

Dans *Notes sur l'espace de la galerie*, le critique américain Brian O'Doherty, inventeur du terme « white cube » qui connaîtra par la suite la fortune critique que l'on sait, décrit cet espace comme suit : « quelque chose de la sacralité de l'église, du formalisme de la salle d'audience, de la mystique du laboratoire expérimental s'associe au design chic pour produire cette chose unique : une chambre d'esthétique ». Toute sa réflexion consiste à s'interroger sur la seule et unique convention dont l'art moderne n'a réussi à se défaire, celle de son lieu d'exposition. Il analyse également, par un glissement qui caractérise une grande partie de l'art depuis Duchamp, comment le contexte est devenu le contenu.

Reprenant ces analyses, Clémence Torres propose aujourd'hui des sculptures dont le look oscille entre l'art minimal et les productions de la critique institutionnelle : « J'aborde la sculpture, non pas comme une prolifération de formes mais comme un mode de déplacement. Un geste, à chaque fois différent, que je cherche à objectiver en transformant l'espace qui m'entoure », explique-t-elle. Elle s'en tient d'ailleurs à une grande simplicité de vocabulaire formel (le verre, le miroir, le métal) et du dispositif d'exposition (la cimaise blanche, le socle). Et c'est avec beaucoup de précision qu'elle agence ses œuvres comme un révélateur du contexte dans lequel elles s'insèrent. Ainsi la sculpture *Deux-en-un* révèle-t-elle grâce à son grand miroir l'architecture qui lui sert de cadre.

Mais le rapport spéculaire au contexte, dont Robert Morris, ou Dan Graham ont su exploiter la puissance formelle et sociale dès les années 60, est devenu un maniérisme qui ne suffit désormais plus. Par delà ce rapport assumé à cette sculpture *site-specific* aujourd'hui historique, les œuvres de Clémence Torres se caractérisent donc par leur intégration d'une donnée radicalement physique. Les matériaux, lourds, peu maniables, possèdent déjà une réelle pesanteur. Elle cite d'ailleurs plus volontiers Nauman que Graham ou Asher. Et son travail, d'un abord assez froid, se révèle de plus en plus sensible à mesure qu'on le découvre. Ainsi le principe de *Deux-en-un*, par delà son travail de « révélation » d'un contexte changeant, repose-t-il sur un effet de surprise. Le spectateur qui s'approche pour se contempler dans le miroir verra sa tête disparaître dans la partie du verre qui n'est pas réfléchissante. La pièce charrie donc avec elle toutes les mythologies véhiculées par le motif on ne peut plus violent de la tête coupée. La sculpture *Passages*, une main courante qui disparaît derrière une cimaise propose une expérience un peu similaire. La physicalité dure du métal, la dimension très autoritaire et normée de la main courante qui ne mène nul part, renvoie le spectateur aux conventions de l'espace social, au refoulement du corps réel pour un corps idéal, moyen, et qui n'existe pas. Citons encore la série de sculpture *Mes étalons* qui prend le corps de l'artiste pour mesure, ou son travail d'écriture, souvent associé à la sculpture, et qui est là comme pour faire parler ces objets apparemment froids.

Clémence Torres réfléchit actuellement à la possibilité de produire un « espace sincère ». Il ne faut lire dans cette proposition nul attrait pour la sphère intime, nul désir de dévoilement d'une intériorité secrète ou enfouie. Il s'agit simplement pour elle de remettre le corps au centre de la sculpture, et de générer dans l'espace social un phénomène de reconnaissance des pouvoirs de la sensibilité

et de la physicalité. C'est ainsi qu'il faut comprendre aussi son intérêt pour la série des *Anachitecton* de Jordi Colomer, pour les espaces déshumanisés des films de Jacques Tati où ère la maladroite silhouette de M. Hulot, sa réflexion sur le Modulor du Corbusier, sur le phalanstère fouriériste ou encore sur les recherches de Michel Foucault. Il est toujours question de penser l'insertion d'un corps dans un espace architectural et social.

« L'espace public m'intéresse beaucoup » explique-t-elle. Si elle n'a pas eu pour le moment l'opportunité de travailler directement dans cet espace, à l'exception de son travail sur la vitrine de la galerie Atelier des ombres en 2009 avec *A voir rien n'y voir*, sa réflexion sur les possibilités de diffusion du livre, de l'affiche est une première amorce de ce travail en pleine expansion.

Jill Gasparina, Catalogue *Les Enfants du Sabbat*, mars 2010