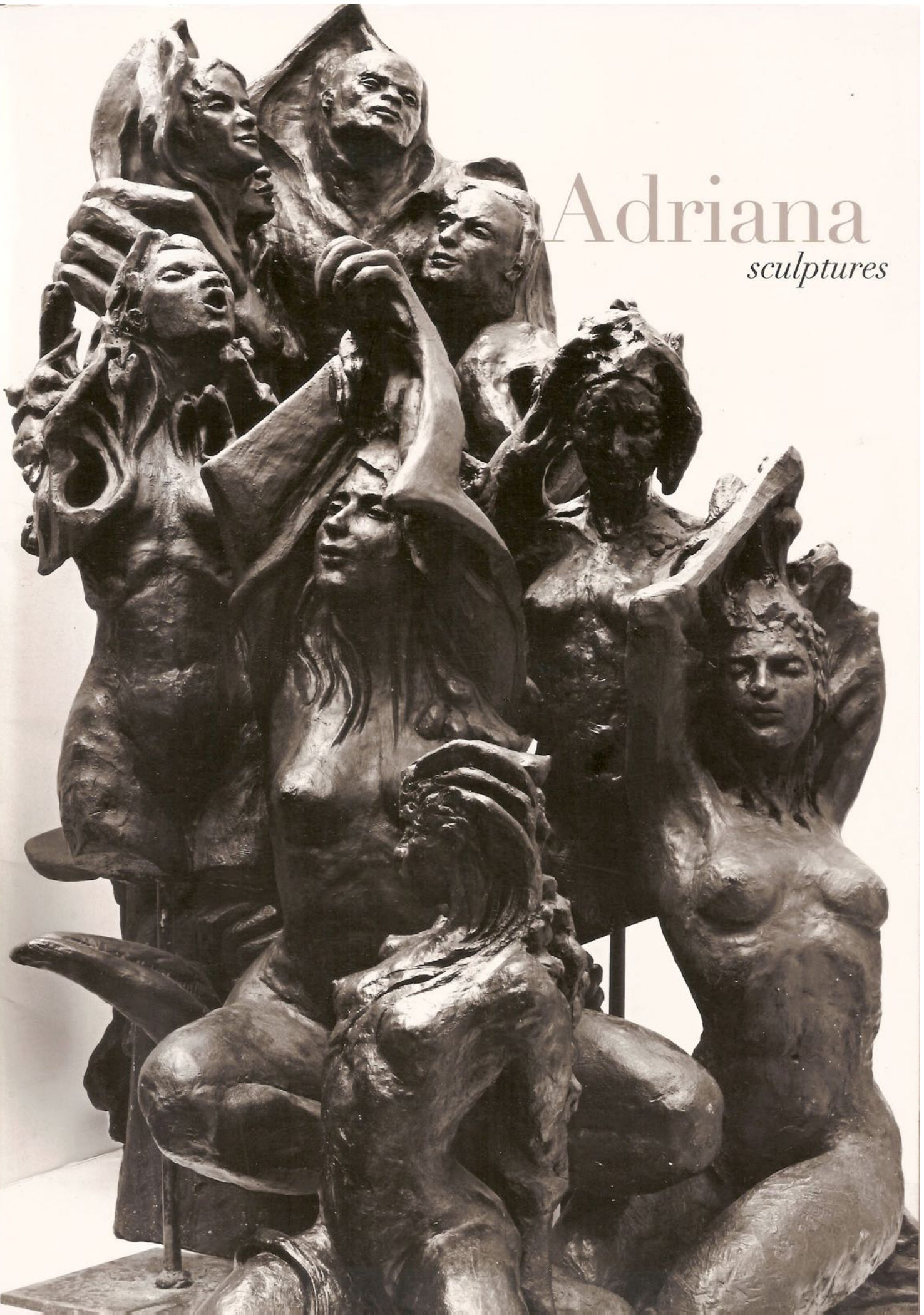


# Adriana

*sculptures*



# les uns et les multiples

*Texte de Fernand Cambon*

Quiconque aborde naïvement une sculpture d'Adriana, au moins sous un certain angle, peut avoir l'impression de se trouver en terrain assez familier, quasiment «classique» : les noms de Camille Claudel, Rodin, pourquoi pas Carpeaux, nous reviennent spontanément en mémoire. Pourtant, il suffit de s'attarder, de tourner un peu autour de la pièce, pour s'apercevoir que les choses ne sont pas si simples, que nous nous laissons peut-être prendre avec paresse au piège des apparences, la sculpture étant d'ailleurs là, en son principe et en son essence, pour aller précisément, sans doute autrement et plus résolument que la peinture, au-delà des apparences. Chaque visage, portrait, torse recèle en effet à son envers, débordant aussi sur son devant, tout un monde grouillant de «corps multiples» - pour reprendre les termes qu'Adriana elle-même utilise lorsqu'il s'agit de «théoriser» son travail - qui pourrait fort bien nous faire basculer illico du presque trop familier dans l'«étrangement inquiétant», ce dernier n'étant censé figurer, conformément à son concept même, que l'«autre face» du même, le cœur insoupçonné de la réalité commune. Évoquer ce surgissement inouï, inopiné, ce geste de dévoilement - on dévoile une sculpture - requiert à la fois description et interprétation, les deux du même pas.

Partons peut-être du plus obvie, de la nature, même s'il faut s'attendre d'emblée à ce que cette élaboration fasse conjointement signe du côté de la culture, comme si cette sauvagerie s'inscrivait à rebours dans toute une tradition, plutôt des traditions, une nouvelle fois «multiples».

Le prénom «Adriana» rime à l'envers, c'est-à-dire par la tête, avec «Adriatique», pas par hasard. Et, de fait, elle passe depuis l'enfance l'essentiel de ses vacances estivales sur une minuscule île dalmate, Vrnik. La Dalmatie, c'est à la fois la roche blanche à nu, avec ses rudes aspérités et ses anfractuosités, mystérieuses et secrètes, la compacité trouée du karst, et les faunes et flores aquatiques qui viennent s'y blottir et s'y lover, s'y couler, s'y incruster, comme pour célébrer les épousailles de la mort, du sépulcre, et de la vie. Pierre qui, à la fois, inquiète et abrite. Adriana n'oublie jamais ses études de géologie, qui la conduisirent continûment vers la sculpture. Sa terre cuite, immuable et figée, se veut porteuse de vie. À quoi veut-elle donner le pas, au durable ou au mouvant, au geste pétrissant ou à la cuisson? Sans doute à leur synthèse...

De la nature est également issu le bestiaire : par exemple, oiseaux et sauterelles, qui nous font cette fois changer résolument d'élément. On remarquera qu'ils se présentent le plus souvent sous forme d'hybrides, mi-humains mi-animaux. Adriana se voudrait-elle sirène? Avec l'hybride, nous quittons très visiblement la candide donnée naturelle pour

nous acheminer vers toutes les greffes de la culture, vers la légende et le mythe, ces confins originaires où l'humain peine à naître, à s'extraire de sa gangue, à s'extirper de ses totems, et hésite. En effet, l'être composite associe bien, tel un centaure, la figure humaine et le règne animal; mais c'est aussi comme s'il donnait à voir en synchronie la diachronie, comme si la juxtaposition articulée n'était que la mise en images d'une successivité et d'un devenir, comme la condensation d'une métamorphose en acte.

Avec ce mot, bien sûr, nous plongeons dans notre passé antique. Et Vrnik, à peu près équidistante de Rome et du Pont Euxin, ferait à son tour assez bien le «pont» entre les deux tranches de vie de notre maître en toutes métamorphoses Ovide, le lieu et le temps de sa gloire et ceux de son exil.

De fait, ces foisonnements surgissent, indistinctement, pêle-mêle, autant de la fantaisie intime d'Adriana que de toutes sortes d'héritages qu'elle revendique expressément: les représentations proliférantes de l'enfer dans les «Jugements derniers» qui ornent les tympans de nos cathédrales, tous les grotesques de la même architecture, les fatrasies picturales de Jérôme Bosch, qui en sont comme «l'hyperbolisation». Dans un passé plus récent, elle se réclame volontiers du surréalisme d'un Max Ernst. Je pense en particulier à *la Forêt pétrifiée* de celui-ci, qui fait coïncider végétation et minéralisation, équation paradoxale qui me paraît être l'une des clefs de l'art d'Adriana.

Mais elle se tourne tout aussi bien vers l'avenir, nourrissant son imaginaire de science fiction, écrite et filmée, laquelle, d'ailleurs, pour être futuriste, n'en puise pas moins de son côté dans les fonds légendaires. On voit donc qu'à l'instar de sa distribution spatiale même, le répertoire transculturel d'Adriana enjambe et mêle les temps, les diverses strates de la temporalité et de l'histoire, en une géologie du bouleversement et de l'osmose, en un brassage tentaculaire. Oserai-je un jeu de mots qui ne sera peut-être pas du meilleur goût? J'ai envie de dire que toutes ces créatures fantastiques sont comme les émanations – à condition de prendre les deux termes de la locution dans leurs diverses valences possibles – d'un gigantesque bouillon de culture.

Toutefois, en un et plusieurs sens de tous les temps, Adriana revendique non moins l'inscription de son art dans l'aujourd'hui de ce temps. On pourrait d'ailleurs commencer par lui rétorquer que cette affirmation ne va nullement à l'encontre de tout ce qui précède, dans la mesure où l'on peut considérer que le «métissage», la transversalité, le vacillement des frontières spatio-temporelles sont caractéristiques de nombre de productions contemporaines. Mais elle postule aussi et par-delà singularité et engagement, son engagement dans l'actualité consistant, pour une part paradoxale, à se vouloir représentante d'une manière qui se trouve ne pas coïncider avec les modes décrétées par les instances culturelles qui font de nos jours la loi, à commencer par celles du marché. Bien sûr, elle tient à épouser et seconder aussi, par ses thèmes et ses titres, les luttes de notre temps. Dans ce registre, on notera, par exemple, la terre cuite *Bella Ciao*, dans laquelle surabonde le motif, par ailleurs «ubiquitaire», des mains. Adriana l'entend polysémique. La main, de soi créatrice, sculptante, pétrissante, peut ici être vue comme tutélaire, protectrice, «maternante», mais tout aussi bien comme le poing brandi de toute rébellion et révolution. Ces deux significations, qui se présentent une fois de plus comme l'endroit et l'envers d'un même geste, Adriana dit les retrouver chez une dessinatrice et sculptrice allemande de notre passé récent qu'elle considère comme emblématique : Käthe Kollwitz. Comme l'indique un autre de ses titres, elle se réfère aussi volontiers à l'écrivain militante altermondialiste Arundhati Roy, qu'elle n'hésite pas à associer, selon sa manière, à l'antique figure de l'amazone.

Lors de l'entretien préalable qui m'a guidé dans la rédaction de ce texte, je demandai à Adriana s'il fallait voir dans ce dévoilement d'entrailles l'indice et l'expression d'une inquiétude personnelle, d'un tourment, de quelque malaise existentiel. Elle me répondit

tranquillement que non. Je ne pus que la croire. Elle me confia en particulier que, quand son père lui faisait admirer, par exemple, les fantasmagories de Bosch, il insistait toujours sur leur côté ludique, drolatique, lui disant que ces personnages truculents étaient à tout prendre beaucoup moins ennuyeux que les saints auréolés interchangeable qui chantaient des cantiques préconçus au garde-à-vous.

Pour ma part, je pensai alors à un film espagnol des années 70, bien trop vite oublié : *L'esprit de la ruche*, de Victor Erice. J'en ai gardé le souvenir, l'image d'une petite fille, vivant dans un village perdu du plateau de Castille, et dont la singularité consiste en ceci qu'elle a régulièrement des visions hallucinées de Frankenstein, et qu'à la différence des adultes de son entourage, elle n'en a jamais peur : qu'elle entretient au contraire avec lui des relations tout à fait privées, de plain-pied, de confiance. Seuls les autres s'inquiètent pour elle. Forte de sa seule innocence, elle le trouve très gentil, touchant, et aurait simplement tendance à s'apitoyer un peu sur son sort. Il émanait du film, comme par magie, une impression très apaisante. Nul doute qu'il faille pareillement, face aux pullulements d'Adriana, ne pas se laisser gagner par je ne sais quel trouble, mais accentuer en eux le versant du vital, en premier lieu au sens où Lacan dit, fort simplement, que «la vie, c'est ce qui grouille»...

Et peut-être terminerai-je aussi par là. À qui, à quoi convient-il de donner, dans les sculptures d'Adriana, le dernier mot : aux faces et bustes familiers, rassurants, tout de même plus souriants et moins «couturés» que Frankenstein, ou à ce qui apparaît comme leur décomposition, leur démultiplication, leur dispersion intime ? Ces dernières constitueraient-elles une sorte de menace, et pour eux-mêmes et pour les autres ? Ou bien, à l'inverse, une richesse ? Il vaut sans doute mieux se garder de trancher, tenir ensemble, comme les terres cuites, et l'enveloppe imaginaire et le morcellement en petits corps, humunculi, et parties du corps. Adriana me dit d'ailleurs attaquer parfois sa sculpture par un corpuscule et la structurer de proche en proche à partir de lui. À tout le moins, parlerai-je de subversion du modèle figuratif classique, ce en quoi Adriana opérerait en fait une double subversion : subversion des normes contemporaines en ce qu'elle maintient contre leur diktat la figure du corps, mais, en retour, subversion de la tradition par le moyen susdit.

Prolifération baroque manifeste, visée donc d'une sorte d'emplissage, la sculpture d'Adriana se donne plus précisément, à y regarder de près, comme une dialectique du creux et du plein. En effet, la figure «personnifiante», souvent signalée par les rotondités de ses seins et de ses fesses, en son envers, s'évide. Son mystère, là, se creuse, et c'est du sein de cette trouée que surgissent les corpuscules. Mais ceux-ci, peuplant, ne combrent pas. Ils laissent toujours béer entre eux des interstices, des fissures, tels les lapiés karstiques du monde des vacances : de la «vacance» ? Et, si l'on se penche sur ces derniers, on s'aperçoit qu'ils donnent tous sur le vide central de la terre cuite.

En effet, on le sait, le karst abrite tout un monde souterrain de l'ombre, en creux, excavé. Celui-ci, la sculpture ne saurait y donner accès directement, le déployer sous nos yeux, sous peine de, d'y disparaître alors comme sculpture. Mais, énigmatiquement, c'est aussi sur lui qu'elle prend appui...

Fernand Cambon.



Dameoiseau 2006 - h 42cm