



Adrien Menu

Langues sèches

Vernissage le vendredi 5 mai de 17h à 20h30
Exposition du 6 mai au 1er juillet 2023
du mardi au samedi de 14h à 18h
entrée libre - accueil de groupes sur rendez-vous

1 place de Lorette - 13002 Marseille
Tél : 09 60 44 25 58 - www.videochroniques.org - info@videochroniques.org

Ce projet a été sélectionné par la commission mécénat de la Fondation des Artistes qui lui a apporté son soutien
Avec le soutien de la Casa de Velazquez

Dans le cadre du 15ème Printemps de l'Art Contemporain

Remerciements : Atelier MOHO, Julien Dubuisson, Edouard Menu, Paula Pulido, Lucas Vidal

Vidéochroniques est membre du réseau Provence Art Contemporain

Langues sèches

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.



Infected sculpture, 2019
Résine acrylique, fil de fer
115 x 140 x 83 cm



Dévidoir (matelas), 2014
Acier, tissus
165 x 150 x 16 cm

Adrien Menu

Né en 1991 à Saint-Rémy (71)
Vit et travaille à Marseille

Il est diplômé d'un DNAP à l'ENSA de Dijon en 2013 puis d'un DNSEP à la Villa Arson (Nice) en 2016.

Dans ses sculptures, ses premiers gestes sont souvent des soustractions et des effacements afin de libérer de l'espace-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. 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.

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.

Son travail a fait l'objet de nombreuses expositions : au 109 à Marseille, à la Collection Lambert en Avignon, à la Galerie de la Marine de Nice ou à la Chapelle du Carmel à Chalon sur Saône. En 2016, il a été lauréat du Prix de la jeune création de la Ville de Nice et, en 2017, il reçoit le Prix Yvon Lambert pour la jeune création.



Old notes, 2022
bronze patiné, bronze peint, tissus, cire, aluminium
150 x 50 x 30 cm

LANGUES SÈCHES

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 hyposialie, 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.

1. Stig Dagerman, "Le chien et le destin", dans *Notre plage*

De prime abord, cette ressource 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, manifestation 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 fabrication 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,

nocturne, trad. Carl Gustav Bjurström et Lucie Albertini, Paris, Maurice Nadeau, 1988, p. 8

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

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

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-aphrodisiaque le plus radical qui se puisse imaginer³”. 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.

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) rejouées 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 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

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

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

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

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 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,

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

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 inactivité*⁷.

On ne peut nier, ajoute le philosophe, que les héros de la pièce, “qui ne font absolument rien, sont représentatifs de millions d’hommes actifs⁸”. 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 2024

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 l’Encyclopédie des Nuisances, 2001, p. 247. L’auteur souligne.

8. *Ibid*

Adrien Menu



Old notes (détail), 2022, bronze patiné, bronze peint, tissu, cire, aluminium, 150 x 50 x 30 cm



Circles and old signs, 2022, Acier, bronze peint, bronze avec transfert acrylique, laiton patiné, verre, cire, plomb 168 x 65 x 45 cm



Untitled, 2022, bronze patiné, 36 x 45 x 28 cm

Les particules ressassent

Au devant de soi l'ample dépouillement d'une série de signes minutieusement répertoriés par le sculpteur Adrien Menu, puis reconduits en énigmatiques précisions formant une réalité dupliquée où règne un grand silence. Les espaces où les détails pullulent alertent l'artiste qui y répond volontiers par une vacance rythmée d'où sourd des reproductions de taches confuses d'humidité, de surfaces rongées, de déchets numériques prêts à entrer dans le monde pour en copier ses immortelles couleurs d'ardoise et de cendre, de carton et de rouille.

En 2018, la Chapelle du Carmel de Chalon-sur-Saône fut le lieu idéal pour y déposer les éléments disparates de l'installation *La nuit sauvée* à la manière des pierres dressées par les prêtres zen dans le sable de leurs jardins à contempler. Sans véritable rupture, l'artiste répond aux coulées incendiaires du lieu par la fabrication de cinq panneaux en plâtre coloré dédoublant la vie d'un mur en parpaings, avec sa nature lunaire et la lumière pulsatile et mystérieuse qui l'accompagne souvent. Tout à côté, se tient une figure du "bord" : une sculpture de chien endormi en bouquet de glaise plus tard remplacée par une résine d'un gris bleuté. Pour le Salon de Montrouge, une sculpture de jeune femme incarne l'opacité d'un retrait signifié par sa pose. Assise sur le sol, les bras autour des genoux, elle est englobée et vit "notre monde abîmé"¹ du dedans. C'est l'histoire d'un sculpteur qui, revenu de ses copies, de ses expériences de transformations de la matière, remarque qu'il est relié à toutes formes de vie et nous invite à écouter ce qui ne parle pas, à le considérer.

Cecilia Becanovic
pour l'exposition du Salon de Montrouge 2021

*Marielle Macé, *Nos cabanes*, Paris, Verdier, 2019



Stuck pixel, depuis 2021
Laiton patiné

La mouche est l'insecte qui nous entoure le plus au quotidien sans que l'on prenne souvent le temps de le regarder. Toujours prêt à s'envoler et à nous échapper, il est aussi vu comme nocifs et dérangeant. Son bourdonnement résonne comme un bruit sourd qui peut être source de frustration dans un espace silencieux. Elle est également rattachée à ce qui dégage une odeur nauséabonde et ce qui pourrit, car elle est attirée par ces éléments. Cette série est rattachée de par le titre au pixel, qui est la plus petite unité d'une image numérique.

Les "stuck pixel" eux sont des pixels défaillants, bloqués sur une couleur pendant que les autres changent au gré de la vitesse de défilement des images. Cette série, réalisée en bronze après avoir été scannée en 3D, fait écho à plusieurs peintures dans l'histoire de l'art qui fait la part belle à l'insect. Il rappelle également les très belles et sauvages lignes écrites par Marguerite Duras dans son livre "Ecrire".



Space for contamination studies, 2018
bois, acier, plâtre, plastique, bronze, aluminium, Led électronique, 220 x 410 x 295 cm
Vues de l'exposition "La nuit sauvée" à la Chapelle du Carmel Chalon sur Saône, 2018

La nuit sauvée

À l'image de l'installation qu'il a conçue pour la chapelle du Carmel, le travail d'Adrien Menu, diplômé de la villa Arson en 2016, semble suivre deux principales lignes directrices. La première pourrait être qualifiée de structurelle : manipulant des barres en acier, des parpaings et d'autres matériaux associés à l'univers du bâtiment, le jeune artiste érige des espaces dont les caractéristiques évoquent des sites industriels où se seraient développés des activités inconnues. La seconde, plus proprement sculpturale, consiste à extraire de leur champ d'usage habituel des éléments standards comme un évier, un matelas, de la bâche en plastique ou des canettes de soda qui, bien que légèrement modifiés ou greffés à d'autres supports, restent cependant facilement identifiables.

Les environnements d'Adrien Menu, s'ils ne sont pas directement fonctionnels, possèdent donc quelque chose d'immanquablement familier pour quiconque aura déjà appréhendé la curieuse atmosphère d'une usine désaffectée ou d'un garage abandonné. Ce sentiment d'étrangeté ne provient généralement pas seulement du fait de l'absence humaine, renvoyant à la faillite d'une activité dont les traces resteraient pourtant manifestes, mais de la difficulté à saisir, pour les non-initiés, le sens des équipements techniques autour de soi. Pour cette raison, et malgré l'aspect relativement brut des éléments qu'il convoque, le travail de l'artiste pourrait évoquer parfois celui de Laurent Montaron, dont le traitement des technologies obsolètes en révèle tout à la fois le caractère mélancolique et l'insondable sens. Dans l'essai qu'il lui consacre, le critique d'art Michel Gauthier souligne que ses œuvres n'ont pas vocation à "abolir la frontière entre l'art et la vie." mais qu'au contraire, "elle multiplie les signes d'un tropisme inverse, [n'ayant] pas pour mission d'éclairer, de dénuder, mais de voiler, d'enténébrer."¹ Dans la pratique d'Adrien Menu, les éléments en place nous apparaissent communs : nous savons les reconnaître, les nommer, ou encore identifier leurs emplois antérieurs ; seulement ici, l'agencement spécifique qui leur est alloué nous fait perdre le lien entre formes et fonctions.



Space for contamination studies (détail), 2018
bois, acier, plâtre, plastique, bronze, aluminium, Led électronique, 220 x 410 x 295 cm

On notera alors qu'une autre caractéristique de ce travail, exprimant toujours cette irrésolution à faire se confondre l'art et la vie, consiste à agir dans le champ de la représentation. Des noyaux de fruits en plomb sont déposés dans un seau d'atelier tandis que sur le sol, un chien en résine semble s'extirper de sous une couverture. Il n'y a là aucune ambiguïté, aucune tendance exagérément naturaliste à vouloir duper le spectateur sur la nature des formes qui l'entourent. La réalisation nous met à distance de l'objet d'origine et assume une artificialité qui permet, dès lors, d'interroger leur inscription dans l'imaginaire collectif. On pourra alors faire le parallèle entre cette inclinaison matérielle et le travail opéré, au préalable de l'installation des objets, sur les cimaises blanches déterminant l'espace d'exposition de la chapelle du Carmel. Dans son essai consacré aux white cube (autrement dit, ces "cubes blancs" qui servent d'abris privilégiés à la monstration de l'art contemporain) Brian O'Doherty insiste sur le pouvoir symbolique qui émane de ces lieux spécifiques². Ce blanc faussement neutre, le théoricien irlandais lui accorde d'ailleurs un statut similaire à celui des "limbes"³, et cela afin de désigner le changement de registre dans lequel il fait basculer l'objet qui y échoue. Dévitalisé de tout usage et rendu à son rôle contemplatif ou réflexif, il se charge d'une forme d'aura. Face à la double persistance du sacré qui incorpore l'espace d'exposition à celui de l'édifice religieux, Adrien Menu questionne le conditionnement du regard en brisant la linéarité de cette surface immaculée, désormais court-circuitée par l'apparition des murs de parpaings. Il inscrit ainsi son travail dans une artificialité comparable à celle des lieux qui l'accueillent, indiquant au visiteur que ce qui est à voir ici compte davantage pour sa valeur d'événement (c'est à dire comme le surgissement d'une situation dont l'artiste contrôle l'ensemble des paramètres) que pour sa capacité à traduire littéralement un quelconque état du réel.

Dans un échange avec l'artiste en amont de l'écriture de ce texte, celui-ci explique qu'il envisage son travail à la manière d'un "virus silencieux (...), où circuleraient certains symptômes comme le ralenti, le retrait, l'inactivité."⁴ Le clignotement des LED, les morceaux de matières arrachés par certains

moulages ou encore la diffusion des messages "indésirables", soigneusement prélevés des spams de sa boîte mail et retranscrits dans le métal, véhiculent à leurs tours cette idée d'une propagation continue de messages malades. L'installation porte ainsi en elle les stigmates d'une mécanique infectée, d'une diffusion du mal qui viendrait paralyser la productivité de machines comme englouties par une sédimentation de matières ou par la mise en veille de leur activité. Il faut alors signaler que ce travail, en assumant son besoin de représentation, finit par développer un parti-pris ouvertement politique. La présence indicielle, presque imperceptible, des corps qui parsèment l'espace d'exposition rend cette problématique plus tangible, agissant comme un contrepoint aux conséquences d'actes dérégulés exercés par la fameuse "main invisible"⁵. On se demandera alors si dans cette "nuit sauvée", où la circulation de l'information et les décisions économiques portent en elles les plaies d'une idéologie contaminée, ne résonne pas déjà la rumeur d'un monde asphyxié par sa propre exploitation.

Franck Balland, Mars 2018

1. Michel Gauthier, "Le temps du médium" in *Laurent Montaron*, collection IAC, Villeurbanne, 2011, p.77
2. Brian O'Doherty, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, JRP/Ringier, Zürich, 2008.
3. *Ibid.*, p. 37
4. Adrien Menu, février 2018
5. Expression imaginée par l'économiste anglais Adam Smith, "la main invisible" désigne l'idée selon laquelle le marché est naturellement régulé par l'intérêt personnel de chaque individu. Dans un système libéral et capitaliste, exclusivement fondé sur le profit, cette main est devenue l'incarnation des excès des marchés, servant une masse "invisible" d'actionnaires.



Space for contamination studies (détails), 2018
bois, acier, plâtre, plastique, bronze, aluminium, Led électronique, 220 x 410 x 295 cm



Quelques liens

Adrien Menu

Instagram de l'artiste @adrienmenu

Site de l'artiste <https://www.adrienmenu.com/>



Ennui sauvage, 2019
Acier, résine acrylique
223 x 65 x 83 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, programmateur cinéma, juriste, enseignant, chercheur...). Elle est dirigée depuis 1999 par Édouard Monnet. Artiste et musicien, commissaire d'exposition et programmateur dans le cadre de ses activités à VidéoChroniques, il enseigne par ailleurs à l'École Supérieure d'Art de Toulon.

L'association VidéoChroniques bénéficie du soutien de la Ville de Marseille, la Région Sud, le Ministère de la Culture et de la Communication – Direction Régionale des Affaires Culturelles de Provence-Alpes-Côte d'Azur, le Conseil Départemental des Bouches-du-Rhône

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 des groupes sur
réservation

