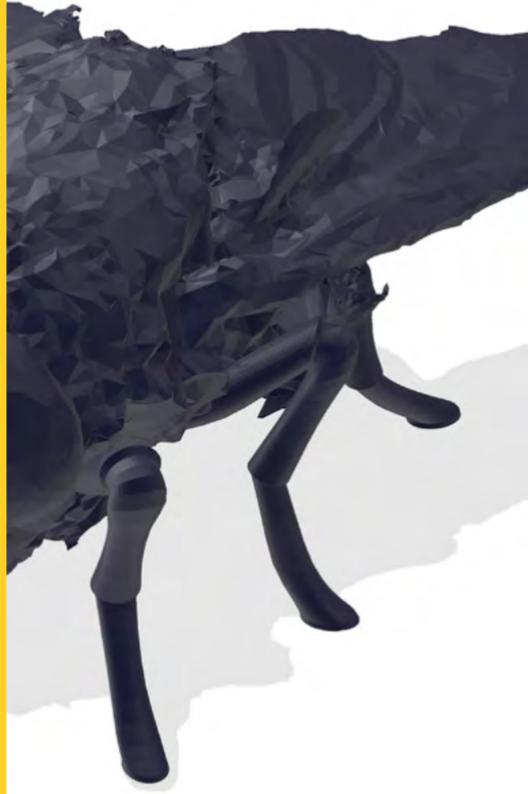


vidéochroniques

Adrien Menu

**Du 6 mai
au 1^{er} juillet 2023**

Langues sèches



vidéochroniques

Langues sèches

Adrien Menu

Du 6 mai au 1^{er} juillet 2023

LANGUES SÈCHES : ADRIEN MENU

Xérostomie. C'est ainsi qu'on nomme, en médecine, cette désagréable impression de sécheresse affectant la bouche, et plus singulièrement la langue, parfois accompagnée de sensations de brûlures ou de picotements. Ce phénomène est occasionné par une défaillance des glandes salivaires, appelée hyposalie, elle-même causée par des affections d'origine et de gravité diverses. Elles peuvent ainsi être temporaires et relativement bénignes (épisode de déshydratation par exemple) ou beaucoup plus sévères (dans le cas du diabète, du VIH, du syndrome de Gougerot-Sjögren, etc.). Outre les symptômes déjà évoqués, on nous parle encore à cet égard d'une soif inhabituelle et d'une difficulté à s'exprimer.

Vraisemblablement, le titre retenu par Adrien Menu pour nommer son exposition n'a aucun rapport avec ces précisions préalables, à l'exception des dernières peut-

être, si l'on veut bien en considérer le caractère métaphorique. Le mérite du syntagme retenu est d'abord de rappeler des expressions consignées relevant de deux répertoires distincts, pourtant conjointement mobilisés par l'artiste : l'un ressort de l'organique ("gorge sèche"), l'autre du langage, ou plus exactement de la communication ("langue morte", "langue étrangère", "langue maternelle", etc.)

En réalité, le recours à cette expression lui provient plus précisément d'une lecture, celle d'une nouvelle signée de l'écrivain suédois Stig Dagerman, intitulée "Le chien et le destin" :

Si on était un chien, on aboierait.
Mais lui n'aboie pas. Se conforme
à la bonne règle. Ferme sa gueule.
S'accroupit dans le sable et fait ce que
tout le monde est obligé de faire. Mais
il n'a pas honte. La honte, c'est pour les
hommes. Seuls les hommes éprouvent
de la honte. Au mauvais moment,
malheureusement.
Il reste assis. Nuages de silence au-
dessus de lui. Les tentes dorment. Le
vent lèche, la langue sèche¹.

De prime abord, cette ressource

1. Stig Dagerman, "Le chien et le destin", dans *Notre plage nocturne*, trad. Carl Gustav Bjurström et Lucie Albertini, Paris, Maurice Nadeau, 1988, p. 8

pourrait ne constituer qu'une énigmatique source d'inspiration susceptible, en l'état, de donner libre cours aux interprétations les plus diverses, aussi sérieuses que fantaisistes. Mais il en va tout autrement. À plus d'un titre en effet, elle nous informe significativement des motifs et de la démarche de l'artiste, ainsi que de l'arrière-plan culturel, social et psychologique qui les fondent. Pourvu qu'on s'y attarde.

En soi, déjà, la convocation de cet écrivain ne semble rien devoir au hasard, à en juger par sa biographie et ce qu'il en ressort d'une sensibilité indifféremment pétrie de tourments et d'espoirs, collectifs ou intimes, politiques ou métaphysiques. Sa familiarité du prolétariat, son adhésion précoce à la cause syndicale et à l'idéologie libertaire en précisent la face la plus enthousiaste, quoique fondée sur la destruction, l'oppression, la misère ou la peur qui conditionnent ce type de conscience. Le désespoir amoureux, le sentiment de culpabilité et de désœuvrement en constitue des traits beaucoup plus sombres : ils conduisirent d'ailleurs l'auteur à prendre une autre forme de responsabilité, définitive cette fois. Quoiqu'il en soit cependant, c'est bien de ce double parcours que découlent les thèmes bondant les écrits de Dagerman.

En l'occurrence, il se trouve qu'ils résonnent avec ceux que mobilisent Adrien Menu dans l'œuvre,

également autobiographique, qu'il déploie. Les évocations du foyer y croisent ou y côtoient ainsi celles du labeur, au sens ouvrier du terme. Tandis qu'il y est fait allusion à l'univers familial ou familier par les références à la maison d'enfance et à quelques intimes, l'évocation du magasin d'usine et de l'atelier prend la forme de plans de travail, d'étagères, d'ouvertures destinées au dégagement des marchandises, etc. La combinaison de ces deux registres pourrait paraître improbable, si ce n'est qu'ils constituent visiblement des *valeurs* pour l'artiste, manifestement puissantes et profondément indissociables. Mais des valeurs d'un autre temps, si lointaines et si proches.

Adrien Menu en souligne justement l'obsolescence ou la disparition par ses traitements, ses options plastiques, ses méthodes et ses choix techniques qui tous concourent à la fabrique de leur souvenir et de leur regret, teintant au passage l'œuvre d'une dimension mélancolique, voire nostalgique. S'il recourt à la photographie pour initier certaines de ses peintures et sculptures, manière relativement récente de conjuguer le présent au passé, il fait plus volontiers encore usage de l'empreinte – partielle ou complète – au plan sculptural. Les vertus de l'empreinte sont comparables à celles de la photographie, à ceci près qu'elle comporte trois dimensions, recouvre un sens

figuré profondément significatif en la circonstance, de même qu'elle renvoie à d'autres temps et d'autres durées d'expositions. Les géologues, les paléontologues, et les archéologues s'en réjouissent. Il est quelque chose, d'ailleurs, qui relève de ces activités dans la pratique de l'artiste ou, toute proportion gardée, de leur évocation. Les figures de la fossilisation, de la fouille, de la ruine ou du vestige y abondent, bien qu'assignées à un passé proche. Elles s'agrègent alors à celles – moins reluisantes quoique toujours abordées avec tendresse – du rebus, du déchet ou de la déchéance, de l'inutile, de l'usure, de la négligence, du vieillissement et de l'oubli. Celles-ci complètent d'ailleurs occasionnellement des processus entropiques orchestrés avec soin : il en va ainsi de ce vêtement et de ce récipient délaissés, semblant étrangement contaminés par l'oxydation du support métallique sur lequel ils sont posés. (*Terrier*, 2023)

La plupart du temps toutefois, les gestes accomplis par Adrien Menu consistent plutôt à ralentir – voire à suspendre – l'action et les effets du temps, en le figeant parfois littéralement, mettant ainsi en lumière une forme de désœuvrement et d'inactivité. Les expressions de la lenteur, de l'inaction, de l'attente, du silence et du sommeil viennent alors opportunément s'adjoindre aux figures précédemment mentionnées. Elles semblent

toutes témoigner de l'aversion que paraît éprouver l'artiste à l'égard d'une certaine forme de vitesse, extatique, qui suscite l'irresponsabilité et l'inconscience par l'absence à son propre corps et l'arrachement au temps :

La vitesse est une forme d'extase dont la révolution technique a fait cadeau à l'homme. Contrairement au motocycliste, le coureur à pied est toujours présent dans son corps, obligé sans cesse de penser à ses ampoules, à son essoufflement ; quand il court il sent son poids, son âge, conscient plus que jamais de lui-même et du temps de sa vie. Tout change quand l'homme délègue la faculté de vitesse à une machine : dès lors, son propre corps se trouve hors du jeu et il s'adonne à une vitesse qui est incorporelle, immatérielle, vitesse pure, vitesse en elle-même, vitesse extase².

Cette citation de Kundera en appelle une autre, formulée dans un registre voisin par Walter Benjamin. Elle fait cette fois état du recours au passé immédiat, que la société de consommation voue à l'amnésie, mais qu'Adrien Menu ne cesse de convoquer à dessein, comme de "l'anti-phrodisiaque le plus radical qui se puisse imaginer"³. C'est donc à cet endroit, pour partie au moins, que se situent la tâche et le chantier de l'artiste, aussi amères qu'en soient les fruits.

2. Milan Kundera, *La lenteur*, Paris, Gallimard, 1995, p. 10

3. Walter Benjamin, *Baudelaire*, trad. Patrick Charbonneau, Paris, La Fabrique, 2013, p. 427

Il est encore d'autres attributs qui hantent le projet bâti par l'artiste. Ils ont les traits d'animaux dont chacun sert une métaphore spécifique. Celle des lucioles, reprise de Pasolini⁴, prend ici l'apparence ambivalente de diodes électroluminescentes (*Grandfather portrait*, 2023) jouées ailleurs par des interrupteurs à voyant lumineux. (*Heures creuses*, 2023) Rien de surprenant d'ailleurs à cet hommage, puisque le coléoptère, outre son intérêt avéré en tant que bio-indicateur, symbolisait déjà, pour l'auteur et cinéaste, la mémoire d'un passé révolu, ravagé par le capitalisme sauvage et le pouvoir de la consommation. Les lucioles, du reste, ne sont pas les seuls insectes qui peuplent l'entomofaune promue par Adrien Menu : les mouches y occupent également une place de choix. Elles sont ainsi présentées sous la forme de tirages en laiton (*Stuck pixel*, 2021-) qui confèrent bizarrement à cette bestiole si méprisée la préciosité et le raffinement d'un bijou, et qui l'immortalise. Mais la vertu de ce renversement est qu'il souligne justement ce dégoût, fondé paradoxalement sur les qualités de l'insecte. Amateur des protéines indispensables à la fabrication de ses œufs et à l'alimentation de ses larves, joliment nommés asticots, qu'il trouve dans les matières

4. Voir : Pier Paolo Pasolini, "L'article des lucioles (1975)", dans *Écrits corsaires*, trad. Philippe Guilhon, Paris, Flammarion, coll. "Champs arts", 2018, p. 196-205

organiques en décomposition (végétaux et cadavres, substances fécales, etc.), il est un éboueur, un nettoyeur et un fossoyeur sans égal à l'échelle de l'écosystème. Pas plus respecté par l'homme que ne le sont ses contemporains qui consacrent leur temps à cette peine, la mouche est à ce point détestable qu'elle constitue le comble de la solitude, en ce qu'elle est le seul être vivant avec l'araignée, comme Georges Bataille⁵ le dirait, dont on ne regrette pas la mort, ainsi que Marguerite Duras l'exprime :

La mort d'une mouche, c'est la mort.
C'est la mort en marche vers une certaine fin du monde, qui étend le champ de son sommeil dernier. On voit mourir un chien, on voit mourir un cheval, et on dit quelque chose, par exemple, pauvre bête... Mais qu'une mouche meure, on ne dit rien, on ne consigne pas, rien [...] Ce n'est pas grave mais c'est un événement à lui seul, total, d'un sens énorme : d'un sens inaccessible et d'une étendue sans limites⁶.

Si l'araignée figure, d'après Bataille, notre incompréhension de l'informaté et du chaos premiers, de fait inimaginables pour nos esprits scrupuleusement formés, le sort réservé à la mouche représente, chez Duras, la manifestation d'une sorte d'inhumanité qui nous conduit aux traitements

5. Voir : Georges Bataille, "L'informe (1929)", dans *Courts écrits sur l'art*, Fécamp, Lignes, 2017, p. 93

6. Marguerite Duras, "Écrire", dans *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1993, p. 40

les plus indignes à l'égard de nos congénères. D'une inanimalité par conséquent, dont les animaux non humains semblent bien incapables.

Quoique l'autrice considère différemment l'attention que l'on porte au chien, ou au cheval, on peut parfois douter de la sincérité de l'empathie qu'on accorde à leur sort, même vivants. Au demeurant, le chien est l'autre caractère animal auquel Adrien Menu prête sérieusement attention, ainsi que le faisait Dagerman dans la nouvelle dont il fut fait mention plus tôt. Il y satisfaisait ses besoins vitaux et tirait la langue au vent, ainsi que le font tous les canidés, pour réguler la température de son corps. C'est expressément ce style de chien qui intéresse l'artiste, pas un toutou choyé, plutôt ce genre de bête qu'on attache, qu'on enferme, qu'on abandonne ou qui erre, dont le destin pénible est relayé par des expressions explicitement négatives, qu'elles touchent au temps, à l'existence ou à la douleur. C'est encore précisément ce type de comportements, impérieusement guidés par l'instinct, qui l'attire. Ils prennent, chez lui, les traits d'un trou creusé pour servir de terrier ou de garde-manger, ou bien encore de griffures dont un panneau de porte conserve les stigmates (*Sans titre (empreinte)* 2023). Ces rayures ou ratures, d'ailleurs plus largement parties prenantes du lexique plastique dont Adrien Menu fait usage (*Espace raturé*, 2023), se présentent comme une

écriture illisible, porteuse d'un message indéchiffrable, et en ce sens analogue à celui que nous délivre les déplacements de la mouche dépeints par Duras.

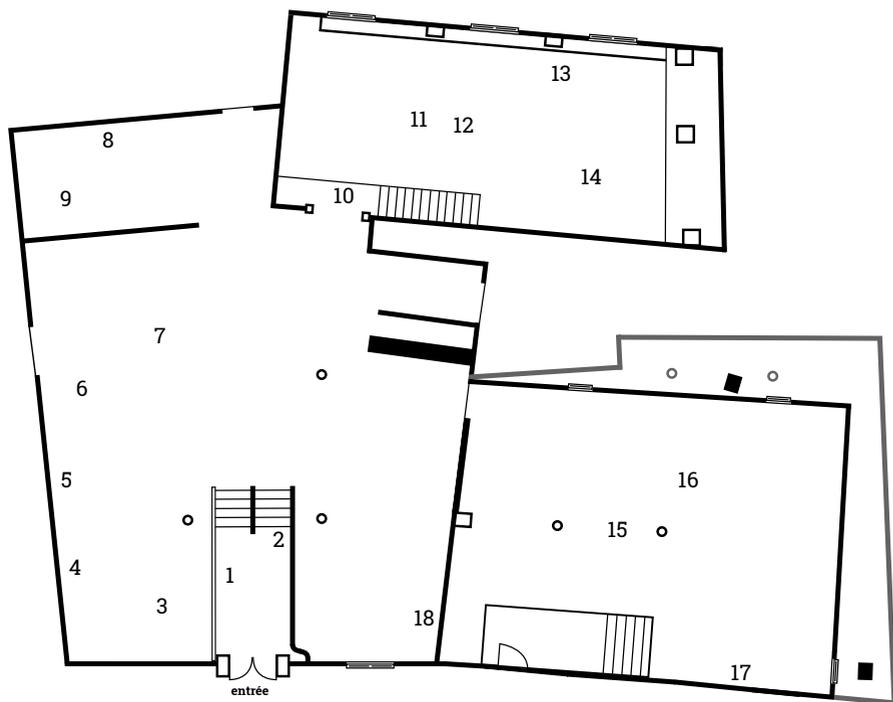
Au-delà de ce seul bestiaire, l'ensemble des éléments convoqués par l'artiste servent manifestement l'élaboration d'une fable, dont les ressorts demeurent pour le moins complexes. Le secours de Günther Anders peut, à ce stade, s'avérer utile pour en envisager une lecture. Dans "Être sans temps", il proposa une interprétation singulièrement féconde d'*En attendant Godot*, de Samuel Beckett. C'est ainsi que la figure du désœuvrement y constitue, selon lui, la métaphore d'un temps caractérisé par la privation de l'activité. Il n'entend pas, de la sorte, que les hommes sont privés d'emplois, bien au contraire, mais qu'ils "sont agis" au lieu d'agir :

Ils sont actifs, mais sans fixer eux-mêmes l'objectif de leur travail, voire sans même pouvoir le comprendre ;
ou bien ils sont actifs tout en accomplissant un travail suicidaire.
Bref, la dépendance est si totale que l'activité est devenue une variante de la passivité et que, même là où l'on se fatigue à mort, quand on ne se tue pas tout simplement à la tâche, elle a pris la forme d'une activité pour rien, voire d'une inactivité⁷.

7. Günther Anders, "Être sans temps. À propos de la pièce de Beckett En attendant Godot (1954)", dans *L'obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*, Paris, Éditions de

On ne peut nier, ajoute le philosophe, que les héros de la pièce, "qui ne font absolument rien, sont représentatifs de millions d'hommes actifs". Outre l'austérité et la dimension critique qui caractérisent conjointement les travaux de Samuel Beckett et d'Adrien Menu, c'est précisément à ce type de renversements, s'opérant ici au propre comme au figuré, que semble également s'employer l'artiste dont l'œuvre pourrait finalement constituer ce qu'Anders nomme "une parabole négative".

Édouard Monnet
mai 2023



1. *Sans titre (empreinte)*, 2023
plâtre, couverture
84 x 50 x 5 cm

2. *Séquence pour un musée d'avant-hier*, 2023
acier, cire, laiton
dimensions variables

3. *Perruquage*, 2023
papiers de couleur
dimension

4. *Grandfather portrait*, 2023
huile sur toile, cadre en acier
175 x 130 cm

5. *Grandfather portrait*, 2023
huile sur toile, cadre en acier
175 x 130 cm

6. *Prolifération*, 2016
métal, étain
30 x 30 x 40 cm

7. *Terrier*, 2023
acier, silicone, plâtre polymère, poudre de fonte, terre
220 x 120 x 90 cm

8. *Infected sculpture*, 2019
résine acrylique, fil de fer, acier
115 x 140 x 83 cm

9. *Espace raturé*, 2023
acier, cire
dimension

10. *Untitled*, 2022
bronze patiné
60 x 34 x 34 cm

11. *Heures creuses*, 2023
acier patiné, cône, tissu, led électrique
83 x 45 x 119 cm

12. *Heures creuses*, 2023
acier patiné, laurier, led électrique
85 x 46 x 143 cm

13. *Corps recherche*, 2023
acier, plastique, impression sur papier, dessin sur calque, aimant, laiton
357 x 40 x 170 cm

14. *Figure assise (vue face plongeante)*, 2023
plâtre, dessin sur calque
84 x 46 x 158 cm

15. *Rumination sur un contour*, 2023
bois, moquette, plastique, carton, deux vidéos numériques sur moniteurs,
cables électriques

16. *Sans titre*, 2023
plâtre polymère, bois
87 x 11 x 77 cm



Stuck pixel, depuis 2021
éléments en laiton
disséminés dans l'espace

17. *Sans titre*, 2023
plâtre polymère, bois, plastique, laiton
87 x 11 x 77 cm

18. *Old notes*, 2016
acier, cire, tissu, bronze patiné, bronze peint, aluminium
60 x 140 x 30 cm

VidéoChroniques est une association sans but lucratif créée en 1989, implantée à Marseille. Elle organise des expositions et des projections, accueille des artistes en résidence et dispose d'importantes ressources documentaires dans le domaine de la vidéo d'artistes et plus largement dans celui de l'art contemporain. Elle travaille avec un réseau local, national et international de partenaires : associations, festivals, distributeurs, diffuseurs, galeries, lieux d'exposition institutionnels, écoles d'art, etc.

L'association avait initialement pour vocation de promouvoir les divers usages d'un médium spécifique – la vidéo – encore émergents à l'époque de sa création, dans le contexte de l'art et de la culture. À partir de la fin des années quatre-vingt-dix, sous l'impulsion d'une partie de ses membres et d'une nouvelle direction, l'objet éditorial de la structure s'est ancré plus explicitement dans le champ de l'art contemporain. Depuis 2008 elle dispose d'un espace de monstration de 400m² dans le quartier historique du Panier qui a donné lieu à la réalisation d'une trentaine d'expositions (individuelles et collectives), le plus souvent accompagnées de résidences préalables.

La réflexion aujourd'hui poursuivie par VidéoChroniques, basée sur une démarche prospective, s'appuie sur des éléments de programmation divers par leur nature et leur forme, qui témoignent de la pluralité des propositions formulées par les artistes et de la diversité des supports, médiums et outils dont ils font désormais usage. L'association s'attache plus précisément à mettre en lumière des œuvres exigeantes, rares ou méconnues, qu'elles soient

émergentes ou accomplies, dont les qualités échappent aujourd'hui aux repérages des systèmes marchand et institutionnel. Hormis les expositions personnelles et collectives, d'autres propositions, comme des concerts, des performances, ou des séances de projection (vidéos d'artistes, films expérimentaux, documentaires de création, cinéma underground)... complètent occasionnellement l'éventail des formes mises en œuvre.

Présidé par l'historien d'art Fabien Faure, le conseil d'administration de l'association est constitué de personnalités diverses, aux activités et compétences complémentaires (artiste, programmeur cinéma, juriste, enseignant, chercheur...) Elle est dirigée depuis 1999 par Édouard Monnet. Artiste et musicien, commissaire d'exposition et programmeur dans le cadre de ses activités à VidéoChroniques, il enseigne par ailleurs à l'École Supérieure d'Art de Toulon.

Elle est membre du réseau Provence Art Contemporain.

Pour plus de renseignements

Thibaut Aymonin
chargé de la communication,
des publics et de la médiation

Tél. : 09 60 44 25 58 / 06 29 06 36 16
info@videochroniques.org

Ouvert du mardi au samedi de 14h à 18h
Entrée libre / Accueil de groupes sur
réservation

Ce projet a été sélectionné par la commission mécénat de la
Fondation des Artistes qui lui a apporté son soutien.
Il est également soutenu par la Casa de Velazquez (Madrid)



VidéoChroniques est soutenue par



Engagés en 2019 à l'occasion de "Sud Magnétique", exposition collective consacrée au renouvellement d'une émulation artistique marseillaise dont Adrien Menu était déjà partie prenante, les échanges n'ont depuis cessé d'être reconduits avec l'artiste. Ils se manifestent aujourd'hui sous la forme d'une exposition personnelle, dont l'envergure témoigne de l'évolution conséquente et constante de l'œuvre, tant sur le plan conceptuel que formel.

Il va sans dire que les techniques et les méthodes mises en œuvre par Adrien Menu, qui n'ont de cesse de figer, d'enfouir et d'exhumer, s'articulent parfaitement à son entreprise : manifester avec autant de soin que possible l'incomplétude, le stigmate, la tendresse, la précarité et la désuétude. À l'exigence critique qui qualifiait initialement son travail, les opérations qu'il accomplit ainsi lui adjoignent une tout autre dimension, cette fois mélancolique, propice à la rêverie.

Adrien Menu

Né en 1991 à Saint-Rémy
Vit et travaille à Marseille

Adrien Menu a suivi ses études à l'École Nationale des beaux-arts de Dijon, à l'École des beaux-arts de Buenos Aires, et à la Villa Arson - École nationale des beaux-arts de Nice dont il sort diplômé en 2016.

Dans ses sculptures, ses premiers gestes sont souvent des soustractions et des effacements qui donne l'opportunité de libérer de l'espace et du temps. Il subsiste alors des fragments - de corps, de machines, d'objets, d'architectures - qui semblent parfois se connecter entre eux pour créer des hybrides. L'immobilité règne, les machines sont à l'arrêt et affleure alors la question d'une production évidée.

Et pourtant, ces "corps" immobiles restent traversés par des forces et des intentions qui déplacent l'intensité non plus dans le mouvement ou la vitesse, mais dans une activité mentale implicite. Modelage, moulage et objet récupéré cohabitent alors. Comme un virus silencieux dont les symptômes seraient le retrait et l'inactivité, des liens se tissent entre les pièces. Une contamination qui - de manière presque paradoxale - vient rappeler les objets à leur dimension fondamentalement organique, malades mais vivants.