



Elsa Sahal

Le parti pris dans cette étude, à l'image de cette année passée au mastère Création et technologies contemporaines, est de prendre un peu de recul sur ma pratique d'artiste. Elle rend compte de ma «table de travail» en quelque sorte. La première partie en noir et blanc restite le bricolage des images qui se produit à l'atelier. (L'expression est de Georges Didi Huberman, lors d'une présentation de l'exposition *Atlas*) Comme de nombreux artistes de ma génération, je pense mes pièces en déplaçant une tribu d'images, que j'agence les unes par rapport aux autres. C'est par ce procédé de montage que s'autorise quelque chose d'inconscient qui, j'espère, travaille mes sculptures.

Ensuite, il y a des extraits de lectures qui ont nourri ma réflexion cette année. Plusieurs «entrées» comme dans un dictionnaire pour tenter de classer ces extraits et proposer une cartographie de mes préoccupations.

Ce retour sur mon travail, je ne l'ai pas fait seule. Les rencontres avec un critique d'art et des philosophes, Paul Bernard, Jérôme Diacre et Cyril Hurel m'ont aidée : leurs textes font donc partie de cette étude. Le premier accompagne l'exposition de Chinon, le second est une réaction à cette même exposition et le troisième un texte plus général qui me semble faire «faire corps» avec la mise en abîme des grottes dans la grotte.

Enfin, une dernière partie pour montrer les pièces dans le contexte de ces expositions : aux galeries contemporaines de l'Hotel de Ville de Chinon, au Collège des Bernardins à Paris et dans la grotte du Mas d'Azil dans les Pyrénées.

J'ai suivi le mastère Création et Technologies Contemporaines pour me familiariser avec les possibilités inouïes qu'offrent les outils numériques au sculpteur. On peut malmener la matière virtuelle sans limites : les formes peuvent être coupées, tordues, empilées, agglutinées, projetées les unes sur les autres, elles peuvent aussi pousser, gonfler, se propager, et cela sans contraintes de pesanteur, de résistance ni aucune autre logique que celle du code. L'exploration de ces outils m'a aidé à me libérer de ce qui pouvait être une «habitude» de faire liée à ma connaissance du matériau terre et au quotidien de l'atelier. Un éloignement temporaire en somme pour retrouver ce qu'il y a d'irremplaçable dans le toucher, la manipulation de l'argile, que je ne souhaitais pas abandonner, mais plutôt confronter aux technologies contemporaines.

Ce qui m'a attirée aussi vers les outils de conception numérique, c'est une iconographie commune que l'on pourrait qualifier d'animiste, vitaliste et machiniste. Les programmeurs s'inspirent souvent des fonctionnements et des dispositifs du vivant (le bio-mimétisme, par exemple). J'y vois des réminiscences de la Renaissance maniériste, une époque qui m'inspire énormément, où les changements d'un état de matière à un autre attisaient la curiosité scientifique et fascinaient. L'univers à l'oeuvre dans les technologies contemporaines me semble familier, comme nourri des mêmes références et tentant de montrer une nouvelle forme d'affinité élective du corps et de la nature.

Cependant, je me suis rendue compte qu'une des choses qui importe pour moi c'est l'accident, le hasard qui s'infiltré dans la trame et la chamboule. L'imprévu offre une forme de vie, que j'ai toujours cherché à laisser advenir dans ma pratique d'atelier. Or la chaîne de production numérique, de la CAO à l'impression 3D, ne laisse pas cette possibilité. Je cherche à faire cohabiter dans une même sculpture des éléments conçus et fabriqués numériquement avec des éléments modelés à la main. Jouer avec ces deux «langages», les confronter et les entre-mêler, qu'ils dialoguent, qu'ils se fassent écho l'un de l'autre.

Il est aujourd'hui possible de cuire des formes imprimées par stéréo-lithographie. La société Axiatec fait de la recherche sur les matériaux utilisables dans les imprimantes 3D. Des matériaux composites réfractaires proches du verre et de la céramique sont recherchés pour leurs qualités de résistances par les industries de pointe. La céramique de synthèse ainsi créée, qui est utilisée pour la fabrication de satellites par exemple, ne nécessite pas l'étape irréversible de la cuisson, cette «épreuve du feu» si constitutive de l'imaginaire des céramistes. Mais elle peut résister aux cuissons, et, par conséquent, être émaillée.

Les sculptures faites à l'ensci ont cette double origine : la terre extraite du sol argileux et modelée en tenant compte de ses propriétés comme la mollesse et des accidents du «faire» et une origine plus technologique, synthétique, qui passe par l'agglomération de matière composite et fusion laser, assistée par ordinateur. Elles sont donc totalement hybrides, imbriquées et comme reliées par une peau d'émail commune. Ni vraiment solide, ni liquide, mais quelque part entre les deux, cette substance vitreuse contribue à renforcer l'obscurité de cette rencontre de formes hétérogènes.







Raymond Duchamp-Villon, *Cheval*,
bronze, 1914
Paris, Centre Georges Pompidou.

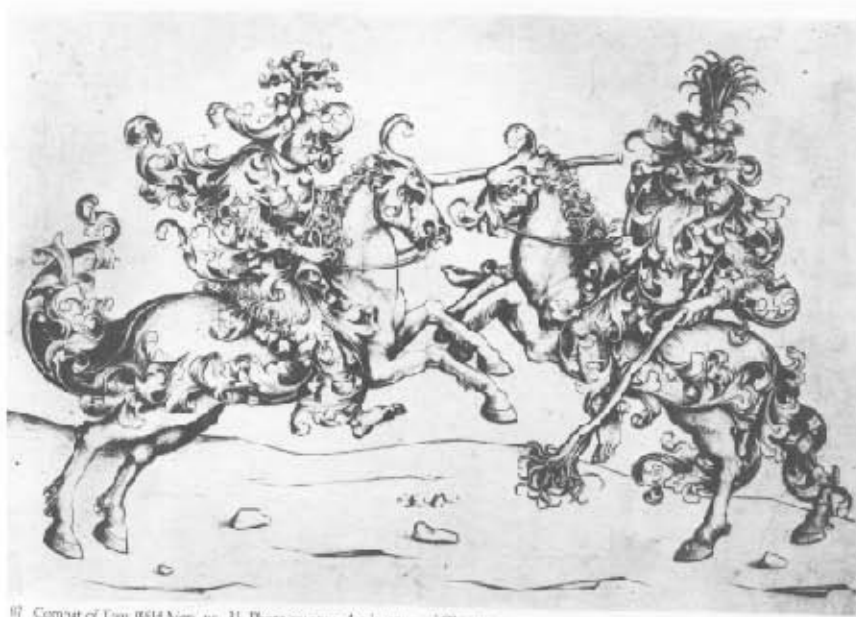
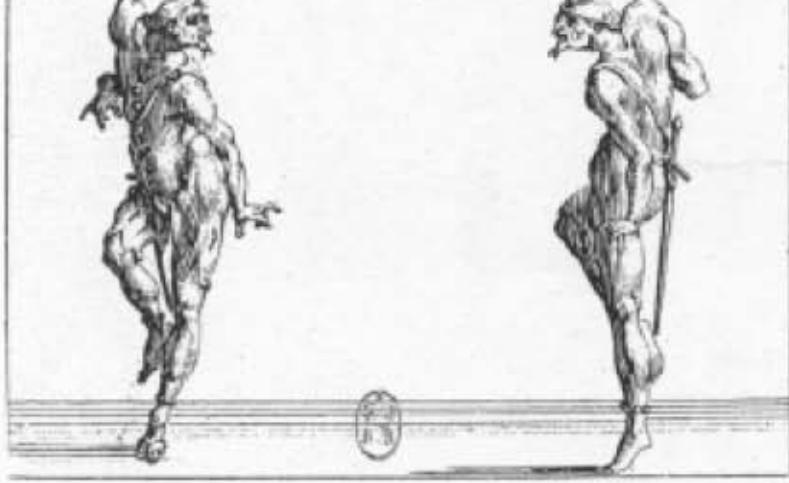


© Elsa Sahal 2003



Umberto Boccioni, *Forme uniche dello
spazio*, bronzo, 1913
MUSEO, Tate Gallery

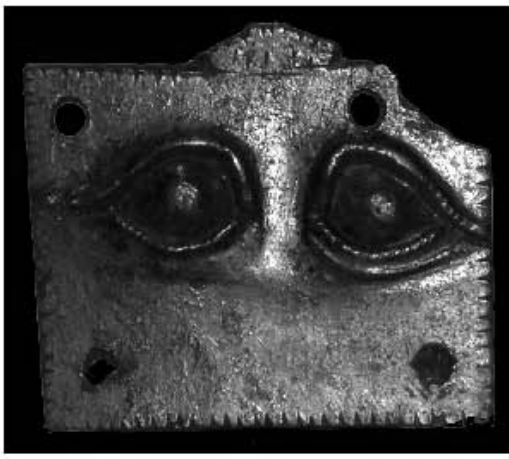


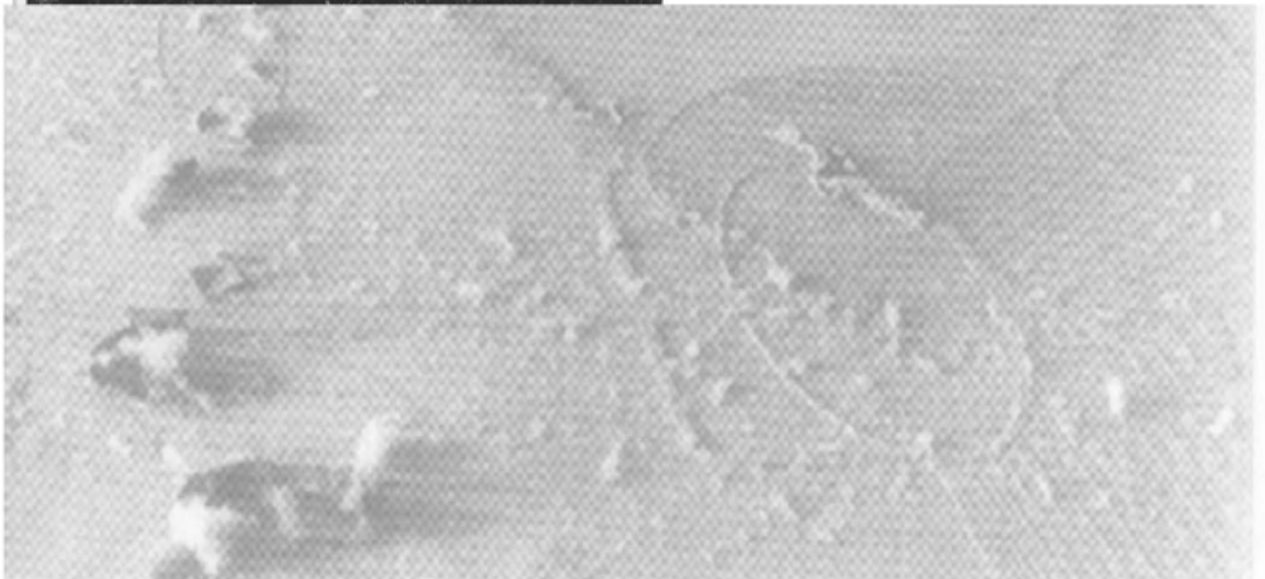


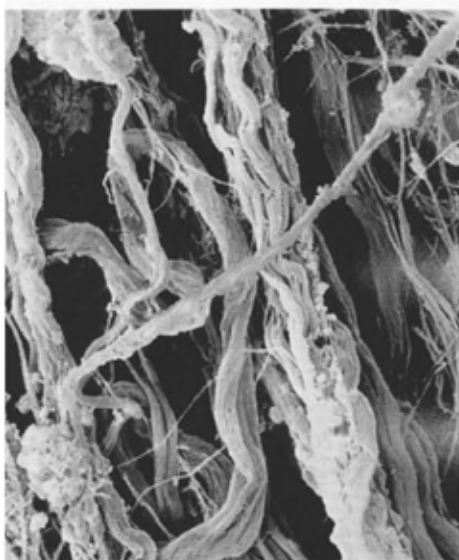
17 Combat of Two Horses, no. 31, Plaque, University Art Institute of Chicago













Hans Jannitzer
1880-1881, v. 1550
Or, or doré, corail et pierres dures
120 cm
Musée de la Renaissance
Château d'Écouen



© Elsa Sahal 2003





ressemblance
figure humaine
informe
nature

«Informe. - Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots. Ainsi *informe* n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but: il s'agit de donner un redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat.»

Georges Bataille

«*Informe.*» *Documents* 7, Décembre 1929

« C'est le paysage qu'elles habitent. Je les ai vues (les sculptures) dans les feuilles, dans la boue.»

Germaine Richier

«Je pense que les arts de ceux qui entreprirent de représenter, par leurs oeuvres, les effigies et les ressemblances des corps créés par la nature, ont dû leur origine à ce fait que, découvrant d'aventure certains contours sur des souches, des terrains ou autres choses semblables, ces hommes purent, modifiant quelquefois l'aspect de ces objets, les rendre pareils à des figures naturelles.»

Alberti *De la Statue* 1464

«Et pourtant Rodin est bien de notre époque, non pas en vertu de son modelage, qui fonctionne comme piège à lumière, mais bien parce que chez lui, pour la première fois, nous voyons la chair se dissoudre pour devenir un symbole de flux perpétuel. L'anatomie de Rodin n'obéit pas à la loi immuable de chaque corps humain pris individuellement, elle est l'éphémère configuration d'un instant. (...) Et la force des formes rodiniennes ne tient pas à leur pouvoir d'évoquer l'os, le muscle et le tendon. Elle réside dans l'énergie plus grande, plus irrésistible de la liquéfaction, dans l'écoulement de la matière en fusion- chaque forme renonçant à ses prétentions à la permanence. La forme, chez Rodin, devient le symbole d'une énergie plus intensément matérielle, plus indestructible et plus universelle que la puissance des muscles humains. Et c'est par là, me semble-t-il, que Rodin se rattache à la vision contemporaine.»

«Car les oeuvres de sa maturité s'éloignent de l'expérience fondatrice de l'équilibre de deux manières radicalement opposées : tantôt mal assurées, instables, à la dérive; tantôt agrippées au sol avec une ténacité rapace, comme si elles étaient prêtes à perdre successivement tous leurs membres plutôt que de relâcher leur étreinte. Et l'une comme l'autre de ces attitudes opposées contribuent à suggérer que l'espace vide qui les environne est un espace d'énergies.»

Léo Steinberg

Le Retour de Rodin, 1972

histoire résurgences images

« A ces questions je pourrais répondre simplement - cyniquement- en évoquant la mémoire ou, pire encore, la valeur patrimoniale, mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit, il me semble que le passé, ou ce que l'on appelle ainsi, n'existe qu'à travers des résurgences et que les récits eux mêmes, en leur abondance et avec tous les appels romanesques, configurent moins la véridicité de ce qui a eu lieu qu'ils ne déterminent, pour la pensée qu'ils affolent, l'infinité d'un régime de traces dont certaines sont encore à venir. en d'autres termes, si sur le plan des faits l'affaire de Varennes est forclosée, elle continue toutefois d'exister sur un autre mode qui n'est qu'en partie imaginaire et dont le paysage, c'est à dire le lieu effectif des traces et des passages, constitue le plan d'immanence : immanence et résurgence sont ensemble à l'oeuvre dans le coeur du présent où s'inscrit la résonance du passé.»

Jean Christophe Bailly
Le Dépaysement, Voyages en France, 2011

« Austerlitz me dit que parfois il restait assis des heures devant ces photographies, ou d'autres extraites de son fonds, qu'il les étalait face en bas, comme pour une réussite, et qu'ensuite, chaque fois étonné par ce qu'il découvrait, il les retournait une à une, tantôt les déplaçait, les superposait selon un ordre dicté par leur air de famille, tantôt les retirait du jeu jusqu'à ce qu'il ne reste plus que la surface grise de la table ou bien qu'il soit contraint, épuisé par son travail de réflexion et de mémoire, de s'allonger sur l'ottomane. Il n'est pas rare que j'y reste jusqu'au soir et je sens le temps se replier en moi, dit Austerlitz en passant dans l'une des deux pièces arrière du rez-de-chaussée.»

W.G. Sebald
Austerlitz, 2001

technique érotique céramique

Bernard Palissy propose de mettre le feu à sa grotte artificielle pour que tout l'intérieur en soit émaillé :

«Et en maçonnant le dehors dudit cabinet, j'amènerai un canal d'eau, lequel je ferai passer au-dedans de la muraille, et étant ainsi maçonné dans le mur, je le dilaterai en plusieurs parties de pissures, qui sortiront par le dehors dudit cabinet, en telle sorte que, ledit cabinet ressemblant un rocher, on pensera que lesdites pissures sortent sans aucun artifice, à cause que le dehors d'icelui cabinet semblera un rocher, et lesdites pissures étant chues se rendront à un certain lieu que je te dirai ci-après. Mais je te veux premièrement discourir la beauté du polissement du dedans du cabinet.

Quand le cabinet sera ainsi maçonné, je le viendrai couvrir de plusieurs couleurs d'émaux, depuis le sommet des voûtes jusques au pied et pavé d'icelui. Quoi fait, je viendrai faire un grand feu dedans le cabinet susdit; et ce jusques à tant que lesdits émaux soient fondus ou liquéfiés sur ladite maçonnerie.

Et ainsi les émaux en se liquéfiant couleront, et en se coulant s'entremêleront, et en s'entremêlant ils feront des figures et des idées ¹ fort plaisantes, et le feu étant ôté dudit cabinet, on trouvera que lesdits émaux auront couvert la jointure des briques desquelles le cabinet semblera par le dedans être tout d'une pièce, parce qu'il n'y aura aucune apparition de jointures; et si sera ledit cabinet luisant d'un tel polissement que les lézards et les langrottes ² qui entreront dedans se verront comme en un miroir et admireront les statues; que si quelqu'un les surprend, elles ne pourront monter au long de la muraille dudit cabinet, à cause de son polissement, et par tel moyen ledit cabinet durera à jamais, et n'y faudra aucune tapisserie : car sa parure sera d'une telle beauté, comme si elle était d'un jaspé, ou porphyre, ou calcédoine bien poli.»

¹ figures

² petit lézard ou salamandre

Figures

Paul Bernard

Il y a d'abord ces corps acéphales, ruisse-lants d'un rose chair et dont l'extrémité est recou-verte d'or. Un réseau de lignes tracées à même la terre vient les habiller en arlequins. La position des jambes reprend le contraposto de la sculpture clas-sique tout en le ramollissant. Travaillée par plaques (l'intérieur est creux), la terre tend naturellement à l'affaissement et le déhanchement harmonieux de la statuaire antique se mue en une sorte de claudica-tion bonhomme et maladroite. Ces Arlequins (2011) ont moins à voir avec les sveltes et mélancoliques saltimbanques peints par Picasso qu'avec les jouflus et tragiques circassiens filmés par Fellini. Ce petit peuple généré par Elsa Sahal semble célébrer sa dé-capitation, son absence de raison et d'identité pour privilégier une forme de désir, « une charge érotique », venant incarner remarquablement la sensualité du modelage.

Il y a d'autre part, disposé au sol, cet ensemble sculpté proliférant. Son titre, Snakes and Ladders (2008), renvoie au jeu de l'oie et à ses raccourcis pour s'élever ou revenir en arrière. A travers cette étendue horizontale, c'est la question de la verticalité qui se pose. Les différents éléments évoquent autant de motifs organiques et minéraux que des protubérances mammaires et phalliques. Le seul qui paraît doué d'une armature, cet embryon d'échelle au centre, se trouve pris en étau entre deux mollusques et ne peut s'en départir. Elsa Sahal affectionne l'utilisation de la terre pour engloûtir, contraindre, prendre le dessus sur les structures rigides. Comme dans son Monument déprimé (2008), l'artiste finit par provoquer l'illusion d'une consistance qui ne serait ni vraiment solide, ni liquide, mais quelque part entre les deux, quelque chose de l'ordre du visqueux, ce « suintement flasque », cette « agonie de l'eau » décrit par Sartre. L'effet est redoublé par la propriété singulière de l'émail à prendre les reflets d'une confiserie ou indiquer des sécré-tions corporelles. Une substance qui souille, compromet ce qu'elle touche et ne relâche pas son étreinte.

Cette question de la verticalité se pose d'une toute autre manière dans les dernières œuvres réali-sées par l'artiste et qui se placent en contrepoint de sa pratique. Jambes / pieds (2010) : voilà deux pieds robustes et symétriques sur lesquels reposent deux quilles parfaitement lisses. La terre est ici travaillée au tour, ne portant plus aucune trace de sa réalisation. On pense bien évidemment à ces pieds de marbre antiques supportant les colosses monumentaux. Dans la statuaire classique, s'il revient à la main de faire signe, d'attirer l'atten-tion, les pieds ont d'abord pour fonction d'assurer l'assise, s'établir comme socle. Et de fait ici, à la différence des arlequins, la sculpture ne semble plus s'ériger depuis le sol mais y atterrir, fermement. Il ne s'agit plus d'une prolifération dans l'espace mais de l'occupation autoritaire d'une position. La matière n'a plus du tout cette viscosité évoquée plus haut, elle affirme au contraire sa solidité. Cependant cette majesté du pied se trouve « allégée » en quelque sorte par ces quilles arrondies qui se substi-tuent aux jambes. Elles laissent deviner un corps dans lequel elles viendraient s'imbriquer, comme dans ces marionnettes de bois à l'articulation laborieuse, renvoyant la sculpture monumentale à un jeu de poupées. Ce jeu contradictoire des parties se retrouve, de manière opposée, dans fesses / jambe (2009) : cette fois-ci, c'est la partie supérieure qui fait directement référence à la statuaire classique – deux boules légè-rement aplaties et assemblées suffisent à rappeler les culs parfaitement bombés des kouroï grecs – tandis que les jambes qui la soutiennent, colonnes de serpentins de terre, forment une base dérisoire.

« La matière est une possibilité de penser » écrit Elmar Trenkwalder, l'un des grands ceramistes contemporains. Chez Elsa Sahal, les multiples façons de travailler la terre et les particularités inhérentes à sa cuisson se font possi-bilité d'une vision. Elles permettent cette fonte, cet « accouplement abberant » de formes classiques et expressionnistes, symbolistes et primitives. Sa sculpture est habitée par une peuplade de fantômes et de mythes, agençant une constellation de référen-ces dont aucune ne prend le dessus. Elle produit ce sentiment d'« hallucination décisive » dont parle toujours Trenkwalder, permettant d'« établir une symétrie entre moi et le monde ».

Une visite d'exposition

Jérôme Diacre

Regarder de la sculpture comme celle que tu présentes est une expérience qui est de moins en moins fréquente pour moi... l'installation et les environnements sont devenus des pratiques dominantes ; du coup cette présence massive de formes sculptées dans la terre nécessite un temps d'« acclimatation » je trouve. Comme à revers des variations sur l'architecture, l'espace et les territoires qui se traduisent par des dispositifs à la fois très maniériste et presque baroques, tes sculptures expriment un lien direct et plus frontale avec le visiteur. Sans doute le corps est-il lié à cette façon imposante d'entrer dans l'imaginaire, mais pas seulement. Cette reprise en main du regard pour des objets moins attendus rappelle que la sculpture est surtout un effet de corps. En associant des éléments de corps avec des effets de matières plus informels ou au contraire parfaitement géométrique, l'équilibre que tu trouves est surprenant. Je repense à ce que disait notre ami psychiatre lors du déjeuner chez Claudine à qui Valérie De Costa demandait où en était la psychiatrie aujourd'hui : « après l'effet Lacan conjugué à 68 qui avait mis la psychiatrie dans l'univers de la psychanalyse et des études de sciences humaines, la psychiatrie rejoint son épistémé originelle : les neuro-sciences. Parce que nous savons tous, ajoutait-il ironiquement, que le problème se trouve dans le cerveau... » Les combinaisons de morceaux de corps avec des formes plus abstraites distingue en « premier lieu », quelque chose d'une présence directement inscrite dans le ou les membres et qui les rend plus manifestes. Casser l'unité du corps reviendrait alors dans les oeuvres qui associent des pieds et des jambes distinguer une possible autonomie du membre, du tissu et de l'appareil (motricité). Leur positions, stations définissent des expressions qui n'ont rien à voir avec un lien au reste du corps. Leur présence se fait en tout autonomie. Tes « Arlequins » parlent aussi de cela, d'une autre façon. Légèrement indolents, dans une attitude désinvolte, lourde et calme, ils semblent avancer mus par une autre pesanteur : la calamité d'une vie étriquée, enfermée, desquels ils se sont arrachés. Avoir été contraint de perdre la tête est leur couronnement sembles-tu dire.

Une géophysique sexuelle

Cyril Hurel

Le phallus constitue une figure organisatrice du langage plastique des sculptures d'Elsa Sahal. Il est forme structurante élémentaire, à différentes échelles et à différents niveaux de représentation plus ou moins explicite. Il ne recouvre pas seulement une qualité superficielle de motif. Il relève fondamentalement d'une érotisation de la matière et de la technique. Il représente ainsi, à part entière, un fonctionnement constitutif de l'économie de l'œuvre.

Cette réalité ne place pas tant la production sous le sceau de l'obsession sexuelle qu'elle ne fait de celle-ci un espace de définition plus universel. La création s'y caractérise comme expression consubstantielle du désir, et le désir comme source vive de la création. Tout un monde semble se configurer ainsi dans la circulation, les surgissements, les épanchements d'une énergie en perpétuel échappement et qui ne donne à regarder que les reliefs archaïques, tantôt tendus, tantôt affaissés, de ses métamorphoses.

On aurait donc tort d'en rester à l'idée d'une seule connotation érotique de l'œuvre, et tort tout autant d'ailleurs d'en extrapoler une vaste scène de projection fantasmatique, si l'on n'inscrit pas pleinement cette charge dans sa dimension esthétique. Cette opération naît d'abord d'une manière qu'a l'artiste de mettre la matière en œuvre. Il y a, bien sûr, affinité avec la matière, plaisir à la modeler. Ce rapport sensuel, aussi primitif et direct qu'il puisse paraître, ne sombre pas pour autant dans la jouissance régressive du jeu avec la boue. Le dialogue développé par Elsa Sahal avec le matériau est en vérité extrêmement technique, et tient en qualité dans une manière à la fois tendue et ouverte, en un mot expressive, d'interroger cette technique.

L'interrogation passe, d'une part, par une compréhension féconde du matériau : sous le terme générique de terre se cache des caractéristiques mécaniques variées, et autant de contraintes et de possibilités avec lesquelles composer. Les perspectives de modelage du kaolin, par exemple, sont beaucoup plus sommaires que pour d'autres argiles, et inviteront à envisager, outre un travail et un format différent de la sculpture, une approche connexe par le socle.

Le rapport à la technique passe d'autre part par une manière de ne pas chercher à tout contrôler au plus près. L'édification des sculptures procède ainsi de moments de relâche durant lesquels les plaques de terre modelées sont en apparence laissées au repos, mais en réalité mises au travail : celles-ci durcissent et s'écrasent plus ou moins, ce qui augure leur capacité variable à supporter ensuite l'ajout de nouveaux éléments. Déformations, microfissures, inclinaisons accompagnent et caractérisent ce processus. En mettant au cœur de la création des temps d'élaboration hétérogènes, c'est-à-dire non seulement des durées variées, mais aussi différentes formes de temps de faire et de laisser faire, l'artiste ouvre le champ du matériau à une multitude de nuances d'état. A ces dernières correspondent autant de propriétés plastiques mises sous tension de manière expressive.

Chaque sculpture s'institue ainsi comme un cas de figure singulier où sont explorés différents rapports de force. De mystérieuses poussées semblent éprouver la malléabilité, la résistance et la pesanteur de la matière. Les formes s'y définissent d'abord comme productions résiduelles, plus ou moins stabilisées, nées de l'action simultanée de forces contradictoires. Le stade de l'émaillage, en ce qu'il procède d'une transformation par le feu plus ou moins imprévisible, relaie à son niveau cette conception vive de la forme qu'il achève dans l'expressivité jouissante des dégoulinures, le symbolisme des couleurs pures ou la subtilité de nuances plus naturalistes.

gA cet endroit où l'œuvre joue avec les codes traditionnels de représentation du paysage en peinture vient se nouer également une interrogation des origines de la statuaire. Déjà sensible ici et là dans la production à travers la réflexion développée sur le socle, cette interrogation trouve à s'exprimer d'une manière plus explicite dans certaines pièces et séries qui, s'écartant sensiblement de la dynamique de débordement environnemental, se focalisent sur le corps, et plus essentiellement sur ses éléments porteurs, pieds ou jambes. Il s'y négocie une difficile recherche de points d'appui, de stabilité, d'équilibre dans la complexité d'un contrapposto. Une lutte première contre les forces d'attraction et de dislocation se rejoue, met à l'épreuve les solutions, somme celles-ci de « composer avec » plutôt que de vaincre.

L'œuvre a quelque chose de baroque : sensuelle, fluide, complexe, protubérante, tordue, tendue, à la limite du déséquilibre. La vision en mouvement qu'elle engage ne cède pourtant en rien au spectaculaire. Nul effet de surprise ou de saisissement dynamique. Il nous est suggéré au contraire un mouvement des plus insensible, quasiment latent, mais aussi des plus profond et permanent, d'autant plus puissant. L'œuvre se présente en réalité comme un moment suspendu, ouvert et indéterminé, d'un processus qui ne demande qu'à reprendre vie dans le regard du spectateur, dans un jeu de glissement entre les différentes dimensions paysagère, corporelle et psychologique de la représentation. Mais les sculptures ne se contentent pas de la dynamique inhérente à une logique de fonctionnement métaphorique classique. Leur intensité étrange de retentissement à un niveau psychologique tient dans une façon de faire écho à la complexité mystérieuse des mobiles qui nous animent. Cette puissance d'évocation tient en qualité dans la richesse d'un registre de formes expressivement inspiré par une diversité de dynamiques à l'œuvre dans la nature : dynamiques organiques de croissance et de dégénérescence, dynamiques géologiques de sédimentation et de concrétion, dynamiques tectoniques de convexion, de subduction et d'éruption. L'activité pulsionnelle et onirique est comme fusionnée avec les forces invisibles qui président à la formation et la transformation des paysages.

Ces forces et la variété de milieux qui leur est associée configurent une topologie imaginaire et symbolique qui structure l'œuvre, en surface et en profondeur. Il serait erroné de chercher à dresser l'inventaire trop catégorique des différents types d'environnements dont s'inspire seulement l'artiste d'une manière transversale et fluide. On peut toutefois schématiquement distinguer trois niveaux, terrestre, sub-terrestre et sub-océanique, qui constituent autant de dimensions dynamiques dans lesquelles gravite l'œuvre, à l'exclusion de toute dimension aérienne.

A la dimension de surface est associée une dynamique cyclique de prolifération et de décomposition végétale et animale, avec ses bourgeonnements, ses ramifications, ses érections, ses débandades. Cet environnement vivace et impur est aussi le lieu d'une dynamique géologique d'amalgame et de régurgitation de l'enfoui. Telles d'anciennes décharges ou champs de bataille chargés d'une histoire trop lourde et où la nature aurait repris ses droits, il arrive en effet que les sols et les corps intègrent des éléments étrangers, clous, vis ou boulons.

La dimension souterraine relaie un rapport à l'enfoui, mais dans une configuration beaucoup plus stable et inaccessible. Le motif de la grotte, avec ses fistuleuses, ses stalactites et stalagmites se donne comme l'espace d'une vérité à la fois mystérieuse, sûre et préservée. La temporalité de cet univers qui relève d'un lent processus d'infiltration, d'érosion, de purification et de concrétion, suggère un long travail de constitution du sujet, dans la profondeur des héritages et des expériences, à l'abri des spasmes de la vie superficielle.

Plus profondément encore, l'œuvre évoque une dimension volcanique et sous-marine. Souvent, les formes se dressent comme les cheminées noires et s'épanchent comme les pillow-lavas des foyers abyssaux. Cette dimension exprime au mieux l'idée de formes naissant de conflits entre forces ou milieux opposés, ici l'eau, le feu, la force de convexion du magma et la pression. Avec cette métaphore géophysique culmine l'expression du rapport de l'artiste à la technique. Plus avant, la céramique, art du feu, trouve un foyer mythique où inventer sa genèse. L'expression des pulsions atteint conjointement sa puissance maximale, d'une part dans le renvoi à la brutalité des processus d'éruption, de solidification, de vitrification, d'autre part dans l'appel à la dimension océanique. Cette dernière correspond en psychologie au niveau le plus profond de la vie psychique, et renvoie à un état de dissolution globale propice à la manifestation des pulsions et aux associations les plus libres.

Cet état et la qualité de perception qu'il autorise est sollicité chez le spectateur. La configuration d'exposition particulière des sculptures, sous forme d'ensembles de morceaux plus ou moins regroupés sur des tables ou à même le sol, prend en effet sa cohérence au regard du vaste appel imaginaire à des champs dynamiques invisibles. Le visiteur est intimement convié à recomposer les mouvements génétiques et tectoniques de ces archipels à la dérive.

Partagés entre pulsions de vie et de mort, entre érection et dissolution, entre débordement organique et pétrification, morcellement, les corps-paysages d'Elsa Sahal expriment la puissance paradoxale et indocile du désir, ce continent à la surface duquel nous prétendons régner. Au-delà du plaisir mystérieux à les regarder, ses créations chimériques libèrent encore, en de fantastiques décharges, une ultime promesse esthétique, dans l'extase.





































Arlequin 4 (Two Thumbs Up !) 2009









Jambes/ pieds 2010















