

L'instant d'une chute - Sophie Auger Grappin, 2025.

Formée aux arts visuels et à la théorie esthétique, Alexia Chevrollier développe ses recherches plastiques à partir d'une exploration méthodique des propriétés de la matière et de ses principes inhérents de métamorphoses. Deux approches essentielles se révèlent dans son travail : la mise en forme par le geste artisanal¹ et l'altération naturelle des matériaux. De ses lectures de Paul Lafargue dans son ouvrage *Le droit à la Paresse*², Alexia Chevrollier se nourrit de la notion d'épuisement dans le travail et définit le temps comme un allié essentiel au murissement de ses œuvres. Ce temps est convoqué dans ses multiples états qu'il s'agisse de l'usure, l'oxydation, des principes d'altération naturels, mais aussi d'affaissements et d'écoulements : les lois de l'apesanteur comme force motrice au processus d'élaboration de l'œuvre. Alexia Chevrollier refuse toute forme d'érection imposée aux matériaux et travaille à l'inverse l'effritement, le ramollissement, l'étirement, en écho à un temps suspendu, ralenti. Elle tente d'exprimer une forme de traduction de l'ennui.

Qu'il s'agisse de travailler la terre, le plâtre, le verre, de découper ou souder le métal, l'artiste s'empare des savoirs techniques et artisanaux, parfois avec l'aide de collaborateurs, pour les faire siens. Plusieurs pièces récentes (*Eau douce*, *Sans titre (l'instant d'une chute)*, *Eppur si muove*) témoignent des explorations qu'elle a menées sur le verre épousant par soufflées ou coulées transparentes des volumes constitués de plaques ou de profilés de métal oxydé. Dérivée de cette série, la pièce monumentale *Léthé*, du nom de l'un des cinq fleuves de l'Enfer, se constitue d'une barque d'acier surélevée de quelques mètres sur trois pilotis. Installée dans une zone humide du littoral aujourd'hui asséchée, elle suggère une enjambée ou un voyage à venir pour échapper à un potentiel danger de montée des eaux. De cette barque gonflent des bulles de verres fragiles semblant ployer vers le sol. Leur surface fine et transparente s'inscrit en contraste des surfaces rouillées granuleuses et des patines de cuivre sur les pilotis. Chromatiques fascinantes faisant vibrer d'innombrables variantes de verts et des bruns profonds aux orangés les plus flamboyants, les oxydations d'Alexia Chevrollier constituent un élément fondamental de sa pratique picturale qu'elle explore dans ses « tableaux-sculptures ». À partir de récoltes de déchets de fer et de cuivre qu'elle met en décomposition dans des bocal, l'artiste extrait des jus d'oxydes dont elle tire de multiples nuances de couleurs appliquées en aplats monochromes brossés sur toile. Évoquant une « déréalisation de la matière », elle interroge la capacité d'un matériau robuste à s'exprimer différemment. Sur la toile,

les éléments vibrent, se craquèlent et changent progressivement. L'artiste admet cet état non stabilisé progressant vers la décomposition, la finitude.

À l'époque où l'IA et les technologies annihilent toute vision singulière et tangible du monde et homogénéise les subjectivités, l'intérêt d'Alexia Chevrollier pour les matériaux humbles et non immuables, semble par de nombreux aspects faire écho aux recherches de ses aïeux de l'Arte Povera. Les mêmes en leur temps, tentaient d'inventer un nouveau rapport au monde, à rebours des forces déshumanisantes et du consumérisme, ils invitaient à reprendre « possession de la réalité³ ». Partir de l'insignifiante matière, parfois là et invisible, à portée de main pour la faire exister ou en révéler les métamorphoses suppose de prendre en compte à la fois l'instant présent et le temps dans sa profondeur.

1- Toutefois, nous allons, ici, nous intéresser davantage à l'altération naturelle des matériaux. Pour prendre connaissance de l'approche collaborative du travail d'Alexia Chevrollier, nous renvoyons à ses collaborations avec des charbonniers ou avec des souffleurs de verre.

2- Paul Lafargue, *Le droit à la paresse*, 1880.

3- Mots de Germano Celant, critique d'art et commissaire d'exposition à l'origine du terme Arte Povera cité pour la première fois en 1967 à l'occasion d'une exposition organisée à Gênes dans la galerie la Bertesca.

Léthé - Alexia Abed, Jeunes critiques d'Art, 2024.

« La matière et ses multiples possibilités de changement me fascinent autant qu'elles m'obsèdent. Le monde captivant des matières vivantes est au cœur de mes recherches, ce qui me permet de questionner le rapport que nous entretenons au temps mécanique et organique¹ ».

À la lumière de cette posture, il semble qu'Alexia Chevrollier soit en conversation perpétuelle avec la matière : ni passive, ni inerte, elle possède une autonomie agissante en dehors de sa volonté. Cette pensée s'enracine dans des formes d'attention renouvelées à tout ce qui est déjà là et puise dans les théories néo-matérialistes : « comment les idées, l'imagination, la créativité, sont-elles influencées par et entrelacées avec les matières physiques ?² ». En guise de réponse Alexia Chevrollier s'éloigne d'une réalité binaire qui tiendrait séparées présence et absence. Elle repense leur interdépendance, en s'inspirant de l'eau, à la fois comme motif, substance et symbole capable d'engloutir et de surpasser toute tentative de contrôle. L'artiste sonde aussi les phénomènes hors du monde tangible, tels que la mémoire, la parole et le temps, qui lui sont si chers.

Dans le cadre du programme Prismes sur les territoires palustres de Saint-Vincent-de-Paul, Alexia Chevrollier mène des recherches autour du fragile écosystème des marais, en proie à une politique d'assèchement depuis des siècles. Suite à une série d'entretiens avec les habitant-es de la commune, elle découvre le coularin, une embarcation emblématique des marais de Montferrand, dont l'usage a disparu. L'artiste puise dans ces vestiges, patrimoines naturel et culturel, pour saisir le rôle que joue la tradition orale dans la fabrique de la mémoire. De ce principe empirique et scientifique résulte la sculpture Léthé, éponyme du fleuve capable de faire perdre leurs souvenirs aux âmes qui s'en abreuvent. Pareille à ce cours d'eau — frontière symbolique entre passé et avenir, vie et mort — et du paysage dans lequel elle s'inscrit, Léthé incarne un écotone : une zone liminale entre deux écosystèmes adjacents.

Léthé se dresse sur trois immenses colonnes, comme des pilotis, ancrés dans le sol. Par ses lignes minimalistes, la sculpture d'acier oxydé schématise un coularin submergé. De la barque au-dessus de nos têtes, nous ne devinons que des formes organiques en verre soufflé, mimant un écoulement. Si l'élévation de l'œuvre contrarie l'horizontalité et la mollesse du

paysage alentour, elle renforce surtout un paradoxe : le beau dans ce qu'il a d'abîmé et d'intimidant. Fragiles, les surfaces ocre ou vert-de-gris sont le résultat d'un lent processus d'oxydation, hasardeux et toujours en cours. En patiente alchimiste, Alexia Chevrollier emploie des matériaux hydrophobes, y badigeonne des couches d'eau salée comme elle superposerait les histoires recueillies. Ainsi altéré, le métal se fragilise, s'effrite. La matière se métamorphose au gré du temps. Vivante, Léthé lutte avec et contre ce territoire humide où, partout, « l'eau transmet de funèbres et d'étranges murmures³ ».

Texte produit dans le cadre de la commandande publique Léthé (2024) à Saint-Vincent-de-paul, BAM Project.

1 Marianne DOLLO, Entretien avec Alexia Chevrollier, 2021, n. p. [en ligne] www.yellowoverpurple.com/artist/alexia-chevrollier

Ici, le terme « temps mécanique » renvoie au temps qui est mesurable, précis relatif aux réalités socio-économiques tandis que le terme temps « organique » en opposition au précédent est celui qui est à rebours des systèmes productivistes, celui qui concerne les formes non-humaines de temps et de rythme.

2 Christopher BARDET, *Material and mind*, Cambridge, éd. The MIT Press, 2019, p. 7. Traduction de l'auteure.

3 Gaston BACHELARD, « Chapitre II : Les eaux profondes, les eaux dormantes, les eaux mortes », in *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, éd. LGF, coll. « Biblio Essais », p. 59.

Suns Can't Burn - Léa Pagnier, 2023.

Une fleur de lys ne sort pas de terre, mais s'enracine dans un amoncellement de verre pilé. Autour d'elle, des pièces sont dispersées : certaines sont suspendues, d'autres disséminées sur les murs. Le tout est enveloppé d'une lumière jaune souffre et d'un bruit sourd, diffus. Telle est l'atmosphère singulière et inquiétante de l'exposition personnelle d'Alexia Chevrollier *Suns Can't Burn* (Les soleils ne peuvent pas brûler). Invitée par le collectif nantais Bonus à concevoir une exposition à sa galerie, le Grand Huit, en parallèle de la 12e édition du Voyage à Nantes, l'artiste plasticienne choisit d'habiter le lieu par une mise en espace sublimée, et affirme, une nouvelle fois, la sensibilité de sa pratique plurielle, toujours envisagée sous le prisme de la matérialité.

Suns Can't Burn est l'occasion pour Alexia d'aborder, dans l'espace du Grand Huit, les notions de mouvement, de fragilité et de contingence, et d'apporter, à travers ses œuvres, d'autres regards pour contempler et comprendre un monde en constante mutation. Dans l'exposition, dont le titre poétique renvoie à toute une imagerie du paysage, Alexia crée de manière intuitive un monde en train de se faire, un univers énigmatique à explorer. Usant d'artifices simples, elle propose une mise en scène de ses pièces, et plonge les visiteur-euses dans une expérience sensorielle inédite. L'espace, conçu comme un territoire mystérieux, reproduit symboliquement la puissance lumineuse d'un four de fusion, utilisé pour la métallurgie et la verrerie. L'artiste actualise ainsi la vidéo *Foyer* (2018), projetée ici, dans laquelle elle filme en gros plan l'intérieur incandescent d'un four rempli de verre. Semblable au cratère d'un volcan en éruption, celui-ci symbolise la création, son origine, ses aléas, sa magie. En faisant appel à l'imagination de chacun-e, cette oeuvre participe à la fabrique de cet étonnant paysage.

Alexia peint avec la matière. Des vestiges mémoriels. Des formes aléatoires. Des stigmates de rouille. Des anatomies molles. Des courbures contraintes. Des pièces qu'elle nomme affectueusement des « tableaux-sculptures » ou des « sculptures-tableaux ». La série *À force égale* (2019), qui emprunte son titre et sa picturalité à la toile surréaliste d'Yves Tanguy (*À force égale*, 1935), témoigne sans doute le mieux de ce parti pris. Suspendues dans les airs, ces pièces en verre soufflé, funambules déchu-es, traitent, par leur fragilité, de l'altération inévitable des corps et des choses, de cet aspect transitoire de la vie.

Alchimiste attentive et patiente, Alexia cherche à percer les mystères des substances et des matériaux qu'elle utilise. L'artiste révèle la temporalité, les spécificités et les variations de ces matières industrielles, organiques ou minérales, qui s'avèrent toujours poreuses à leur environnement, puisqu'elles se métamorphosent continuellement, avec l'eau, le feu, l'air, le temps, passant parfois d'un état à un autre. Le triptyque *Sans titre* (2023), par exemple, atteste de la vulnérabilité de ces objets dont l'existence est constamment régie par le hasard. En évolution permanente, sensible à l'humidité, cet ensemble de trois plaques en plâtre est non seulement porteur des gestes de l'artiste et des humeurs de la matière, mais aussi d'une pensée sur la temporalité précaire des oeuvres d'art.

Synthèse de plusieurs années de recherche, lors desquelles l'artiste a approfondi ses expérimentations, l'exposition est un environnement rhizomique, oscillant entre ordre et chaos, et offre la possibilité aux publics de s'aventurer dans un parcours réflexif. A rebours des systèmes productivistes déléters du capitalisme, Alexia partage ses réflexions sur les manières d'être au monde, et propose des pistes pour établir de nouveaux rapports au vivant.

Texte produit dans le cadre de l'exposition personnelle Suns Can't Burn (2023), sur une invitation de Bonus, le Grand Huit, Nantes.

Alexia Chevrollier - Marion Caudal, 2021.

Le langage artistique d'Alexia Chevrollier s'exprime à travers la sculpture, la peinture, l'installation et la vidéo, afin de décroquer voire d'effacer les frontières entre ces différents médiums. En ce sens, sa pratique sculpturale se nourrit directement de la peinture qui occupe une place essentielle dans son travail. Dans un rapport intime et profond avec la peinture, elle crée des formes hybrides et singulières qu'elle nomme ses « tableaux-sculptures » ou ses « sculptures- tableaux ». Ainsi nous retrouvons ce rapport entre les deux au cœur de l'œuvre *À force égale*, qui emprunte son titre au tableau d'Yves Tanguy, peintre de la sculpture. *À force égale* est une série de sculptures en verre, soufflées directement sur une chaîne qui laisse alors une trace indélébile sur le verre. Ce décroissement passe également par la collaboration avec des artisans tels qu'un maître verrier, un maître charbonnier ou encore un horloger. À travers ce dialogue constant entre l'art et l'artisanat, l'artiste ne s'intéresse pas à l'exécution parfaite d'un savoir-faire artisanal, mais davantage à explorer le champ des possibles à travers le geste de l'artisan. Dans cette perspective, ses œuvres mettent en lumière un geste qui se révèle par l'aléa et l'imprévu. Devenant celle qui l'orchestre, Alexia Chevrollier s'intéresse à l'impacte du geste et la réaction de la matière. Ainsi, nous pouvons aisément dire que sa démarche tend davantage d'une dimension collective, entre pluralité de gestes et d'échanges, qu'individuelle.

Toujours en mouvement, toujours en évolution, le travail d'Alexia Chevrollier est une quête perpétuelle de la matière, une quête entre fascination et obsession. Telle une metteuse en scène de la matière, elle cherche avant tout à révéler les qualités des matériaux. Dès lors, l'artiste travaille sur de nombreux matériaux comme le sable, la terre, le verre, le métal et notamment la rouille. L'œuvre *À force égale* confronte deux matières : le verre et le métal. Dans une mise en tension, elle oscille entre leurs potentialités et leurs limites. Ces matériaux sont donc choisis pour leur complexité, leur organicité et leur instabilité. Son emploi de la rouille illustre parfaitement la dimension picturale et sculpturale de ses œuvres. Dans ce qu'elle appelle une « déréalisation de la matière », elle s'interroge sur la capacité d'un matériau robuste à s'exprimer différemment. Et cette interrogation se caractérise par la déconstruction-même des propriétés émises par la matière, en la rendant liquide. Dans un mouvement contraire, la « déréalisation de la matière » cherche donc à effacer la robustesse et la pérennité du métal, des qualités souvent plébiscitées dans la sculpture.

Dans son travail, elle met à l'épreuve les différents états de la matière face au temps. Dans une perspective analogique, ce rapport entre la matière et le temps permet de remettre en question l'immuabilité et la conservation des œuvres. Portées par le hasard, ses œuvres comme *P(l)ouf*, réalisées à partir de peinture de rouille, évoluent et interagissent avec l'environnement dans lequel elle s'inscrivent, selon le taux d'oxygène et d'humidité. Les œuvres de l'artiste ne sont donc pas figées dans une temporalité précise, mais sont en constante évolution. L'œuvre *P(l)ouf* est composée d'un pouf fait à partir d'une bâche en plastique et recouverte de jus de rouille. La bâche, initialement utilisée pour recouvrir le sol de son atelier, devient le socle de deux boules de verre. Les boules de verres font alors référence à l'histoire de la peinture du XVII^e siècle à travers l'iconographie des vanités et plus précisément à l'*Homo bulla*, que nous pouvons traduire « l'Homme n'est qu'une bulle ». Derrière la fragilité de notre existence, réflexion centrale dans les vanités, l'artiste décentre l'Homme au profit de la matière vivante. En ce sens, l'expressivité et la potentialité de la matière questionnent notre rapport au temps mécanique et organique.

Se mêlant à des réflexions théoriques et philosophiques, sa pratique artistique peut faire écho à l'arte povera pour son processus naturels et son caractère fortuit. Ainsi, le rôle de l'artiste est de laisser cette matière vivante s'exprimer dans une temporalité et un espace. Alexia Chevrollier place la vie et les cycles, au cœur de son travail. Si son œuvre échappe à une catégorisation, il faut alors la définir à travers la notion de mouvement. *À force égale* illustre parfaitement la fascination du mouvement de l'artiste qui se cristallise d'un passage de la matière d'un état à un autre. Avec le geste de l'artiste, le verre passe de l'état de sable, à celui de liquide en fusion pour devenir des formes soufflées et libres. En ce sens, le mouvement symbolise la temporalité, qu'elle soit individuelle ou collective, que l'œuvre va éprouver dans son processus créatif et d'existence. Ainsi, ni l'œuvre, ni sa pratique artistique ne sont figées dans le temps. Cette métamorphose des matières met en lumière une véritable dimension poétique dans son œuvre.

Au-delà de la dimension temporelle, se trouve au cœur de son travail, l'espace. Ainsi, dans un rapport spatio-temporel, l'œuvre s'exprime à travers trois filtres. Le premier filtre relève de la qualité inhérente d'un lieu donné ou imagé. L'artiste imagine alors les vies antérieures d'un lieu où le passage du temps est visible. En utilisant la peinture de rouille, elle rappelle les traces de métal que nous retrouvons souvent dans les anciennes usines abandonnées. Le deuxième filtre naît de la relation qu'entretient l'artiste avec son

processus créatif. À la manière de Jackson Pollock, l'artiste peint et sculpte ses toiles sur le sol de son atelier. Entretenant un rapport au corps, l'œuvre conserve la trace du passage de l'artiste et de l'atelier qui a vu naître de nombreuses collaborations. Quant au troisième filtre, il est question du regard du spectateur. En effet, les œuvres de l'artiste racontent toujours une histoire. C'est ce que témoignent par exemple *Smile* et *Tools*. *Smile* se compose d'une photographie collée sur le mur et d'une sculpture en plâtre et en copeaux de métaux. Nous montrant ce qui n'est pas exposable, la photographie est une vue du fond du sceau utilisé pour le jus de rouille. Alors que, pour la sculpture, l'eau du plâtre rouille le métal doucement, un sourire semble émerger sur la photographie. Quant à l'œuvre *Tools*, elle est réalisée à partir de terres crues et de barres de cuivres. Matière organique et expressive, la terre crue continue de travailler autour du cuivre. Ainsi, ces deux exemples nous confortent dans l'idée que la matière et les œuvres poursuivent un cheminement au-delà du geste de l'artiste. Dès lors, si les toiles de l'artiste existent en elles-mêmes, elles répondent néanmoins à la logique du spectateur. Entre des œuvres immersives et des œuvres inscrites dans l'espace, le regardeur va jouer un rôle essentiel dans la continuité de l'existence de l'œuvre. En ré-invoquant les différentes temporalités, l'œuvre d'Alexia Chevrollier confronte le regardeur au rythme lent de la matière. Contrecarrant notre société capitaliste où tout n'est que vitesse, elle est un voyage dans une autre temporalité, vers un ailleurs.

Entretien avec Alexia Chevrollier - Marianne Dollo, 2020.

Marianne Dollo : Quelles sont vos influences ?

Alexia Chevrollier : Les mots. Les mots ont une influence sur mon travail. La lecture fait partie de mon quotidien. Ce sont les lectures qui me permettent de développer une pensée critique et ma réflexion plastique évolue grâce à elles.

En ce moment, mes lectures sont faites d'amour. Je viens d'achever le roman philosophique épistolaire de Gilles Tiberghien, *Aimer : Une histoire sans fin* et je suis en train de finir le roman autobiographique *Ce qu'aimer veut dire* de Mathieu Lindon, cela n'a pas de lien direct avec mon travail mais ça ouvre mon regard.

J'aime être bousculée, apprendre de nouvelles choses. Lire est alors un acte essentiel pour moi, ça me permet d'installer une réflexion, de découdre un sujet et puis parfois ces mots prennent forme plastiquement et s'intègrent à mon travail.

Les mots, c'est également ceux qui sont dits et ceux qui se racontent. Le théâtre. Le théâtre fait partie de moi. D'ailleurs, j'ai longtemps voulu être comédienne. Jacques, le metteur en scène de la compagnie de théâtre dans laquelle j'ai évolué, m'a beaucoup apporté. Il m'a fait découvrir des textes classiques, contemporains, intellectuels et populaires. Il m'a appris à ne pas hiérarchiser les choses et à considérer chaque mot de la même manière.

Après les mots, viennent les images. Je suis une grande passionnée de l'histoire de l'art. Je pense que la période artistique qui m'influence le plus est les années 60. Je trouve cette période aussi bien dans les arts visuels, que dans le cinéma, le théâtre, le design, la musique... très féconde. J'assume une certaine influence de l'arte povera sur mon travail, cela se traduit par un recours aux processus naturels et au fortuit. Je ne pourrais pas citer un-e seul-e artiste, ce serait oublier les autres. Et puis, il y a des artistes qui m'ont fait évoluer, chez qui j'ai puisé tant de choses et que maintenant, une fois rassasiée, j'ai oublié-es. C'est un peu triste dit comme ça, mais il ne faut pas le voir négativement, plutôt comme une cartographie de mes influences en perpétuelle évolution.

MD : Vos obsessions ?

La matière et ses multiples possibilités de changement me fascine autant qu'elle m'obsède. Le monde captivant des matières vivantes est au cœur

de mes recherches, ce qui me permet de questionner le rapport que nous entretenons au temps mécanique et organique.

Le temps est un vieil ami que je convoque régulièrement dans mon travail. Qu'il façonne mes œuvres, qu'il joue avec ou les rythme, le temps est un élément que j'utilise volontiers dans mon travail pour faire parler les matières.

Je dis rarement que je suis artiste plasticienne, mais plutôt metteuse en scène de matière. Au-delà de la dimension poétique qu'il peut y avoir dans ce terme, cela révèle surtout la manière dont mon travail prend forme. Pour moi, la matière avec laquelle je travaille est vivante, elle a son mot à dire. Pour cela, je lui donne espace et temps pour qu'elle s'exprime, ce qui affirme ma relation à l'instabilité des choses tout en confirmant mon intérêt pour un temps de la métamorphose des matières.

J'envisage ma pratique comme étant le théâtre d'une péripétie alchimique qui caractérise les différents états de la matière. Le sable, le papier à cigarette, la terre, le bois, le verre, le métal... tous ces matériaux ont été choisis pour leur potentiel sculptural et leur expressivité. Derrière l'instabilité de ces matières, je cherche à mettre en question l'immuabilité des œuvres et la conservation des productions artistiques et ainsi questionner la notion de temps que ce soit à l'échelle individuelle et à l'échelle collective. Mon travail réside donc dans la durée.

Mes deux grandes obsessions sont donc la matière et le temps. C'est la vie, en fait, tout simplement !

MD : Parlez-nous de l'une de vos réalisations ou expositions dont vous êtes la plus satisfait(e) et/ou qui vous a rendue heureuse.

Chaque exposition et chaque réalisation sont importantes, ça me permet d'avancer. C'est donc difficile de choisir un projet en particulier. Toutefois, il y a un projet qui me tient vraiment à cœur, qui s'est construit sur quatre années, et qui n'a malheureusement, jamais été exposé.

En 2014, je suis lauréate du prix Jeune Talents Côte-d'or, qui est un prix décerné par le Département de la Côte-d'or en vue de la création d'une œuvre. Je l'ai remporté grâce à un projet de sculpture en charbon de bois pensée un an auparavant en 2013. Pour la production de ces sculptures, je suis allée à la rencontre d'une scierie en Bourgogne qui développe une activité de charbon. Durant plusieurs mois nous avons eu des échanges formels et techniques afin de réaliser mes futures sculptures. J'ai découvert le site de production plus tard. En me rendant sur le lieu afin de suivre et de comprendre comment allaient être réalisées mes sculptures, l'environnement

et le travail artisanal du charbonnier m'ont frappée. Cette rencontre en pleine forêt isolée m'a saisie. À travers les arbres, je pouvais apercevoir les meules à charbon fumantes, affaissées ou en construction. Le sol, autour des fours à bois, était recouvert d'un velours noir intense, légèrement scintillant. En l'espace de quelques instants, je me suis trouvée plongée dans un décor de science-fiction.

J'ai commencé à filmer le travail du charbonnier en guise de documentation. Je voulais garder une trace de l'acheminement de mes sculptures. Puis, peu à peu ma caméra s'est intéressée aux gestes précis, presque mécanique de l'artisan. Puis aux détails des fours, du sol, de la matière. J'ai filmé cet homme durant plusieurs mois. L'idée de réaliser une vidéo a, alors, dépassé la simple documentation. _ À la suite de mes sculptures de charbon de bois *Black Work*, j'ai réalisé *Contre Taylor*, une installation vidéo. En 2017, je suis lauréate de la résidence Atelier 105 qui est une résidence de post-production vidéo créée par Light cone à Paris. Ça a été le début d'un long travail de dérushage, montage, étalonnage.

Le projet *Contre Taylor* est enfin achevé en 2017. Ce travail pose un certain regard sur un savoir-faire artisanal, celui de la fabrication du charbon de bois. Les artisans charbonniers sont devenus rares. On n'en compte plus que quelques-uns en France. Le travail des charbonniers s'efface de la mémoire collective et l'oubli de cette profession implique à terme l'oubli du geste. L'homme présent à l'image construit et déconstruit son ouvrage, dans une logique de production. Chez Taylor, l'homme est dépossédé du sens de son activité. Ici, la succession des gestes maîtrisés non-expliqués replace le spectateur dans cette aliénation et rend au travailleur tout son pouvoir. Son geste et son parcours étonnent. On le suit dans l'action du dressage, de l'habillage à l'allumage, jusqu'au défournage. L'artisan travaille, modifie et habite la nature en épousant ses rythmes et ses modulations. Les images contemplatives, brouillent la frontière entre réalité et fiction. La vidéo permet de se rendre compte de l'isolement de l'homme face aux transformations profondes des modes de production. La solitude évidente de l'homme crée une relation entre l'ouvrage, le corps et l'espace. Son travail se rapproche de celui de l'artiste. Son ouvrage devient sculpture, oeuvre. La projection de *Contre Taylor* est fragmentée en 4 écrans. D'autres pièces ont vu le jour en résonance avec ce projet, notamment, une photographie et une édition.

Je pense que cette rencontre avec le maître charbonnier de bois a été un vrai déclic dans ma pratique. Depuis, je cherche à inscrire mon propre geste dans celui de l'artisan que je convoque régulièrement dans mon travail pour faire naître une collaboration. L'artisan occupe une place

importante dans ma pratique. Je ne convoque pas la technicité du geste pour me concentrer sur un vocabulaire de formes simples afin d'en saisir l'évidence plastique. J'essaie d'emmener l'artisan vers des gestes qu'il ne maîtrise plus et c'est à ce moment où le geste ne répond plus parfaitement à un savoir-faire que nous nous retrouvons alors tous les deux dans une situation où tout est à créer ensemble. À travers ce protocole, j'assume entièrement la dimension collective, en dépassant ainsi le travail individuel. Le résultat des oeuvres produites est celui d'un croisement pluriel et horizontal de gestes et de regards.

MD : Emmenez-nous quelque part.

La lumière est diffuse. La ligne du ciel rejoint celle du sol sans distinction particulière. L'horizon se fait oublier dans ce brouillard rosé. Il ne se passe pas grand chose. Le temps est suspendu, rien ne nous rattache à une heure de la journée, pas même les ombres projetées au sol par ces formes blanches pétrifiées. Ce paysage paisible, que l'on dirait endormi, fuit le bruit du monde et nous plonge dans un silence profond. Seules les formes épuisées, posées ici et là résonnent en nous.

Nous sommes dans le tableau *À force égale*, d'Yves Tanguy. Yves Tanguy est un peintre surréaliste que j'admire beaucoup. Malheureusement, c'est un grand oublié de l'histoire de l'art. J'ai emprunté le titre de son tableau *À force égale* pour intituler ma deuxième exposition personnelle qui a eu lieu à la MAP de Champigny-sur-Marne fin 2019, qui fait suite au prix "jeune public" du CRAC 2018 que j'ai reçu.

Pour moi Tanguy peint de la sculpture, il interroge la sculpture à travers la peinture. Dans mon exposition j'ai essayé de lui répondre en invitant le-la spectateur-riche à entrer dans ce qui pourrait être aujourd'hui un tableau de Tanguy. Il n'y a pas de prétention derrière ce geste, seulement une envie de créer un dialogue avec un peintre que j'aurais aimé rencontrer. La peinture nourrit mon travail de sculpture. D'ailleurs dans ma pratique sculpturale j'ai un rapport très fort à la peinture, je fais des tableaux-sculptures ou des sculptures-tableaux, ça peut marcher dans les deux sens. J'aime effacer la frontière entre les choses est créer un objet hybride que l'on ne saurait identifier avec précision, ça perturbe et c'est ce qui me plaît.

Entretien mené pour yellowoverpurple.com

Disparition progressive - Louis Doucet, 2019.

L'invisible, ce n'est la disparition, mais la délivrance du nuisible.

Yves Bonnefoy ¹

Lorsque Georges Perec publia son roman *La disparition*, en 1969, plusieurs lecteurs, dont j'étais, – et même quelques critiques littéraires – ne découvrirent pas de prime abord l'absence de la lettre e dans les quelque trois cents pages du texte. J'étais pourtant familier des travaux de l'OuLiPo et pressentais quelque chose d'anormal dans la rédaction mais ce n'est que vers le milieu de l'ouvrage que son caractère lipogrammatique s'est imposé à moi. J'ai alors repris ma lecture depuis le début. Il en a été de même lors de mon premier contact avec l'œuvre d'Alexia Chevrollier, et notamment avec sa *Disparition progressive*, 2019.

Les œuvres d'Alexia Chevrollier sont réalisées avec des matériaux bruts que l'artiste ne cherche pas à enjoliver mais plutôt à animer en révélant leurs caractéristiques et qualités essentielles. Elle leur applique un certain nombre d'opérations et de gestes élémentaires, selon des protocoles prédéfinis, mais qui laissent cependant place à l'improvisation et au hasard. La terre crue figure parmi ses matériaux de prédilection. Elle la pétrit pour produire des formes dont on ne saurait dire si elles relèvent du règne minéral, végétal ou animal. Empilées dans des structures verticales instables, elles se muent en colonnes fragiles qui portent en elles les marques de leur fabrication, mais aussi les prémices de leur inéluctable effondrement, annoncé par les évolutions chromatiques de la terre au fur et à mesure de son séchage.

Disparition progressive se présente comme un ensemble de six colonnes, de hauteurs inégales, en terre crue retenues par une armature métallique centrale et posées sur des plaques de fer circulaires. Elles sont installées devant deux toiles, peintes avec une émulsion de limaille de fer, d'eau et de sel, accrochées à touche-touche, à angle droit dans un coin de la salle d'exposition. Au premier abord, cette œuvre séduit, malgré l'apparente insignifiance des gestes et des processus qui lui ont donné naissance. On pense à une combinaison des structures molles de Claes Oldenburg et des plaques en acier Corten de Richard Serra.

On pourrait s'arrêter à ce constat, déjà flatteur pour une jeune plasticienne, mais cette œuvre d'Alexia Chevrollier a une portée qui va bien au-delà de cette vision quelque peu superficielle et esthétisante. Elle est porteuse d'un

sens plus profond et plus dérangeant que ce qu'un regard rapide pourrait conclure.

Tout d'abord, le rapport d'Alexia Chevrollier à la matière n'est pas celui d'une sujétion ou d'une subordination, mais la mise en œuvre de processus codifiés, quasiment ritualisés, visant à animer la matière – la terre crue ou la surface de la toile – en recourant à des opérations élémentaires du type de celles que Richard Serra énumère – rouler, courber, plier, étaler, déplier... – en essayant de ne laisser aucune trace de sa propre main. Cependant, contrairement aux matériaux utilisés par son aîné, ceux d'Alexia Chevrollier portent en eux un fort potentiel d'incertitudes. La terre crue peut s'affaisser de façon plus ou moins imprévisible. Son long séchage, qui se poursuit bien après la sortie de l'atelier, fait évoluer ses couleurs. L'œuvre reste ainsi éternellement en devenir, même quand le travail du créateur est terminé... Il en est de même de ses toiles dont la texture et la couleur varient en fonction de l'hygrométrie ambiante. Nous ne sommes donc pas en face d'un produit terminé, d'une œuvre achevée, mais d'une étape d'un processus initié par l'artiste sans qu'elle en maîtrise pleinement les conséquences. Par sa démarche, elle nous incite à réfléchir à ce qui distingue une œuvre finie de celle in progress. Elle anéantit la frontière entre atelier et lieu de monstration en rétablissant une continuité entre l'acte de création et celui de regarder... Un peu à la façon d'une longue performance qui serait désincarnée... Mais non déshumanisée...

Deuxième caractéristique essentielle mise en évidence dans l'œuvre d'Alexia Chevrollier et plus particulièrement dans *Disparition progressive*, le rééquilibrage des rôles du créateur et du regardeur. Au modèle ancien dans lequel l'artiste produit une icône immuable vouée à l'admiration d'observateurs réduits à un rôle passif, elle substitue celui d'un créateur initiant un processus évolutif confié aux soins de vagues successives de spectateurs. Ils ne verront jamais le même objet, mais des étapes d'une mutation dont elle ne maîtrise que partiellement les paramètres. À sa manière, Alexia Chevrollier nous fait passer d'un système totalitaire hiérarchisé à un modèle coopératif horizontal. En cela, elle fait écho à un propos de Pierre Boulez qui disait : « Je trouve qu'une civilisation ou, pour parler plus généralement, qu'une culture qui ne sait pas se débarrasser de son passé [...] est une culture faible, en voie de disparition ou menacée de disparaître² ». Pour autant, Alexia Chevrollier, pas plus que le compositeur, ne renie pas l'histoire de l'art et les travaux de ses prédécesseurs, mais elle leur refuse cette transcendance détentrice d'une prétendue vérité acceptée sans discussion, nid

de tous les académismes, conformismes et, à terme, des totalitarismes.

Troisième point, un ancrage dans une culture urbaine qui questionne pérennité, matérialité et fuite du temps. Patrick Modiano a déclaré : « Les thèmes de la disparition, de l'identité, du temps qui passe sont étroitement liés à la topographie des grandes villes³ ». Il en est ainsi des œuvres d'Alexia Chevroliier qui évoquent plus un monde industriel – ou, peut-être, pré- ou post-industriel – que le bucolique d'une campagne réelle ou fantasmée. Ses œuvres, de par leur nature, sont vouées à une inexorable destruction. Chaque déplacement d'une colonne en détériore une fraction. L'artiste le met en évidence en montrant, au pied de chacune d'elles, les scories qui en témoignent. De même, le sel et la limaille de fer finiront par muter chimiquement et disparaître. Les travaux d'Alexia Chevroliier font ainsi écho aux notions d'obsolescence programmée des produits industriels. Ils remettent aussi en question l'immutabilité des œuvres et la conservation des productions artistiques... Et pourtant, la matière reste, même si elle change d'aspect. Je ne peux m'empêcher de penser à un propos de Raphaël Aloysius Lafferty : « La matière même est une humiliation pour la raison. On ne peut la faire disparaître à jamais, mais on peut donner l'illusion de sa disparition⁴ ». C'est bien de cela qu'il s'agit dans *Disparition progressive*.

Enfin, *Disparition progressive* pose de façon patente la question de la valeur marchande des œuvres d'art, devenues objets de spéculations financières effrénées. Le choix de la rouille de fer est, de ce point de vue, très symbolique. Elle renvoie aux passages bibliques stigmatisant l'accumulation des richesses matérielles : « ne vous amassez pas des trésors sur la terre, où la teigne et la rouille détruisent, et où les voleurs percent et dérobent⁵ » ou « votre or et votre argent sont rouillés ; et leur rouille s'élèvera en témoignage contre vous, et dévorera vos chairs comme un feu⁶ ». Au-delà de l'œuvre matérielle, c'est l'éphémère de l'existence qui est mis en avant dans un mélange de pénétration et d'insouciance, de brutalité et de sensibilité, d'humour et de sérieux, d'universalité et de réflexivité... Faut-il pour autant désespérer ? Non... L'immutabilité du processus créatif et la capacité de le décrire et de le désigner demeurent. Jacques Roubaud, autre grand OuLiPien devant l'Éternel, n'écrivait-il pas : « Te nommer c'est faire briller la présence d'un être antérieur à ta disparition⁷ ». L'œuvre deviendra invisible mais, comme le souligne Yves Bonnefoy, elle ne disparaîtra pas. Elle sera juste délivrée de tout ce qui, en elle, est nuisible.

1 In *Un rêve fait à Mantoue*.

2 Entretien avec François Nicolas, École normale supérieure, 4 mars 2005.

3 In *Discours de réception du prix Nobel de littérature*, 2014.

4 In *Space Chantey, 1968 : Matter itself is a humiliation to the serious. We cannot make it vanish forever, but can make it seem to*.

5 *Matthieu 6-20*, traduction Louis Segond, 1874-1880.

6 Jacques 5-3, traduction Louis Segond, 1874-1880.

7 In *Quelque chose noir*, 1986.

À force égale - Matthieu Jacquet, 2019.

Autour d'une tige verticale en métal, des morceaux de terre crue ondulent et s'affaissent, transformés par leur densité. Moulés sur des chaînes suspendues, des volumes de verre dégoulinent et boursouflent dans les airs. Des sculptures malaxées dans leur longueur, mélanges de plâtre et de limaille de fer, s'érigent sur le toit. Au cœur de la pratique d'Alexia Chevrollier, la matière est là : à l'état brut d'abord, emplie de tous ses possibles et de ses mystères, puis en tant que produit mouvant de ses infinies métamorphoses – révélée par ses reliefs et ses anfractuosités, consacrée par la rareté du hasard. La matière est présente, mise en scène telle la protagoniste centrale d'une pièce relatant ses tribulations, modulée au gré du temps et du geste. La matière est à la fois la mère, la nourrice et la fille, comme l'interprète plastique d'une prophétie auto-réalisatrice. La matière se fait, se ressent et se vit.

Fixes sans n'être jamais figées, les œuvres d'Alexia Chevrollier sont le théâtre d'une transmutation des états : le gazeux forme le solide, le solide devient liquide, le liquide forme le solide. Créée par l'oxydation du métal, la rouille est liquéfiée jusqu'à devenir peinture et vient colorer les toiles de ses teintes brunes à orangées. L'artiste parle alors d'une "déréalisation de la matière", qui en se liquéfiant révèle tout son potentiel pictural. Inévitablement, la traditionnelle hiérarchie des médiums se trouve bousculée. En actrice majeure des œuvres, la temporalité règne, saupoudrant d'ambiguïté le mythe persistant de l'œuvre finie : dans cette poétique du détail, toute action visible sur l'œuvre compte, qu'elle soit trace, coulure, courbure ou renflement. Traditionnellement mises de côté, les contingences de l'existence matérielle de l'œuvre se retrouvent donc au centre et à l'origine même de sa conception. La richesse du matériau se dévoile dans ses vicissitudes.

Suspendu à la chaîne, le verre soufflé semble être sur le point de la brisure mais se maintient, régi par un savant équilibre... Le territoire poétique dans lequel s'installe l'œuvre d'Alexia Chevrollier est ce temps incertain qui précède la destruction, ce moment d'infime tension et de vulnérabilité – cet « inframince », comme aime à l'appeler l'artiste. C'est là, précisément, que réside la puissance profonde de ses œuvres : dans l'éventualité de leur fracture et de leur dégradation. Derrière leur instabilité, la plasticienne prouve sa résistance face au marché et joue avec cet inévitable paradoxe : faire vivre la matière implique de la fragiliser.

Car derrière chaque œuvre, un ou plusieurs geste(s) sont à l'origine de cette mélodie formelle : le souffle de la respiration derrière la formation du verre, l'effort des bras ou des genoux derrière la torsion du cuivre, la palpation qui modèle la terre puis la laisse glisser sur le métal, le mouvement qui étale le jus de rouille sur les surfaces d'une toile ou d'un voile de coton... Chaque œuvre porte bel et bien dans sa forme les marques son geste créateur, induisant le rôle démiurgique – parfois performatif – du corps d'Alexia Chevrollier. Outre cette dernière, plusieurs œuvres requièrent également le concours d'un maître verrier : loin de s'en distancier, l'artiste – présente à ses côtés lors du soufflage – perçoit cette intervention extérieure comme une « annexe de son propre corps ».

Reflet de sa pratique d'équilibriste, le titre *À force égale* évoque cette énergie des contraires qui compose des ensembles d'une étonnante harmonie. À force égale, aussi, car c'est avant tout sous la forme d'un échange avec la matière, véritable rituel fondé sur le don, que la plasticienne envisage sa démarche : son intervention naît de ce dialogue, d'égal à égal. Secondaire à l'existence de la matière, l'artiste n'est jamais qu'une de ses destinataires, à qui celle-ci viendrait confier certains de ses secrets. À Champigny-sur-Marne, Alexia Chevrollier se fait la cheffe d'orchestre d'un concert de matériaux qui jouent chacun leur propre partition. Rassemblées dans ce nouvel espace, ses œuvres y épousent sa lumière, ses formes, ses niveaux, s'adaptent à ses recoins, découvrent ses extérieurs et bravent ses intempéries... Puis, une fois le concert terminé, chacune continuera de vivre et de lentement se transformer, attendant que sa partition soit à nouveau jouée.

Texte écrit dans le cadre de l'exposition À force égale (2019), Maison des arts plastiques de Champigny-sur-Marne.

Soulèvement - Emmanuel Jouai, 2018

Malgré les logiques propres de la science, de la technique, du commerce et de l'art qui tentent de les isoler, l'artiste, l'artisan et l'alchimiste partagent le même monde qu'ils s'emploient à changer. Tous trois s'approprient les éléments qui constituent cet univers : de l'eau à l'air, du feu à la terre. Ils les travaillent, les copient, les maltraitent, les honorent. Alexia Chevrollier l'a compris et son *Soulèvement* est la rencontre de l'intentionnalité de l'artiste, du geste de l'artisan verrier et de la fascination de l'alchimiste pour la transformation.

Des quatre éléments qui forment le monde, c'est évidemment à l'eau que l'on pense devant la sculpture d'Alexia Chevrollier. Translucide, incolore, irrégulière, parcourue d'air et de soleil, lancée – déchaînée – à l'assaut d'une réalité qui n'y est pas préparée, puis cristallisée par la main de son maître d'œuvre, le verrier Stéphane Pelletier. L'œuvre d'art et l'eau ont en commun leur rareté. Certes, on n'a pas besoin de l'art pour survivre. Certes, à l'inverse de celle de l'eau, sa valeur d'usage est bien moindre que sa valeur d'échange. Cependant, la spéculation dont l'eau et l'art font l'objet relève d'une même logique capitaliste, qui s'appuie sur une pratique de confiscation. Or, que nous promettent l'artiste, l'artisan et l'alchimiste lorsqu'ils nous présentent le résultat de leur travail ? Qu'implique leur geste lorsqu'il débouche sur l'exposition, la mise à disposition, la restitution ? Qu'il y aura un avant et un après leur œuvre. Que notre vie, à défaut de changer radicalement, ne sera plus la même.

Il faut donc maintenant reposer ses yeux sur *Soulèvement* et se dire, face à cette sculpture aussi puissante que fragile, que l'eau fait littéralement exploser le verre lorsque celui-ci est travaillé haute température. Qu'avant d'être incolore et dure, la matière qui formait cette pièce était d'un rouge incandescent et coulait. Que ce liquide visqueux et brûlant, ô combien dangereux pour l'homme, serait purement et simplement détruit si son chemin croisait celui de l'élément qu'il semble aujourd'hui représenter.

Qu'a fait Alexia Chevrollier ? Elle n'a pas changé le plomb en or, ni l'eau en vin, mais elle a stoppé le torrent fou de la lave. Sans une goutte d'eau, elle a pourtant figé l'eau d'une cascade, l'a rendue solide, lui a donné une forme. Elle y a scellé la vie, symbolisée par ses bulles qui laissent penser qu'on y a expiré – oui, expiré. *Soulèvement* est une eau forte et pourtant capturée. Une eau que l'on peut déplacer, transporter, retourner, exposer. Une eau dont

on sent la puissance comme pétrifiée à la sortie d'une bouche métallique, sillonnée de part en part par le geste de l'artiste comme le sont les plaques utilisées pour les eau-forte. Acide nitrique, lave de verre, eau : liquides complices de l'artiste, de l'artisan et de l'alchimiste afin de procéder à la transformation du monde. Alexia Chevrollier nous présente comment elle souhaite y prendre part.

Sans titre (Alexia Chevrollier est une historienne de l'insignifiant...) - Emmanuel Jouai, 2017.

Alexia Chevrollier est une historienne de l'insignifiant, du déjà oublié, du geste en voie d'extinction. Elle étudie et retrace le poids de gouttes d'eau sur le papier à cigarette ou examine encore les rouages d'un mécanisme d'horlogerie s'emboîtant sans logique. Lorsqu'elle s'intéresse au four à charbon, c'est autant pour ce qu'il cuit que pour les réactions périphériques qu'il produit, pour la lueur des braises naissant à sa surface. Son travail exalte de petits procédés dérisoires ; il révèle les transformations subalternes de la matière à nos yeux.

Si seul compte dans son œuvre l'effet du geste sur la matière, jamais pourtant la main de l'artiste n'apparaît face à nous. À la représentation classique où seule une figure de pouvoir total pouvait se manifester, Alexia Chevrollier substitue l'universalité de celui qui regarde, de celle dont le geste créateur est à peine identifié, s'adressant à ceux qui restaient cruellement absents des œuvres des anciens. Elle signe toutes les genèses de ses projets, mais ne craint pas d'en confier la maîtrise d'œuvre à d'autres agents. Il y a la rencontre de deux matières – mélange imprévisible pour un discours nouveau –, il y a le temps – vieil ami qu'elle aime inviter quand elle expose –, il y a la machine – cet automate qui défie celui qui l'a pourtant créé – et, bien sûr, il y a l'artisan.

L'artisan occupe une place à part dans la pratique d'Alexia Chevrollier, l'obligeant à requalifier sa place de créatrice, à apprendre un nouveau langage. L'artiste s'immerge, observe, constitue des archives. Elle s'imprègne de ses codes, écoute ses consignes, appréhende de l'essentiel afin d'évoquer avec lui le détail : les craquements du bois, le souffle du verre, l'éclat de l'émail. Sans interprète, sans intermédiaire, le savoir-faire fait partie de sa création si bien que celle-ci intègre ce qui est inacceptable pour l'artisan : l'instabilité de la matière.

En collaborant avec l'artisan, Alexia Chevrollier acte le fait qu'ils partagent tous deux le même plan d'immanence et que c'est sur cette surface commune qu'il faut agir pour marquer le monde. Elle signifie aussi qu'il ne faut rien attendre de la transcendance des époques passées et des réactions récentes, si ce n'est l'illusion d'une vérité imposée d'en haut. L'interaction invisible entre l'artisan et l'artiste permet de reconnaître qu'il n'y a qu'un monde que les profanes parcourent et qu'ils peuvent le parcourir ensemble,

avec tout la considération mutuelle que suppose une telle décision. Et c'est sans doute ce chemin qui passionne Alexia Chevrollier : le processus de création, d'altération voire de destruction de l'œuvre bien plus qu'un quelconque résultat, la mécanique humaine et inaliénable des rituels de ses complices et l'événement d'un contretemps imposé au rythme effréné du monde postindustriel.

Texte écrit dans le cadre du catalogue de l'exposition La fabrique des possibles. Paysages crus (2017), Chapelle du Carmel de Chalon-sur-Saône.

Délitescence - Emmanuel Jouai, 2013.

Un plan de groupe en guise de présentation. Une image furtive qui nous laisse apercevoir des formes humaines, singulières mais impersonnelles. Elles ne portent aucun signe distinctif et, malgré tout, chacune d'entre elles est unique. Cette impression est confirmée lorsqu'elles commencent à se mouvoir curieusement, et individuellement. Mais, mis à part les notes de piano qui s'élèvent en parallèle, rien ne semble avoir initié ces gestes. Et c'est alors qu'on aperçoit la première goutte d'eau tombant sur le bras d'une des danseuses d'Alexia Chevrollier. Gorgé de liquide, le membre s'étire et retombe, tout gonflé qu'il est, alourdi par une densité qu'on ne prête habituellement pas au papier.

L'artiste a passé un marché avec ces ballerines : elle leur donne la vie et, ce faisant, les condamne à mort. L'eau est la substance qu'elle a choisi pour mener à bien cette double entreprise.

Face à l'écran, on pourrait ne retenir que la destruction des corps. Mais cette œuvre est bien plus le témoignage d'un processus d'altération de la matière, un processus qui demeure imprévisible. Comment ces pièces de papier à cigarette, tordues, sculptées jusqu'à devenir des danseuses vont-elles se déliter ? Comment ces corps si familiers, si imposants à l'image et pourtant si fragiles à l'oeil, vont-ils se désagréger ? Alexia Chevrollier, à l'origine de la rencontre entre ces matières, accompagne la démarche jusqu'à une limite tracée par l'eau elle-même. Au moment où les gouttes entrent en contact avec les danseuses de papier, elles prennent le dessus, et l'œuvre semble échapper à l'artiste, alors qu'elle ne cesse d'être présente. Créer devient ainsi le synonyme de perdre : à la fois le contrôle de son travail et le travail lui-même. L'artiste nous invite néanmoins à un spectacle maîtrisé : celui de la mise à mort de condamnées indistinctes, comme lors d'une danse macabre où origines et castes n'ont plus d'importance. Terriblement seule et faible, incapable d'établir un contact physique avec sa congénère, chaque danseuse affronte avec plus ou moins de grâce, plus ou moins d'absurde, la fatalité de ce ballet voué à la faire s'effondrer à répétition.

La délicatesse de la bande sonore, composée à quatre mains avec Karima Agha, ne parvient pas à enrayer l'engrenage parfois grotesque qui relance à l'infini cette hécatombe en devenir. Tout juste certaines notes, entêtantes comme une pulsation, accompagnent-elles l'épuisement des formes, la torsion des membres qui semble être la seule force capable de les faire résister. L'eau a ce

pouvoir d'altérer la matière, de faire apparaître la différence là où un regard trop rapide conclurait à une disparition. À égalité avec l'artiste, c'est la substance qui crée l'événement dont l'intégralité du processus dramatique est ici rendue visible. L'avant, bien que suggéré, n'en est pas moins présent : on devine la minutie du travail, la précaution presque vaine qu'il a fallu pour créer ces corps de papier. Le maintenant est l'instant sublimé de la danse, de la rencontre des matières, dont le ressenti est incroyablement plus brutal que ce que l'on voit. Enfin, l'après, confisqué par la mise en boucle de la vidéo, est la désolation dont on nous prive comme pour nous soulager, mais que l'on ne peut s'empêcher d'imaginer. Le caractère éphémère de l'existence est rendu avec autant de cruauté que de douceur, autant de sérieux que d'absurde, autant de réflexivité que d'insouciance.

Si la main d'Alexia Chevrollier plane sans discontinu au-dessus de l'œuvre qu'elle nous présente ici, elle s'efface humblement pour laisser toute leur place à chaque goutte d'eau, qui donne l'impression d'être elle-même dotée d'une conscience artistique, ainsi qu'au spectateur qui peut choisir de voir dans cette danse de l'innocence comme de la violence.