

Plan de salle

UptoDate – Exposition des diplômés 2014 de l'École Supérieure d'Art et de Design Toulon Provence Méditerranée. Du 17 avril au 23 mai au Musée d'Art de Toulon.

1. FLORYAN VARENNES

Hiérarques

Vestes d'hommes.
Dimensions variables.
2014/15

2. FLORYAN VARENNES

Ruine échanquée

Col de chemise, fils noirs, perles noires de rocaïlle et de jais.
Dimensions variables.
2014

3. FLORYAN VARENNES

Réminiscence

Chemise blanche, épingles de couture.
60*15 cm.
2013

4. JEAN-LOUP FAURAT

Feedbacker

Ecran, camera hi-8, haut-parleur, splitter vidéo
Dimensions variables.

5. JEAN-LOUP FAURAT

Stretched records

Collection de singles étirés, lecteur cd, ampli,
2 haut-parleurs
Dimensions variables.

6. AELA GIACOMI

La Boîte

Medium, tréteaux, carton et tissus, papier
Canson, photographies, papiers, vieux papiers,
journaux
Dimension: 500x244cm

7. ELVIA TEOTSKI

Résistance des formes

Vidéo HD 16/9, 8'35''
2015

8. ELVIA TEOTSKI

Pas levés (unleavened open cubes)

408 variations du cube ouvert en papier
azyme, médium
Dimension 185*133cm
2013

9. NASSIMA LALLALI

**Eléphant Florette Aux armes Couronne Roberto
Ecu Univers Petit Jésus Cloche Pittoresque Indus-
trie Grandaigle Tellière Demiraisin Double carré**

Encre aquarelle, Papier aquarelle 185g/m² -
Rouleau Torchon
Dimensions : 62x77cm, 32x40cm, 35x44cm,
36x46cm, 39x50cm, 40x52cm, 95x130cm,
52x68cm, 30x40cm, 57x78cm, 66x91cm,
74x105cm, 31x44cm, 32,5x50cm, 51x90cm

10. SARAH MILLER

Médium

Médium, colle, contreplaqué, hêtre
500 x 151 x 120cm

11. SARAH MILLER

Points de rapports de forces

Plâtre
Dimensions variables

12. SAMUEL PAYET

Sans titre 5

Sculpture cinétique. Acier, moteur 12 v, caout-
chouc, bois, batteries.
Dimensions variables

13. AXELLE ROSSINI

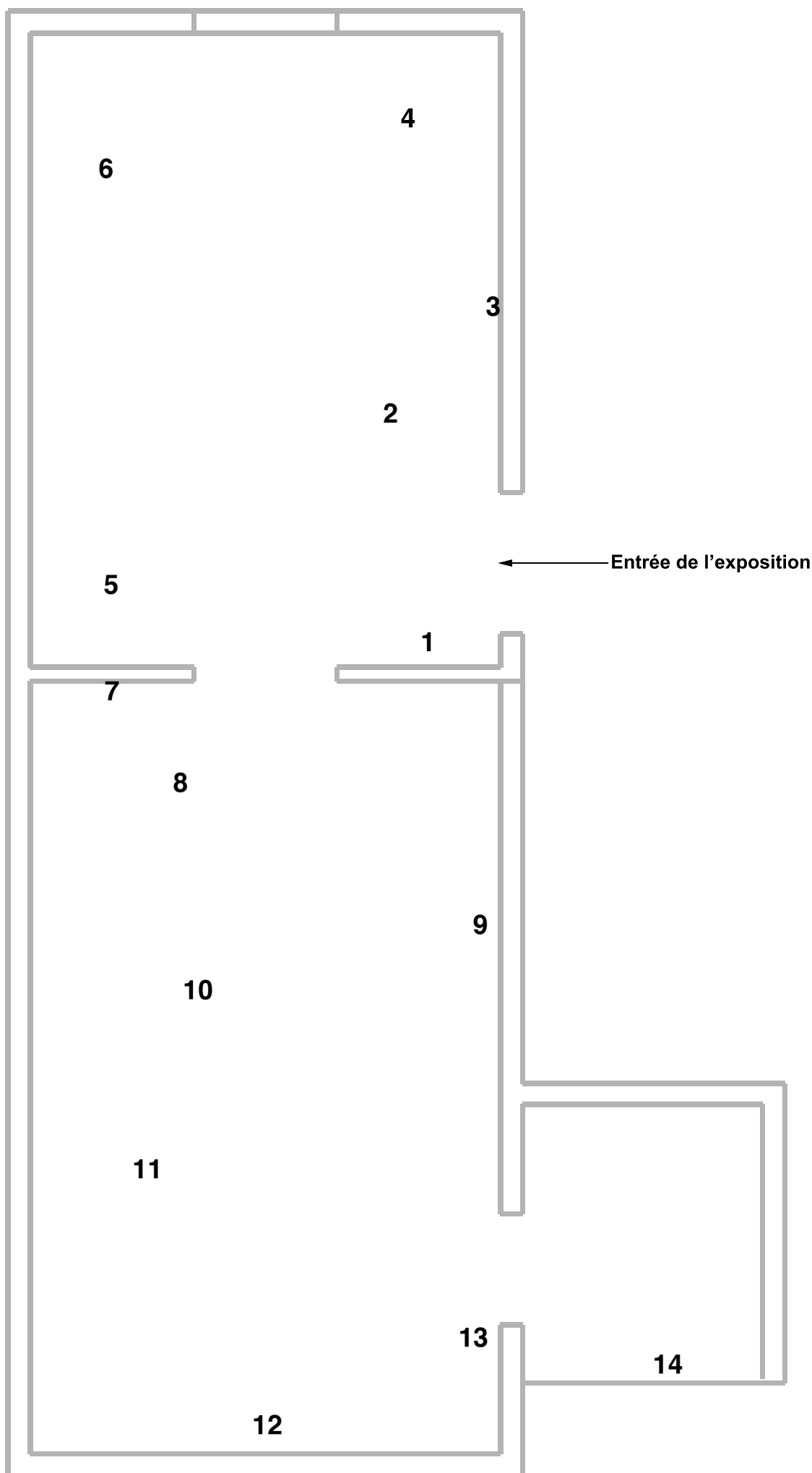
Vélodrome, 2014

Vidéo HD, couleur, mono, boucle 18'39
Dimension variables
Vidéo projecteur, lecteur Blu-ray, haut-parleur

14. AXELLE ROSSINI

2 Verticales, 2012

Pièce sonore, mono, boucle 2'47
Un haut-parleur, un lecteur dvd, Installation en
hauteur (minimum à 2 mètres du sol), au mur



Up to date

La locution anglaise « up to date » désigne ce qui a cours actuellement, qui est au fait, actualisé, à jour...

Elle désigne aussi, désormais, cette exposition au Musée d'Art dont l'objet est de réunir une partie des travaux réalisés par de jeunes artistes récemment diplômés de l'École Supérieure d'Art et de Design Toulon Provence Méditerranée : Jean-Loup Faurat, Aéla Giacomini, Nassima Lallali, Sarah Miller, Samuel Payet, Axelle Rossini, Elvia Teotki et Floryan Varennes.

Sur le carton d'invitation et l'affiche, l'intitulé est accompagné d'un schéma qui illustre une méthode de localisation astronomique appelée « système de coordonnées équatoriales horaires », relevant du temps sidéral et non du temps solaire, dont les valeurs sont indépendantes de la position de l'observateur et qui prend pour base la projection de l'équateur de la Terre sur la voûte céleste. Absolument obscur pour un non initié du fait de sa complexité et de sa destination spécifique, il a d'abord et surtout pour vocation – ici conjugué au titre – d'exprimer métaphoriquement une date remarquable, un franchissement décisif : ce changement essentiel d'état et de condition de l'étudiant en art devenu artiste.

Exposition particulière regroupant des personnalités disparates sur le seul critère commun de leur appartenance à une promotion donnée, échappant de fait aux écueils des regroupements thématiques, *Up to Date* permet aussi de faire état d'une exceptionnelle vitalité manifestée par la richesse des propositions formulées, la variété des médiums employés et des pratiques convoquées, et sous tendue par une réflexion aussi dense que consistante. Elle témoigne, à ces titres et si besoin est, de cet espace de liberté de penser et d'investiguer que constitue l'art contemporain.

Inaugurant le parcours du visiteur, **Floryan Varennes** nous parle du corps et, plus singulièrement peut-être, du corps masculin qui semble être l'objet de ses préoccupations. Ce qui est frappant pourtant, c'est qu'il l'aborde de manière indirecte, en utilisant des signifiants visuels appartenant à ce qui est effectivement porté par ce corps, comme une seconde peau, mais qui ne le constitue pas véritablement : le vêtement. En travaillant sur ces signifiants, il les réinstalle dans une position métaphorique en leur donnant une curieuse qualité ectoplasmique, puisqu'elle réfère inévitablement au récit basique de l'attribut d'un corps disparu, au drap du fantôme.

La recherche ainsi menée par l'artiste, une fois rétablie dans l'ordre de la représentation, donne lieu à un deuxième temps du travail croisant ou imbriquant les questions de la présentation et de l'ornementation. Hormis le repositionnement paradoxal instauré par le montage d'un col sur une manche, *Réminiscence* surprend en raison de l'adjonction d'épingles traversant le col. De l'extérieur, qui n'en laisse voir que les têtes, elles confèrent bien une dimension ornementale à l'objet dans la mesure où elles fonctionnent comme des bijoux, comme ce qu'on verrait d'un piercing, sa partie brillante. Elles traversent

en effet une chair absente, évoquant de manière fortuite le souvenir micronisé et hystérisé d'un Saint-Sébastien et de son martyr.

L'ectoplasme est présenté, comme le sont souvent les pièces de Floryan Varennes, en position sculpturale, autrement dit dans une relation à l'espace travaillée. La monstration de ces vêtements vides fonctionnant comme des reliefs flottants relève aussi d'une forme d'évocation de la sculpture à travers une statuaire possible, une statuaire vidée du corps qui la définit et dont il ne resterait qu'un linceul.

Ruine échanquée constitue un autre exemple de cette digression de l'artiste sur la présentation, partant d'éléments qui pendent ou s'écrasent sous l'effet de la gravité et visant paradoxalement la production d'une sculpture en l'absence de plein. Elle est également exemplaire d'une problématique interrogeant aussi le corps du point de vue de son signifiant social et de son signifiant de genre, qu'il n'investit d'aucune dimension critique ou politique mais qu'il lie intimement et intuitivement. De fait, si les éléments strictement vestimentaires sont bien empruntés au registre masculin, les greffes ornementales relèvent plutôt de la parure et sont davantage indexées sur une féminité potentielle, au sens social du terme. Dans les quatre pièces extraites de la série des *Hiérarques*, on retrouve cette ambiguïté servie cette fois par l'évocation d'une figure antinomique au vu des éléments qui la composent concrètement.

Au plan formel, *La boîte d'Aéla Giacomi* est duelle. Fermée – cube noir posée sur sa vaste plateforme – elle évoque tout le mutisme du cube minimaliste ; mais elle est aussi destinée à s'ouvrir, à se déployer, à occuper jusqu'au débordement toute la surface sur laquelle elle est posée, parce qu'elle contient une sorte de récit, une narration pour partie visuelle qui se découvre, s'active et se performe.

Ce travail a pour origine une autobiographie trouvée par hasard dans une archive personnelle abandonnée, parmi des dizaines de documents et de photographies voués à la destruction. Il ne subsistait cependant que les vingt dernières pages de ce tapuscrit autobiographique qui en comptait initialement le double. Intriguée par ce récit tronqué, l'artiste a débuté une prospection minutieuse en s'appuyant sur l'ensemble des éléments accompagnant le texte afin de pouvoir reconstruire – et en réécrire – la partie manquante. Finalement, *La boîte* contient non seulement l'écrit reconstitué mais aussi tous les documents et images, soigneusement remaniés et reclassés, qui l'accompagnaient au moment de sa découverte.

Datés des années trente jusqu'aux débuts de la seconde guerre mondiale, les documents convoqués dans cette œuvre présentent l'indéniable intérêt d'apporter un éclairage sociologique sur une période historique complexe. Leur variété et leur plasticité sont habilement mises en valeur par une série de dispositifs de consultation permettant un jeu fertile de lisibilité et de recouvrement, de démonstration et de dissimulation, de loquacité et de silence.

Aéla Giacomi n'est pas l'auteur premier de l'autobiographie qu'elle réécrit ou restitue, mais bien son auteur second. Ce paradoxe central dans l'œuvre sous tend les tensions et les

ambivalences qui la caractérise. La réparation du récit mutilé, qui témoigne à la fois d'un désir du récit, de son empêchement et des moyens mis en œuvre pour le reprendre à partir des vides permettant sa réinvention, n'est pas sans convoquer sur un plan purement métaphorique le « récit refoulé » de la psychanalyse, celui dont on a perdu une partie des éléments parce qu'on les a oubliés, dont tout le monde fait l'expérience à des degrés divers. De surcroît, les possibilités de répétition, de reconfiguration et de recombinaison offertes par *La boîte* et son principe de déploiement coïncident avec une notion connexe, tout aussi métaphorisée, celle de l'« après-coup », remaniement d'événements passés qui leur confère un sens, une efficacité.

Servie par une esthétique de l'enquête mobilisée avec justesse, traversée de complexités tout à la fois historiques, sociologiques et psychanalytiques, *La boîte* est une œuvre féconde dont les ressources suscitent une inlassable attention.

Deux pièces de **Jean-Loup Faurat** viennent compléter le corpus proposé dans la première salle du musée. D'une manière générale, sa démarche est fondée sur l'expression du potentiel plastique d'appareils et de technologies dont les performances sont généralement obsolètes. Il en transgresse la vocation initiale, fondée sur une représentation du monde principalement informationnelle, communicationnelle et/ou consumériste, pour les mettre à l'épreuve d'une approche sensible, perceptuelle et synesthésique, qu'elle soit le fait de l'artiste ou celui du regardeur. On peut y lire en creux le questionnement d'évolutions technologiques toujours plus prometteuses et efficaces – en tous les cas formulées en termes de progrès –, mais pourtant bridées par une intervention humaine bornée à l'activation et à la désactivation.

Jean-Loup Faurat nous propose d'en faire une expérience alternative, déjouant le caractère à priori scellé des systèmes investis, devenus soit disant trop complexes pour autoriser un apprentissage et une intelligence véritables de leurs modalités et fonctionnements, dont l'usager est désormais affranchi en même temps qu'il en est exclu.

Ce « mal pour un bien » se manifeste de manière singulièrement critique dans *Stretched Records*, qui se présente comme un banal dispositif d'écoute « de salon » comprenant les éléments principaux d'une chaîne Hi-Fi grand public. Une collection de « singles » est empilée à proximité, prêts à être manipulés et diffusés. Les informations contenues dans ce type de produits de l'industrie du disque ayant la particularité de n'occuper qu'une faible partie de l'espace de stockage disponible, la proposition de l'artiste a consisté en un étirement du morceau de musique, sans modifier la hauteur des notes, de façon à ce qu'il remplisse la totalité du support. Il met ainsi en lumière les qualités matérielles et les spécificités techniques d'un objet sans se préoccuper des qualités du contenu musical dont il est initialement porteur. Malgré la radicalité et la simplicité du geste, la transformation opérée au plan sonore a paradoxalement et systématiquement pour effet de produire une « valeur esthétique ajoutée » à la source employée, quelle qu'elle soit.

Ce questionnement de la transformation d'un signal revêt d'ailleurs un caractère générique dans le travail. Partant de la similitude des flux audio et vidéo, propice à

l'expérimentation, Jean-Loup Faurat a axé l'essentiel de ses recherches sur le signal analogique qui comporte cette particularité de devoir être démodulé, décodé ou traduit pour pouvoir s'exprimer. Ces opérations de conversion, qui passent éventuellement par une forme de détérioration ou d'appauvrissement, sont précisément à l'œuvre dans *Feedbacker*, dont l'intitulé explicite déjà les principes de direct, de boucle, de répétition et de larsen sur lesquels l'installation repose. On y éprouve en images et en sons la captation par une caméra et la restitution sans fin d'un détail du phénomène lumineux produit par la dalle alimentée d'un téléviseur.

Au départ, le parcours d'**Elvia Teotski** ne la destinait pas à la pratique de l'art. Son cursus s'est d'abord inscrit dans le champ scientifique et, plus précisément, dans le domaine de l'agronomie, qu'on situe d'habitude à la frontière des sciences dites dures, comme la biologie ou la physique, et molles, comme l'anthropologie ou la sociologie. Outre les apports d'une telle formation au plan méthodologique et expérimental par exemple, cette initiation a aussi constitué le terreau d'une démarche fondée sur l'appréciation « culturelle » de phénomènes « naturels ».

Forte de ce préalable, son incursion dans l'univers artistique s'est révélée aussi tardive que rapide. De fait, pour un familier de l'art contemporain, le travail produit par l'artiste – malgré sa condition de jeune diplômée d'une école d'art – peut être reçu comme celui de quelqu'un qui en connaît déjà bien les codes et les diverses manipulations, qu'elles soient conceptuelles, processuelles ou relevant de la présentation du travail. Nous nous trouvons là devant un art qui n'est pas innocent ou, autrement dit, un art informé.

Le vocabulaire plastique employé ici relève en effet d'un lexique déposé dans l'histoire de l'art depuis une quarantaine d'années, que nous pourrions qualifier de vocabulaire de l'entropie matériologique. D'abord énoncé par une poignée de dadaïstes, mais principalement manié par le land art américain, certaines catégories de l'art conceptuel et l'arte povera, le changement d'état et la désorganisation qui qualifient l'entropie sont ici appliqués à des phénomènes de mutabilité et de modification subis par les matériaux (dessèchement, pourrissement, décomposition, etc.) travaillés par un passage du temps qui, somme toute, détruit inexorablement. Considérant la fugacité de ces processus délégués et les limites de leur présentation, ces artistes ont paradoxalement éprouvés le besoin de les figer par l'intermédiaire d'une captation photographique ou plus généralement filmique.

Avec conscience et malice, cette stratégie contradictoire est reprise par Elvia Teotski dans *Résistance des formes*, où l'on devine que des formes visiblement fragiles sont mises à l'épreuve d'un parcours entamé par le dévalement d'une pente et continué par un séjour prolongé dans un cours d'eau. Tout en revisitant la mémoire historique d'une certaine matériologie et de certaines pratiques, les formats modestes de ses réalisations, la résistance restreinte des matériaux employés, leurs relative préciosité et qualités ornementales distinguent précisément le projet de l'artiste de ceux de ses prédécesseurs, plutôt caractérisés par une forme de brutalité conditionnant aussi leur radicalité.

On a à faire ici à un art « post », clairement citationnel, comme en témoigne encore *Unleavened Open Cubes* dont l'inscription dans une filiation conceptuelle est amenée avec l'humour, la légèreté et le raffinement qui s'imposent.

Si ce n'est un format qui les distinguent explicitement, les aquarelles de **Nassima Lallali** comportent de nombreux points communs qui, sinon, rendent leur différenciation délicate : la disposition verticale, les aplats d'ocre rouge, l'horizon divisant la feuille d'un bord à l'autre sur sa largeur entre son tiers inférieur et ses deux tiers supérieurs, le volume cubique évidé horizontalement et verticalement dont une arrête verticale est centrée...

Nous sommes devant un paysage dont le premier plan est occupé par un archétype de l'architecture – et non la figure d'une architecture –, une géométrie dont le relief est révélé par un travail sur la lumière. En l'absence de personnages mais en conservant les éléments les plus abstraits d'un volume, précisément mathématique, Nassima Lallali radicalise son adhésion au dogme albertien de la perspective, comme si elle voulait en signifier à la fois l'abstraction maximum tout en conservant, malgré tout, les principales caractéristiques de cette peinture, c'est-à-dire les effets d'ombre et de lumière, et la modulation de la perspective qu'ils rendent possible. Elle en réunit les conditions minimum de vision sur la base de paramètres qui sont essentiels et programmatifs.

S'il s'agit bien d'un travail post-albertien, il est en effet augmenté d'une approche néo-conceptuelle. Ce recours à un système générateur de la peinture moderne permet à l'artiste de rétablir les conditions de faisabilité d'une géométrie totalement conceptualisée cette fois, et non d'une géométrie qui serait adaptée à la description du réel. Par la vertu du programme mis en œuvre, on aboutit ainsi à une concentration exceptionnelle des éléments les plus signifiants du système perspectif en les réinstallant dans une scène qui serait celle de leur devenir conceptuel.

La dimension programmatique de l'œuvre est d'ailleurs contenue dans son intitulé même. Composé d'une suite de noms correspondant à la désignation des formats de papier telle que formulée par son industrie, cet enchaînement rejoue exactement l'ordre retenu pour la présentation des différentes pièces qui composent la série. Mais *EléphantFlorette AuxarmesCouronneRobertoEcuUniversPetitJésusClochePittoresqueIndustrieGrandaigleTellièr eDemiraisinDoublecarré* n'est en fait que l'aperçu d'un projet dont la fin, censée coïncider avec le traitement de la totalité des formats normalisés disponibles, est également programmée. Le titre est donc objectivement appelé à se modifier à mesure de cet épuisement, ou d'un réordonnement des aquarelles en fonction des situations de monstration dans lesquelles elles pourraient prendre place.

Ce souci d'objectivité répond à l'attention portée par l'artiste sur la question de l'objectalité (la réserve blanche située au centre du motif, laissant apparaître la texture vierge du support en atteste), de même qu'il complète avec cohérence l'appareil protocolaire échafaudé, fondé à la fois sur un jeu de contraintes et des facteurs de détermination (le ratio de la feuille induit l'angle des points de fuite et, par conséquent, l'apparence du volume). Pourtant, cet effort de désubjection et les modalités mises en œuvre se heurtent

paradoxalement à l'appréciation sensible des qualités picturales du travail (floculation, réticulation, transparence, vibrance, etc.) lui conférant une sorte d'aura, au sens benjaminien du terme.

Ce hiatus ou cette « bipolarité », qui fait justement l'intérêt du travail de Nassima Lallali, témoigne aussi du potentiel durable de la peinture.

Les réalisations de **Sarah Miller** ont la particularité de toujours se fonder sur le questionnement d'un lieu, d'un espace architectural ou de certains des éléments clés qui constituent une architecture, pour mieux s'en émanciper en définitive. Mais les procédures mises en œuvre pour nourrir ce questionnement ont ceci d'intéressant qu'elles sont de deux natures distinctes et à première vue contradictoires : il y a le travail de l'empreinte et celui de la représentation.

De toute évidence, *Points de rapports de forces* relève de la première catégorie. Il s'est agi d'enregistrer quelque chose, de produire une sorte d'estampage de la réalité sans aucune interprétation possible. La vertu de l'empreinte, en théorie, réside précisément dans le fait qu'elle soit totalement désubjectivée.

Au contraire, *Médium* ouvre sur une autre dimension de la pratique de l'artiste, cette fois expressément ancrée dans le domaine de la représentation. Il n'est plus ici question d'exécuter un relevé mais plutôt d'accomplir ce qui ressemblerait à des épures, par analogie aux objets produits par les Compagnons du Devoir. Nous nous trouvons bien confrontés à des éléments qui réfèrent au réel – une réalité extrêmement précise puisqu'ils sont réalisés à l'échelle 1/1 – mais qui sont aussi mis à l'épreuve d'une traduction par l'interposition d'un matériau, de ses qualités (il a une couleur, une texture, etc.) et des contraintes propres à son travail. Les modalités de construction, d'assemblage, de remise en forme ou de représentation sont d'ailleurs parfaitement visibles sur les pièces données à voir. Ce système de traduction, dont on ne peut d'abord pas soupçonner le type de rapport au réel puisqu'il reprend point par point les dimensions et les grandeurs des modèles, aboutit néanmoins, par le jeu des déplacements matériologiques et constructifs, à des propositions autonomes à l'égard de ce qu'elles évoquent et qui, par le fait de cette autonomie, acquièrent un statut sculptural. L'emploi d'un matériau unique et distinct de la pierre et du métal qui constituaient les éléments originaux a pour effet de lisser l'évocation, évacuant la fonction et laissant place aux seules formes, en contribuant à cette autonomie.

Malgré leurs différences, les deux installations proposées par Sarah Miller ont en commun des ambiguïtés qui font aussi leur intérêt. Elles se manifestent singulièrement dans les modalités de présentation retenues. Pour *Médium*, le substitut de socle, qui renvoie à des questions de sculpture, est totalement fonctionnel puisqu'il est aussi l'établi, le plan de travail, etc.

Contrariant le pouvoir désubjectivant de l'empreinte, *Points de rapports de forces* nous est paradoxalement montré sous une forme dramatisée : en présentant sa face estampée, et par sa blancheur fantomatique, c'est un relief qui ressemble désormais à une ruine.

Samuel Payet est l'auteur de *Sans titre 5*. De prime abord, en raison de ses caractéristiques matérielles, l'objet nous renvoie inévitablement à la sculpture des années soixante-dix et quatre-vingt, à celle qui a succédé aux nouveaux réalistes et, parmi eux, à Jean Tinguely. De ce point de vue, matériellement encore, il s'ancre dans une tradition de l'art contemporain fondée sur la récupération, dont il ne prétend d'ailleurs pas se soustraire : les traces d'un usage antérieur, la patine, l'oxydation, la poussière... constituent autant d'indices parfaitement visibles, et caractéristiques d'une telle démarche.

Par delà cette impression première d'une inscription dans une filiation étroite de ce qui a été déposé après le nouveau réalisme dans la sculpture, qui appartient en effet à une esthétique datée, l'artiste explore ici une autre dimension, une autre idée qui renouvelle la matériologie et la matérialité singulières de l'œuvre par le fait de sa fonctionnalité. Disposant d'une source d'énergie et d'un circuit électrique, de roues, d'engrenages et d'un système mécanique en état de marche, d'un rail permettant de guider son déplacement, nous ne nous trouvons pas « simplement » devant une sculpture mais aussi face à un appareil (un chariot surmonté d'un cadre) qui fonctionne, dont on constate qu'il est destiné à manœuvrer à proximité d'un mur, pour y tracer des formes rectangulaires.

Cette fonctionnalité a une vertu dialectique : par l'intention constructive qui a présidé à son élaboration, un élément très délibérément indexé sur une forme de sculpture vient convoquer une autre catégorie de l'histoire de l'art. Bien que la dépense d'ingéniosité et l'intelligence mécanique nécessaires à la construction de la machine puissent paraître absurdes ou disproportionnées par rapport à la simplicité du produit, elles ouvrent en effet une perspective poétique en se mettant au service d'une figure qui, cette fois, nous renvoie à la peinture à travers l'idée du cadre. L'engin vient circonscrire et ouvrir des espaces potentiellement picturaux sur les surfaces planes par rapport auxquelles il a été conçu et vis-à-vis desquelles il agit.

Samuel Payet rend ici possible l'émergence d'une virtualité métaphorique qui en reste au stade de la dynamique, c'est-à-dire de l'évocation, sans aller jusqu'à l'établissement d'une véritable métaphore, c'est-à-dire jusqu'au détail ou à l'anecdote qu'elle suppose. La perspective poétique vient justement de la précision avec laquelle les formes produites indiquent un puissant signifiant visuel de la peinture, et plus singulièrement de l'abstraction, tout en s'arrêtant à cette seule indication.

Nous pourrions qualifier l'approche d'**Axelle Rossini** comme relevant d'une éthologie du regard ou, plutôt, d'une éthologie par le regard. Ce mot, désignant une branche de la zoologie et de la biologie, convoque inévitablement un terme voisin dont il partage partiellement l'étymologie, emprunté cette fois au champ de la philosophie. De fait, l'éthique et l'éthologie ont en commun de s'intéresser à une catégorie d'objets ancrés dans le réel, dans un milieu : les habitudes, les mœurs, les comportements, les agissements, etc. Dans son acception actuelle, la discipline scientifique se définit en tant qu'« observation objective des relations intraspécifiques ».

C'est en effet l'observation minutieuse des gestes et des milieux dans lesquels ils sont produits qui est à l'origine de la pratique de l'artiste. Elle s'immisce discrètement dans le monde du sport, du travail ou de l'éducation pour en observer des conduites symptomatiques réfléchissant les rapports de force qui les engendrent ou les conditionnent.

Deux verticales, est une installation sonore qui donne à entendre un grimpeur chevronné décrivant à voix haute ses gestes accomplis – en respectant scrupuleusement la temporalité de leur accomplissement – lors de l'ascension d'une voie d'escalade d'une extrême difficulté. L'imminence et la contiguïté de la relation entre geste et langage offre au regardeur l'opportunité de se figurer mentalement la scène et de reconstituer ainsi la progression du sportif. Sa précision et sa concision lexicales reflètent non seulement la très grande maîtrise de son effort physique mais aussi le caractère codifié – voire normatif – des gestes exécutés et de la terminologie employée pour les désigner.

Dans *Vélodrome*, il est aussi question de sport de haut niveau : en l'occurrence d'un cycliste filmé à l'occasion d'un entraînement ayant pour perspective l'établissement d'un record de distance contre-la-montre. La dimension à la fois linéaire et répétitive de son déplacement sur l'anneau, régulé par le coup de sifflet émis à chaque tour par le coach, est contrariée par la méthode de prise de vue. La caméra, positionnée au centre du vélodrome sur un dispositif mécanisé, se meut latéralement sur un axe, dans le sens inverse du coureur, exemplifiant le caractère automatisé et réifié de sa posture.

François Chazel, dans son article « *Normes et valeurs sociales* » (Encyclopædia Universalis) différencie ainsi normes et valeurs : « (...) *les normes sont des règles de conduite, stipulant quelle est la conduite appropriée pour un acteur donné dans des circonstances déterminées, les valeurs (...) sont des critères du désirable, définissant les fins générales de l'action* ». Toute la démarche d'Axelle Rossini semble tendre vers une investigation de cet écart entre normes et valeurs. Outre la précision et l'insistance avec lesquelles elle est menée, sa recherche est aussi caractérisée par une forme d'intégrité. Débarrassés du pouvoir de séduction dont on les croit toujours investis, le regard qu'elle porte sur ses médiums de prédilection est lucide, comme leur usage est empreint d'une radicalité maîtrisée.