



Jean-Adrien Arzilier

Créoles alliées

Vernissage le mardi 29 octobre de 17h à 20h30
Exposition du 29 octobre au 21 décembre 2019
du mardi au samedi de 14h à 18h
entrée libre - accueil de groupes sur rdv

Vidéochroniques
1 place de Lorette - 13002 Marseille

adresse postale : BP 10071 - 13471 Marseille Cedex 02
Tél : 09 60 44 25 58 - www.videochroniques.org - info@videochroniques.org

Remerciements : Hubert Duprat, Marine Lang, Jean-Marie Lorinquer, Guillaume Molina, Denis Ruff, Quentin Vintousky,
La Chartreuse Villeneuve-lez-Avignon, Frac Occitanie Montpellier, Lycée Joliot Curie (Sète)

Vidéochroniques est membre de Marseille expos

Créoles alliées

Nul doute que « créoles alliées », formule retenue pour intituler l'exposition de Jean-Adrien Arzilier, laissera le visiteur perplexe, si ce n'est démuni. Car, bien que la structure de ce syntagme soit parfaitement correcte au plan syntaxique, son interprétation sémantique demeure hasardeuse... au point de nous questionner sur la « compétence » de son « locuteur », pour reprendre les termes employés par Noam Chomsky au sujet de la « grammaire générative ». Cet embarras vient du fait que la méthode employée pour concevoir cet intitulé n'a jamais eu vocation à produire du sens. Il s'agit en effet d'une anagramme, dans le cas présent dérivée du nom donné au cinquième album de la série des Tintin, *L'Oreille cassée*, dont l'artiste garde un souvenir attendri, en forme d'éveil au voyage, à l'intrigue exotique (pour la première fois non résolue en l'occurrence), au récit d'aventure et – fusse par sa vulgarisation – à l'ethnographie, vestige autrement perpétué dans l'exposition par l'assemblage des versions française et arabe de ladite bande dessinée, réunies sous le titre *Boustrophédon*. Il l'est encore avec *L'Ondoyant*, quasi-authentique pirogue monoxyle évoquant l'iconographie amérindienne.

Commencée laborieusement, à la main ou plutôt de tête, puis prolongée à l'aide d'un anagrammeur logiciel, l'opération a d'ailleurs fourni d'autres propositions, au moins aussi douteuses. Mais tandis que « ce sol réel asile », « le socle réalisé », « sarcelle isolée », « l'Asie se recolle » ou « locales reliées », pour ne mentionner que quelques éventualités, ne nous donnaient strictement aucune prise sur le travail de Jean-Adrien Arzilier, le renvoi à la « créolité » ouvrait d'autres perspectives, à tout bien y réfléchir. Édouard Glissant, dont l'autorité en la matière est largement admise, donne la définition suivante du processus qui la génère dans son *Traité du Tout-Monde* (1997) :

La créolisation est la mise en contact de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments.

Autrement dit, la créolisation c'est le métissage avec une valeur ajoutée – disons une valeur tierce – qui est l'imprévisibilité. Ou encore : on peut prévoir ce que donnera un métissage, mais pas une créolisation. Entendue au-delà des contextes spécifiques (historique, identitaire, géographique) qui ont provoqué l'émergence de ce concept et auxquels il est inévitablement associé, le monde lui-même se créolise, selon Glissant toujours. Le fait est que personne n'en sort indemne, ni vous, ni moi, ni l'artiste.

À son échelle en effet, la pratique de Jean-Adrien Arzilier m'apparaît se rapporter à cette idée, considérant précisément les caractéristiques analogues qui permettent la qualification de l'une (cette pratique) ou l'autre (cette idée). Primo, si sa démarche procède bien par associations (qu'elles se manifestent sous l'aspect d'assemblages, de combinaisons, de collages, de montages, et quels que soient les degrés de porosité et de perméabilité des éléments réunis), celles-ci induisent des effets sémantiques a posteriori qui débordent amplement les intuitions préalables de l'auteur, des bénéfices inattendus a priori, des dommages collatéraux non prémédités voire présumables en première intention. Secundo et par voie de conséquence, sa démarche témoigne ostensiblement d'une approche holistique – celle-là même qui semble commander Glissant – qui, selon l'inventeur du néologisme (Jan Christiaan Smuts, *Holism and Evolution*, 1926) tend à considérer un phénomène comme étant une totalité indivisible, que la somme des parties ne suffit pas à définir. Ça voudrait dire ici que le sens des œuvres commises par l'artiste n'est réductible ni aux éléments qui les constituent, ni à leur mélange ou leur hybridation. Il est probable que cette approche nous éclaire alors sur la dimension « hétéronome » du travail, pour reprendre le terme employé par Vincent Pécoil (préface de *Rock/music, Textes*, 1999) à propos du changement de direction adopté par Dan Graham au début des années 1980, à l'opposé des « pures » préconisations greenbergienne ou adornienne en faveur d'un art autonome et réflexif, préservé des pollutions. Art, histoire, anthropologie, cinéma, littérature, sciences, techniques, culture populaire et cultures non occidentales constituent en effet dans l'œuvre de notre artiste un faisceau de discours hétéronomes qui manifestent un ancrage dans le réel et la diversité de ses représentations.

D'ailleurs, la fréquence de son recours à des ressources allogènes (convoquées à des niveaux

d'information divers, du plus précis au plus fantaisiste), l'enchevêtrement des régimes à l'œuvre (plastique, visuel, métaphorique, narratif, etc.), l'hétérogénéité des matériaux, des supports et des médiums employés, comme son inclination à la citation (sans parler de la nature même de ces citations) ne sont pas sans rappeler le canadien Rodney Graham plutôt que son homonyme américain. Il faut bien dire, sur ce point, que la stratégie d'« annexion » pratiquée par son prédécesseur de Vancouver lui va comme un gant. Jean-Adrien l'a fait sienne, peut-être sans le savoir, en ce qu'il conjugue ses propres recherches à celles d'autres auteurs, en ce qu'il les prolonge d'une certaine manière, y adjoignant ses propres idées. En outre, il partage avec lui un penchant avéré pour l'humour et l'ironie, un goût du paradoxe, des formes absurdes et des jeux de langages, dont l'anagramme constituait le premier indice, tandis que les intitulés des pièces en fournissent un deuxième.

Prenons par exemple les cas de *Donghai*, *Hangzhou*, *Chesapeake Bay* et *Lake Pontchartrain*. Il s'agit là d'une série de cartes au 1 : 25 000 (soit 1 cm pour 250 m) réalisées entre 2005 et 2013 sur le modèle des cartes routières. Si toutes comportent bien un tracé, qui figure une partie de pont (l'un des plus grands du monde à chaque fois), le cadre et l'échelle en excluent la contextualisation puisque les côtes, notamment, sont absentes de la représentation. Dépourvues de leur fonction, elles ne sont plus que des images absolument abstraites évoquant l'esthétique minimaliste, bref, des traits rouges sur fond bleu. Alors qu'à leur sujet l'artiste fait allusion à la carte éditée en 1969 par l'IGN (centrée sur une partie désertique de la Mauritanie, donc dénuée du moindre signe), la décrivant à la fois comme la plus absurde et, conceptuellement parlant, la plus exacte, il questionne du même coup les défaillances de nos systèmes de représentation et nos vaines velléités à figurer le monde de façon satisfaisante. Il nous renvoie par la même occasion à nos classiques, en la personne de Lewis Carroll (comme le fait Graham d'ailleurs) en première instance, maître du paradoxe et logicien hors pair. Cartographe à ses heures perdues, aussi. C'est, du reste, à la lisière de deux propositions topographiques de l'écrivain anglais qu'on peut situer plus précisément, me semble-t-il, ce projet de l'artiste. La première, qui aurait dû permettre à Carroll d'accéder au panthéon des cartographes tant elle est parfaite et inexploitable (au point d'être reprise tour à tour par des experts tels que Jorge Luis Borges et Umberto Eco),

nous provient de *Sylvie and Bruno concluded*, paru en 1893 :

– *Voilà une chose que nous avons apprise de votre pays, dit Mein Herr, faire des cartes. Mais nous l'avons poussé beaucoup plus loin que vous. À votre avis, quelle serait la plus grande échelle de carte utile ?*

– *Je dirais au cent millième, un centimètre au kilomètre.*

– *Seulement un centimètre ! s'exclama Mein Herr. Nous avons atteint cela très vite. Puis nous avons tenté dix mètres au kilomètre. Puis vint l'idée grandiose ! Nous avons réellement fabriqué une carte du pays, à l'échelle d'un kilomètre au kilomètre.*

– *Vous en êtes-vous beaucoup servi ? demandai-je.*

– *Elle n'a jamais encore été déroulée, dit Mein Herr ; les fermiers ont fait des objections ; ils ont dit que ça couvrirait tout le pays et que ça cacherait le soleil ! Aussi nous utilisons le pays comme sa propre carte, et je vous assure que ça marche aussi bien.*

La deuxième, qui est en fait la première par ordre d'apparition, fut énoncée dans *La Chasse au Snark* (1976) quand, pour son expédition, l'Homme à la Cloche se procure une carte entièrement vierge qui suscite l'enthousiasme de l'équipage. Elle augure à sa façon les travaux de l'Institut, si ce n'est que le désert est là maritime :

Et les marins, ravis, trouvèrent que c'était une carte qu'enfin ils pouvaient tous comprendre.

– *De ce vieux Mercator, à quoi bon Pôle Nord, Tropiques, Équateurs, Zones et Méridiens ? tonnait l'Homme à la Cloche ; et chacun de répondre :*

– *Ce sont des conventions qui ne riment à rien ! Quel rébus que ces cartes, avec tous ces caps et ces îles ! Remercions le Capitaine de nous avoir, à nous, acheté la meilleure – qui est parfaitement et absolument vierge !*

Tandis que le ressort paradoxal truffe le travail de Jean-Adrien à des degrés de complexité divers (il se manifeste plus immédiatement dans *Diligence* par exemple, qui mêle la figure archaïque de la roue d'un chariot du Far-West passée à la moulinette western à celle d'un bolide dont l'aérodynamisme serait le fruit d'essais en soufflerie, qui associe à l'idée de vitesse son impossibilité), la question topographique n'est

par ailleurs abordée que dans *La Boucle de Molly-Aïda*, malgré le solide intérêt qu'il porte à ce mode de représentation. Cette *Boucle*, en forme d'installation constituée d'un tuyau d'arrosage disposé sur des tréteaux métalliques, se propose de matérialiser l'improbable parcours du héros d'un film de Werner Herzog, seulement rendu possible par le truchement de la narration cinématographique. L'artiste lui a d'ailleurs agrégé tout récemment une aquarelle à l'intitulé éponyme, dont la réalisation a été déléguée à une entreprise chinoise spécialisée, qui se donne pour objet la reconstitution, dans son entièreté, de la carte correspondant à ce fameux parcours tandis qu'elle n'apparaît chaque fois que partiellement dans le film. Ajoutons que ce mouvement de reprise et d'augmentation, ni vraiment même, ni complètement autre, ou à la fois même et autre, ne s'exerce pas systématiquement par l'annexion d'un matériel étranger au travail mais également parce qu'il puise en lui-même (*Bbbeeettttuyy* et les deux versions de *Kya/Kaak/Ayk* en sont un exemple évident).

Pour avancer explicitement sur ce que, tout à l'heure, je promettais déjà implicitement par ce rapprochement avec Rodney Graham, j'en arrive à cette hypothèse que la pratique de Jean-Adrien s'inscrit manifestement dans une filiation conceptuelle. Mais pas n'importe laquelle. Elle est là bien éloignée de l'image d'Épinal, largement diffuse chez certains étudiants des Beaux-Arts comme dans le grand public, d'un art aux manifestations arides ou ennuyeuses, pour rester poli. Sol Lewitt, son illustre précurseur et initiateur réfute effectivement, dès le départ, la nécessité d'une stimulation émotionnelle (« emotional kick ») dans *Paragraphs on Conceptual Art* (1967), mais il nous met en garde dans le même texte contre cette interprétation erronée : « There is no reason to suppose, however, that the conceptual artist is out to bore the viewer ». Pour rappel, l'équivocité de cette tendance est d'ailleurs plus troublante encore dans les « statements » qui composent, deux ans plus tard, les *Sentences on Conceptual Art*, dont je livre à votre réflexion cette sélection :

1. *Conceptual artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach.*
2. *Rational judgements repeat rational judgements.*
3. *Irrational judgements lead to new experience.*
5. *Irrational thoughts should be followed absolutely and logically.*

21. *Perception of ideas leads to new ideas.*

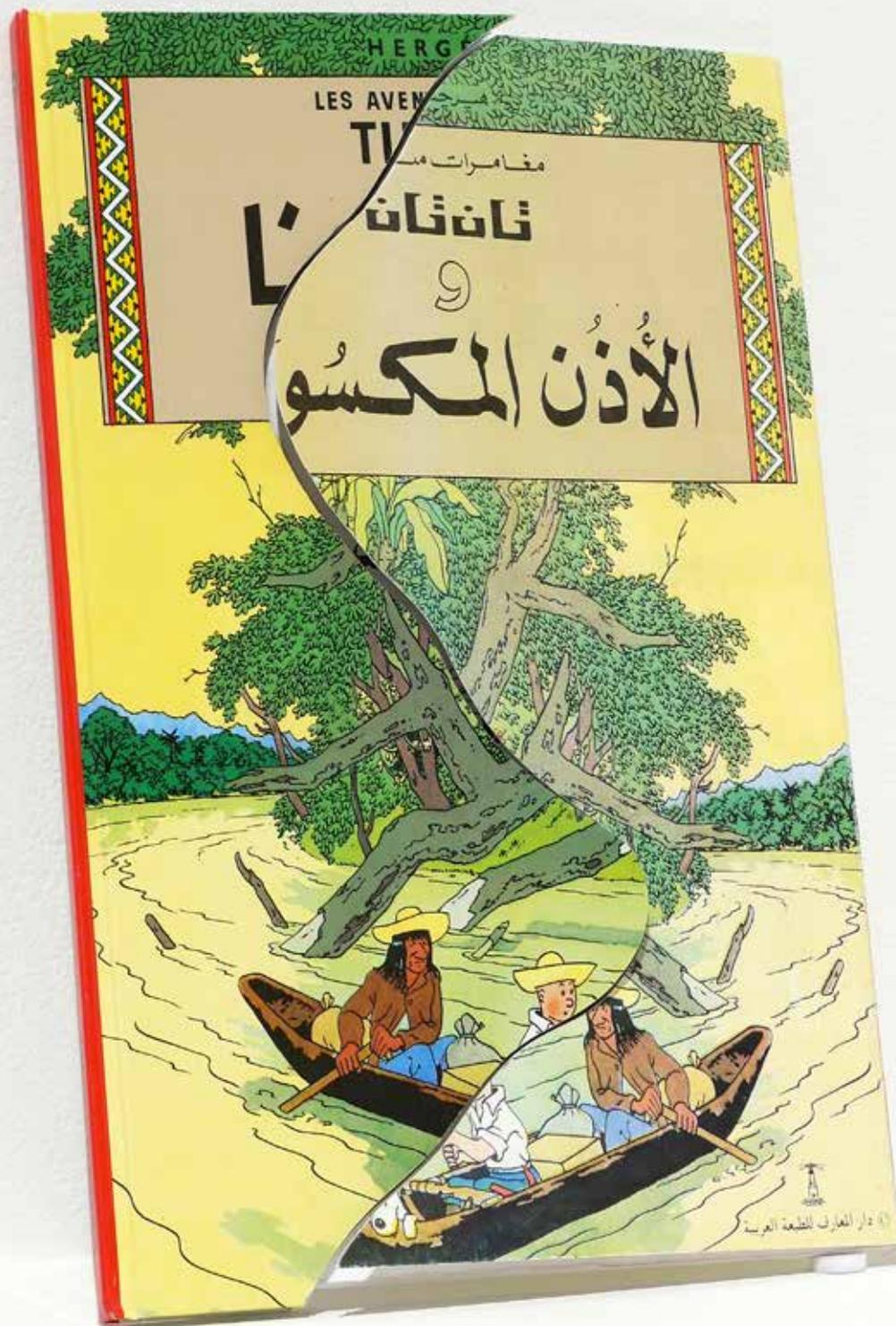
26. *An artist may perceive the art of others better than his own.*

Si les trois dernières offrent un outil de plus pour appréhender le travail qui nous occupe ici, Lewitt, avec les premières, nous ouvre une brèche béante laissant entrevoir au moins l'éventualité d'un conceptualisme non orthodoxe. C'est ainsi que nous pourrions échafauder, par exemple, une lignée réunissant Jean-Adrien Arzilier (en dernier lieu), Rodney Graham et deux autres sources fondatrices ou voisines de la pratique de ce dernier, Bas Jan Ader et Marcel Broodthaers. Graham, Broodthaers et Ader sont d'ailleurs régulièrement mentionnés au sujet d'un courant singulier né de l'art conceptuel, et baptisé Romantic Conceptualism par le critique d'art Jörg Heizer. Il sonne comme la promesse d'une conciliation entre rationalité et affectivité, préméditation et empirisme, autorisant la démonstration du lacunaire et du vulnérable dans le champ conceptuel, ou mieux, l'expression en son sein de l'« emotional kick ».

Edouard Monnet, commissaire de l'exposition

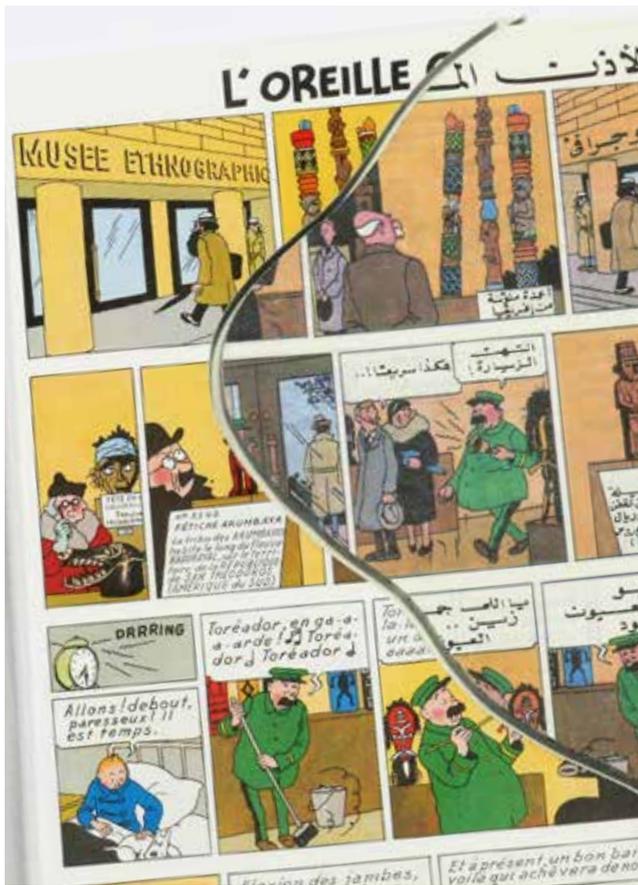


La Boucle de Molly-Aïda, 2019
Aquarelle, 50 x 70 cm



Boustrophédon, 2019

Collage d'albums de bande dessinée, 22,6 x 30,4 cm



Boustrophédon (détails), 2019
Collage d'albums de bande dessinée, 22,6 x 30,4 cm

Parce qu'il a séjourné longtemps, enfant, dans la bergerie familiale en Cévennes, entouré d'outils rustiques et vernaculaires - La chambre des benjamins est aménagée dans l'extension la plus récente du mas, où sont entreposés, suspendus aux murs, bannes d'osier, brouette rudimentaire, clés pour les foins, râteau tortu, fauchet démesuré, cribleuse en châtaignier, tous faits de la main de ses aïeux - Jean-Adrien Arzilier projette encore aujourd'hui sur chaque chose le regard curieux qu'il avait alors, du temps où il ne se souciait guère de lever le mystère quant à l'emploi de ces objets.

Le travail artistique de Jean-Adrien Arzilier tend à donner davantage de mobilité et de mobilisation émotionnelle dans notre lecture du monde. Les objets qu'il détourne, réinterprète ou associe sont abordés comme autant de conceptions démontables, malléables et réassemblables. Dans chacun des objets qui inspirent l'artiste, il y a originellement, en latence, une faille ou la poésie peut prendre racine. Pareils interstices se situent à la charnière des idées suggérées par leur fonction, leur forme, leur charge symbolique. Jean-Adrien Arzilier cultive ces espaces poétiques à l'instar de *Mont/Shan/Yama* (2008) en associant ici deux objets synthétisant radicalement la nature. L'un est artificiel, occidental et d'ordre pratique, l'autre est symbolique, oriental et vise l'esthétisme. Ses travaux jouent des réductions opérées par l'homme pour appréhender le monde, puisque celui-ci n'est pas lisible dans son ensemble.

Les instruments de représentation comme la cartographie le fascinent au plus haut point car ils témoignent des défaillances à figurer le réel de façon satisfaisante en s'en remettant aux doctrines synthétiques de la technique. Pourtant ancrées au monde, les cartes offrent des images abstraites qui surpassent largement la lecture que l'on peut en avoir techniquement. La plus absurde carte est aussi, conceptuellement parlant, la plus exacte. L'IGN a édité, en 1969, une carte, figurant une partie du désert de Mauritanie qui ne présente aucun signe cartographique tant l'étendue représentée est désertique. Les *Roadmaps* (2005/2007) de Jean-Adrien Arzilier invoquent cette volonté de produire des vues qui dépassent le sujet qu'elles schématisent, Il s'agit de cartes routières des plus grands ponts du monde. Le cadrage et l'échelle font disparaître les côtes. Le sujet de ces cartes ne se définit alors pas par l'intérêt fonctionnel mais par une projection imagée à l'esthétique minimale. Dans la même veine, l'en-

semble des *Environs du pôle maritime d'inaccessibilité* (2011) constitue une collection réunie par l'artiste de la partie maritime la plus étendue prélevée sur divers globes terrestres. Sur l'objet, il s'agit d'une zone où sont fréquemment relégués le cartouche technique et diverses illustrations ornementales. Le cadrage est cela même qui définit les travaux issus de relectures cartographiques de Jean-Adrien Arzilier. Ils livrent des points d'observation qu'il rend particuliers à la façon de hublots dans un paysage global. L'analogie avec ses recherches en photographie est évidente. Le travail de l'image est ancré géographiquement. Il présente un point de vue unique, qui se révèle par un cadrage arrêté dans l'espace et le temps. Jouer de ces contraintes c'est traiter de l'image et de l'art même. En revanche le phare se présente comme symbole absolu, une balise peut-on dire, des points d'observation multiples desquels on peut appréhender le monde. En effet, il se présente tout autant comme belvédère que comme repère, son étude permet certainement d'éluider, par la pensée du moins, les problématiques induites des points focales de toutes représentations. Il résulte de cette étude un cliché panoramique grandeur nature capté au centre focal de la lentille de Fresnel du phare du Mont Saint-Clair à Sète. Les prismes de la calotte de verre qui diffracte ordinairement les faisceaux lumineux du phare à tous les points de l'horizon restituent une image déployable à l'infini de tous les azimuts.

Jean-Adrien Arzilier confronte aussi la limite immatérielle de l'horizon à des frontières autrement concrètes : le vacancier quittant la ville pour rejoindre le littoral, évoquera l'appel du large. Or il est amusant de constater qu'une sorte d'automatisme le pousse à délimiter un espace qui lui est propre. Il étend au sol un rectangle de tissu, le drap de plage, érige une toiture escamotable, le parasol. Ainsi il élève une clôture virtuelle dessinant les contours de son nouveau territoire. Cette attitude instinctive et individualiste livre une idée d'architecture primitive. Si l'aspect de *Para* (2011) donne à penser à un hybride entre un bunker et un bloc artificiel pour carapace de brise lame, il reprend en réalité l'exact volume de la serviette au parasol et réfère à ce systématisme. L'artiste matérialise la borne que par convention la courtoisie interdit, cet arbitraire espace privé impalpable.

Jean-Adrien Arzilier recherche l'essence même de la création et de la poésie dans des productions épurées, affranchies des préceptes de l'utilité.



Sans titre, 2004

Boîte d'allumettes sculptées et peintes, 8 x 6 x 3,5 cm

Mont/shan/yama



Mont/shan/yama (détail), 2008
Prises d'escalade, bonsaïs, dimensions variables

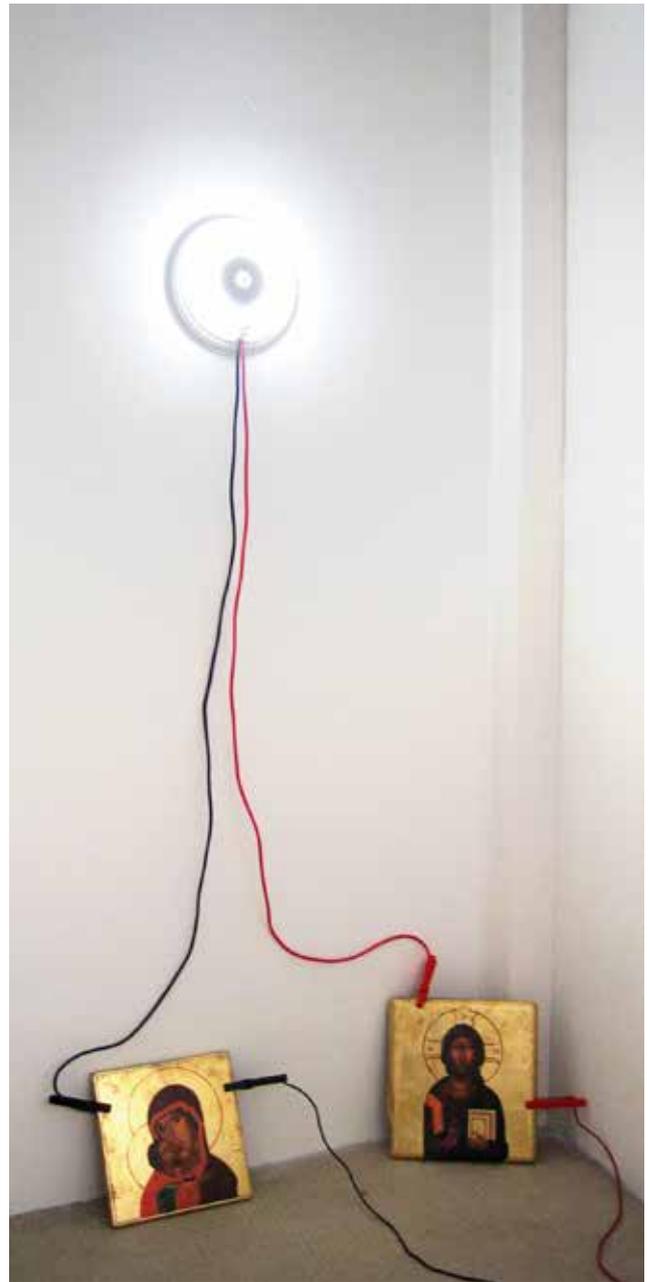


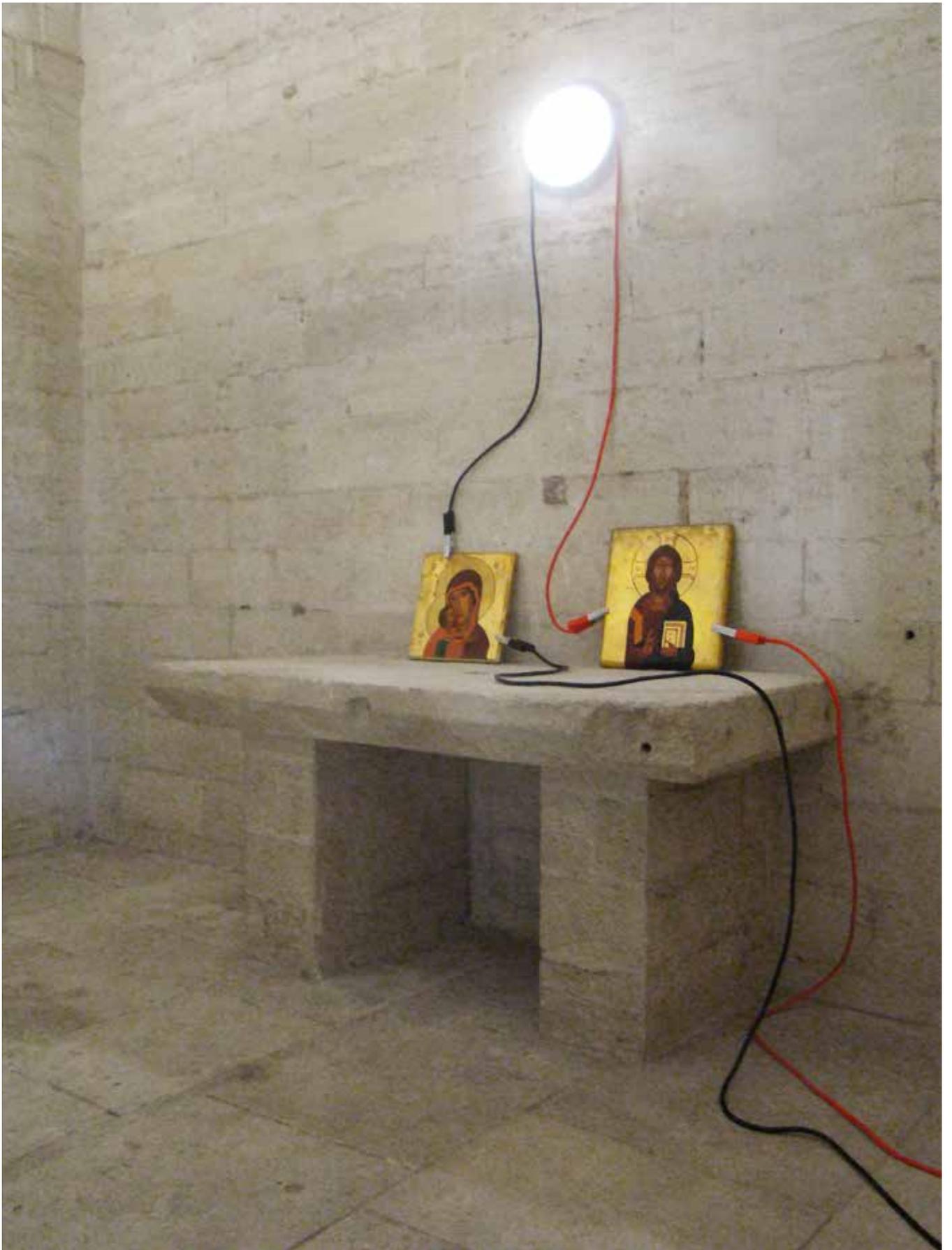
Mont/shan/yama, 2008
Prises d'escalade, bonsais, dimensions variables

Sans titre (Icônes)

Dans toutes les civilisations l'or est attaché à la représentation du spirituel. Dans l'iconographie chrétienne, et en particulier dans l'enluminure (étymologiquement : mise en lumière), la dorure à l'or figure l'esprit divin. Les qualités réfléchissante et inoxydable (propriétés exceptionnelles avant les âges industriels) de ce matériau rare suggèrent l'illumination et l'éternel. De nos jours l'or est utilisé dans l'industrie pour ces qualités inégalées de superconduction. L'électricité circule presque sans perte dans des minceurs microscopiques de ce minerai. Aussi est-il utilisé dans les circuits imprimés les plus exigeants.

Dans ces productions in situ, Jean-Adrien Arzilier réfère de ces magies. Il produit de sa main des circuits imprimés macroscopiques, en dorure à la feuille d'or. Ce qui peut alors être perçu comme de simples arabesques d'ornement, s'avère être le chemin électrique de la lumière même. Ces essais l'ont poussé à jouer de la conduction des images préexistantes. Est alors apparu un ready-made inversé ou réciproque sous la forme de deux icônes orthodoxes vecteurs de leur propre mise en lumière.





Sans titre (Icônes), 2005
Câbles de démarrage, icônes, circline fluorescente, dimensions variables



L'Ondoyant, 2013
Bois de chêne, 460 x 62 x 73 cm
Collection Centre Lycéen d'Art Contemporain de Sète



L'Ondoyant

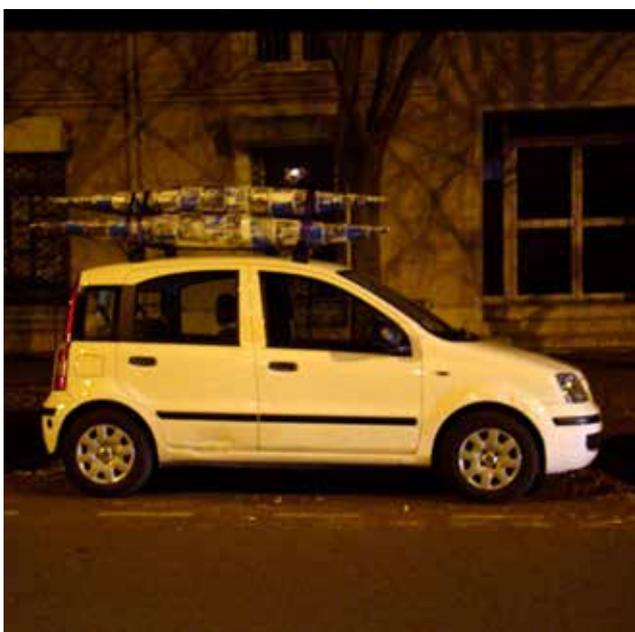
Pour *L'Ondoyant*, se contraignant à produire une pirogue avec pour seul outil une scie sauteuse, l'artiste s'est doté d'un tronc d'arbre complet après son premier débit en scierie. Il en résulte un volume de bois hybride, oscillant, entre une section de bois brut, un amas de planches et une embarcation tracée à main levée.





Kay/Kaak/Ayk

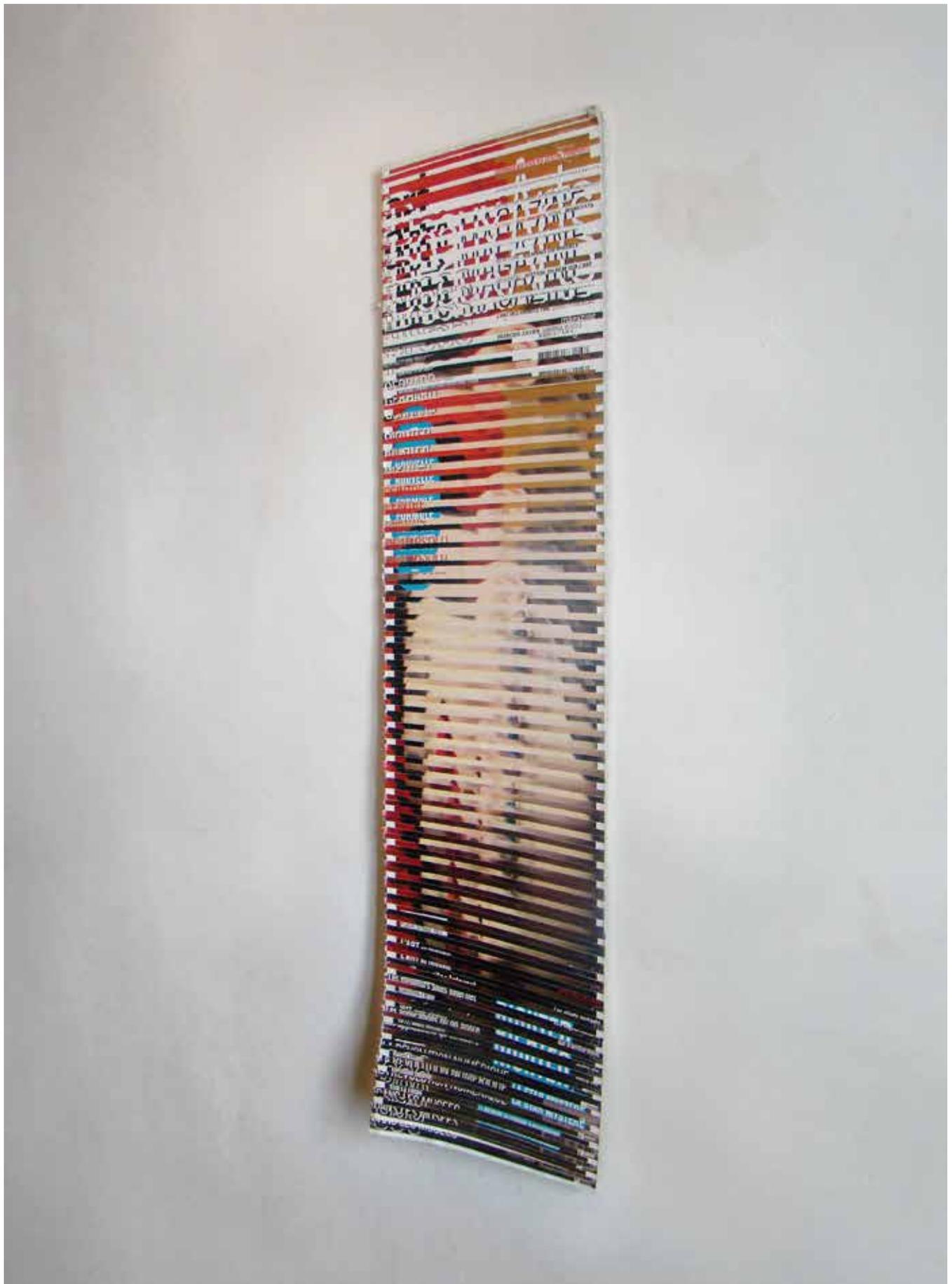
Lorsque le galeriste et plasticien Alexandre Giroux propose à Jean-Adrien Arzilier d'investir le toit de sa voiture personnelle également galerie d'art temporaire mobile, ce dernier, à cette même période, ne parvient pas à se départir d'une impression formelle tenace, laissée par la découverte d'un énorme break Ford blanc transportant trois kayaks. Le hasard, d'une congruence merveilleuse, fait que ce modèle de gros véhicule est au centimètre près d'une proportion au tiers plus grande que la petite Fiat Panda. Le sculpteur compose alors pour la surmonter l'assemblage de trois kayaks en résine qu'il produit des tranches débitées de deux canots seulement. Il conserve ainsi le même rapport de proportion et restitue le sentiment esthétique initial. La différence tient à ce que cette fois la forme des embarcations est brisée dans leurs lignes aérodynamiques et que cet écrêtage témoigne de l'intervention du sculpteur. L'alternance des pièces décalées des bateaux originaux ne manque pas de rappeler les motifs de tressages amérindiens.





Kya/Kaak/Ayk, 2012

Deux kayaks et résine assemblés en trois embarcations, 204 x 47 x 62 cm chacune



Bbbeeettttyyy, 2013
Collage de magazines, 21 x 76 x 0,6 cm
Collection du Frac Montpellier-Occitanie



Bbbeeettttttuyy

Parfois, comme c'est le cas pour *Bbbeeettttttuyy* et *Kya/Kaak/Ayk*, la manipulation plastique de l'œuvre de Jean-Adrien Arzilier révèle des étrangetés et des coïncidences. Vraisemblablement le service de communication de Gerard Richter pour son exposition au Centre Pompidou de 2012 a fourni le même visuel à tous les magazines d'art pour leurs couvertures. Aussi dans les débits de presse la même image apparaissait démultipliée sur les présentoirs à revues. Le système de diffusion avait alors, sur la peinture intitulée *Betty*, un puissant impact déformant, tant optiquement que sensationnellement. Jean-Adrien Arzilier, dans le tressage de fines tranches découpées dans les revues du mois de juin tend à renouer avec cette impression tenace. Par une déformation toute analogique la nouvelle revue réassemblée est développée par trois en sa hauteur.

Bbbeeettttttuyy (détail), 2013
Collage de magazines, 21 x 76 x 0,6 cm
Collection du Frac Montpellier-Occitanie





Concrétion

Dans sa série Concrétion, Jean-Adrien Arzilier jongle avec les références, les définitions et les matériaux pour interroger la matérialité des images abstraites. C'est au moyen d'éléments et d'outils issus du volume qu'il construit l'image. Des bâtonnets de craies aux couleurs variées sont incrustés de façon aléatoire dans une surface plane de plâtre. Ces deux matériaux sédimentaires, de densité et granulosité identique, se confondent alors que les notes de couleurs dessinent un motif géométrique acidulé et rythmique qui évoque tant les compositions suprématistes de Kasimir Malevitch, les propositions concrètes de Théo van Doesburg que les motifs ornementaux populaires dans les années 80 et 90. A l'instar des premiers lavis ouvrant à l'abstraction de Victor Hugo et Alexander Cozens, la composition est abandonnée à l'aléatoire. L'expression composition d'ailleurs si usitée en abstraction sera ici remplacée par concrétion. Pour les phénoménologues Sartre et Merleau Ponty le terme de concrétion définit la formation d'une image ou représentation composée par agglomération d'éléments simples. C'est d'ailleurs cet état primordial de l'imagination qui apparaît ici : une image indéfinie, exempte de sujet, émergeant à la surface de l'objet, de son hétérogénéité élémentaire. Par déplacement dans le voisinage étymologique des matériaux employés c'est toute la création plastique qui est ici célébrée. On rapprochera volontiers le ciment qu'est le plâtre, concrete et plaster en anglais, aux phénomènes de concrétion et aux questions plastiques, ainsi que la craie, creta en latin désignant aussi une argile, à la création. Tout comme les fossiles du crétacé (âge crayeux) devenus roche dans la roche, qui se révèlent par l'érosion ou la taille, l'image des concrétions se révèle à la surface alors qu'elle est potentiellement multiple dans le corps de l'objet qui la supporte. Alors que Cozens dans ces Blot drawing usait d'un hasard tachiste pour renouveler les formes rocheuses de ces compositions paysagistes, ici, Jean-Adrien Arzilier, par un procédé analogue, présente une géologie tout aussi inventive.



Concrétion, 2015
Bâtonnets de craie et plâtre, 40 x 60 cm, série n°1 - 12 pièces numérotées
Collection du Frac Montpellier-Occitanie
Installation *Retour d'apuow*, galerie Morastel, Maugio, 2016

Environs du pôle maritime d'inaccessibilité

L'ensemble des *Environs du pôle maritime d'inaccessibilité* constitue une collection réunie par l'artiste de la partie maritime la plus étendue prélevée sur des globes terrestres variés. Sur l'objet, alors qu'il devrait logiquement s'agir d'une zone vide, y est fréquemment imprimé le cartouche techniques et diverses illustrations ornementales. Le cadrage est cela même qui définit les travaux issus de relectures cartographiques de Jean-Adrien Arzilier. Ils livrent des points d'observation sensibles qu'il rend particuliers à la façon de hublots dans un paysage global.

Le point Nemo est le nom donné au pôle maritime d'inaccessibilité, c'est à dire le point de l'océan le plus éloigné de toute terre émergée. Sachant que la station spatiale internationale est en orbite entre 330 et 410 km au-dessus de la surface du globe (distance nettement inférieure à celle entre le point Nemo et la première terre habitée), et que peu de routes maritimes passent par ce secteur du pacifique, les humains qui passent le plus près du pôle maritime d'inaccessibilité sont probablement les astronautes, spatonautes cosmonautes et taïkonautes en mission dans l'ISS. Le bloop, nom donné à un son d'ultra-basse fréquence détecté par le NOAA américain à plusieurs reprises durant l'été 1997 et dont l'origine demeure inconnue, trouverait son origine dans la région du point Némó. Dans la littérature, le point Nemo est relativement proche de la ville fictive de R'lyeh imaginée par H. P. Lovecraft, dans sa nouvelle L'Appel de Cthulhu.
(sources Wikipédia)

« *Enfin, à six heures du matin, ce jour mémorable du 19 mars, la porte du salon s'ouvrit. Le capitaine Nemo parut.*

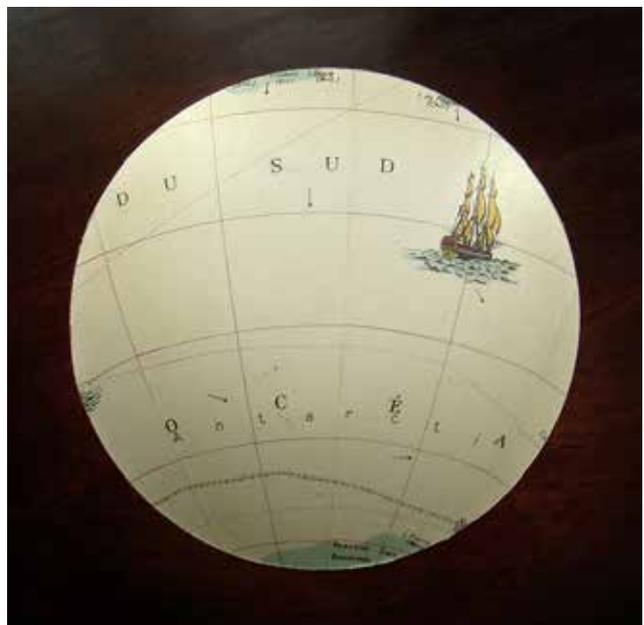
- La mer libre !

[...] *Le capitaine Nemo, quelques minutes avant que le soleil passât au méridien, prit son sextant et observa avec une précision extrême. Le calme absolu des flots facilitait son opération. Le Nautilus immobile ne ressentait ni roulis ni tangage.*

J'étais en ce moment sur la plate-forme. Lorsque son relèvement fut terminé, le capitaine prononça ces seuls mots.

- C'est ici ! »

Vingt mille lieues sous les mers, Jules Verne, 1869



Environs du pôle maritime d'inaccessibilité (points Nemo), 2011
Bois divers, mappemondes, (vue d'ensemble et détail)



Environs du pôle maritime d'inaccessibilité (points Nemo), 2011
Bois divers, mappemondes, Ø 24 cm chacun



Ci-dessus :

Donghai, 2008

Carte routière au 1:25000 de la mer orientale de Chine, 88 x 100 cm

Hangzhou, 2013

Carte routière au 1:25000 de la baie de Hangzhou, 88 x 100 cm

Ci-contre :

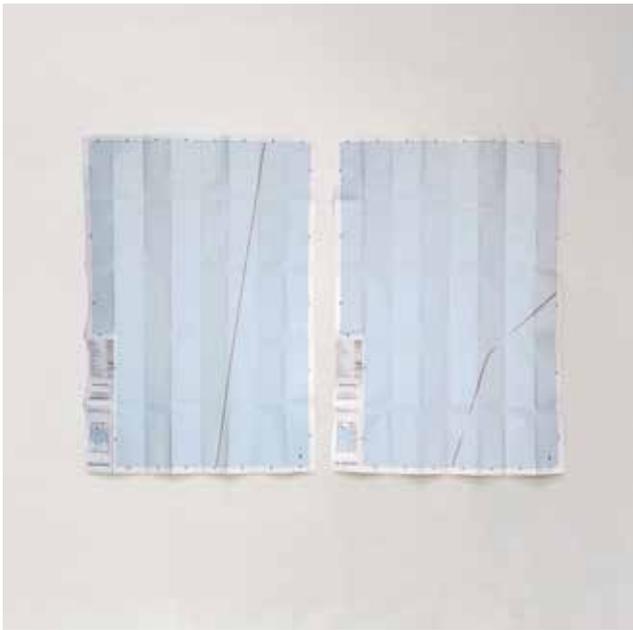
Chesapeake Bay, 2013

Carte routière au 1:25000 de la baie de Chesapeake, 88 x 125 cm

Lake Pontchartrain, 2005

Carte routière au 1:25000 du lac Pontchartrain, 88 x 125 cm

Cartes éditées par Unun, éditions à 5 exemplaires chacune, numérotées et signées



Roadmaps

Les instruments de représentation comme la cartographie fascinent Jean-Adrien Arzilier au plus haut point car ils témoignent des défailances à figurer le réel de façon satisfaisante en s'en remettant aux doctrines synthétiques de la technique. La topographie est la mise en plan d'une perspective distanciée et céleste. Pourtant ancrées au monde, les cartes offrent des images abstraites qui surpassent largement la lecture que l'on peut en avoir techniquement. La plus absurde carte est aussi, conceptuellement parlant, la plus exacte.

L'IGN a édité, en 1969, une carte, figurant une partie du désert de Mauritanie qui ne présente aucun signe cartographique tant l'étendue représentée est désertique. C'est avec amusement que l'on peut constater qu'elle est identique à la carte achetée par le capitaine dans *La Chasse au Shark* de Lewis Carroll. Les Roadmaps de Jean-Adrien Arzilier invoquent cette volonté de produire des vues qui dépassent le sujet qu'elles schématisent. Il s'agit de cartes routières des plus grands ponts du monde. Le cadrage et l'échelle empruntée à la carte de randonnée fait que les côtes sortent du champ. Le sujet de ces cartes ne se définit alors pas par l'intérêt fonctionnel mais par une projection imagée à l'esthétique minimale.



La boucle de Molly-Aïda

Molly Aïda est le nom du bateau à vapeur de Fitzcarraldo dans le film éponyme de Werner Herzog. Notre conquistador de l'inutile, ayant pour objectif de financer la construction d'un opéra à Iquitos en forêt amazonienne péruvienne achète une plantation d'Hévéa sur les rives de l'Uyacali. Pour aller exploiter son caoutchouc, il entreprend un incroyable périple par chemin détourné sur l'Amazone, le Pachitéa et l'Uyacali. L'audacieux aventurier ira jusqu'à contourner les traditionnelles voies fluviales pour faire franchir à son bateau une montagne. S'il est inhabituel d'envisager le fret fluvial de caoutchouc dans un parcours en trois dimensions, il est tout aussi surprenant de considérer le dessin d'un tuyau de caoutchouc en élévation topographique. Traçant une ligne dans l'espace, l'œuvre ici présentée figure en volume le voyage de Fitzcarraldo.



La boucle de Molly-Aïda, 2016

Tréteaux métalliques, tuyau d'arrosage et cuivre

320 x 220 x 80 cm

Installation *Retour d'apuow*, galerie Morastel, Maugio, 2016



La boucle de Molly-Aïda, 2016

Tréteaux métalliques, tuyau d'arrosage et cuivre, 320 x 220 x 80 cm

Installation *Créoles alliées*, Vidéochroniques, Marseille, 2019

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 com-

plémentaires (artiste, programmeur cinéma, juriste, enseignant, chercheur...). Elle est dirigée depuis 1999 par Edouard 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 (histoire de la vidéo et des pratiques sonores, théorie de l'image).

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

Elle est membre du réseau Marseille Expos.