

VIRGINIA TENTINDO
Labyrinthe-Lièvre de jours
et autres œuvres
présenté par Jacqueline Chénieux
et Julio Cortázar



Virginia Tentindo, *Lièvre de jours*, 1995
bronze patiné, 60 cm de diamètre



Encre de Chine sur papier Japon
29,7 x 42 cm

Virginia Tentindo un jour a rêvé un jardin labyrinthe, aux arbustes de peu de hauteur, du genre *buxus*, un jardin dans lequel on ne se perdrait pas puisqu'on verrait toujours l'au-delà du chemin et l'éclat du jour, mais où comme dans tout labyrinthe on perdrait quand même l'aptitude à s'en sortir sans quelque hasard. Entrer dans un labyrinthe, c'est toujours goûter la griserie de lancer un défi à la chance. Le regard flottant au-dessus des arbustes coupés à l'horizontale garderait sa liberté, tandis que les pas y seraient entravés, en tous cas canalisés dans leurs détours. Ainsi continuer à marcher serait obligation, devoir de continuité, anxiété légère du « comment s'en sortir sans sortir? » (Gherasim Luca), mais aussi contentement léger devant ces paysages en réduction et toujours différents : de l'infinie différence de ce qu'on croit toujours identique. C'est ce jardin imaginé que j'ai voulu montrer ici, par ces quelques images, flottant encore entre plusieurs projets, que nous a confiées Virginia.

Il y en aurait sept. Sept jardins, qui feraient un grand jardin, comme dans les contes. Sept jardins, tous semblables. Or, quand on sort d'un labyrinthe, que sait-on de la façon dont on s'y est pris ? Emprunter le labyrinthe voisin revient à tout recommencer dans la quête. Le fil d'Ariane ne nous servirait de rien, puisque au-delà de deux ou trois tournants la mémoire s'efface du chemin qu'on a pris. Le savoir de l'expérience, c'est qu'il faut simplement avancer sans comprendre.

Il s'agirait alors de laisser, en chaque jardin, s'écouler le temps en des stations de méditation rythmées par des statues. Quatre statues : à l'entrée, d'abord ; au centre, ensuite – et là, il y en aurait deux, l'une en forme de fontaine, à contempler, l'autre en forme de banc en spirale, pour permettre de contempler la fontaine ; enfin à la sortie, encore une statue. Et ce seraient des statues de lièvre, des bancs de lièvre, des fontaines en forme de lièvre. Pourquoi des lièvres ? C'est ici qu'intervient une première fois le Japon. Le lièvre dans la tradition japonaise a quelque chose à voir avec le temps, qui court, comme chacun sait, et tourne sur lui-même.

Le lièvre de l'entrée serait un emblème à gong suspendu dans un arc shinto – il y faut bien un peu de solennité –, le lièvre de la sortie serait *encore* – presque semblable – un animal circulaire qui protège et enserme un gong suspendu dans un autre arc shinto. Seulement celui de l'entrée s'inscrit à l'intérieur d'un cercle fermé, et celui de la sortie, à l'extérieur de la forme circulaire. Enfin, de ces quatre statues, deux aux extrêmes sont situées dans le plan vertical, et deux au centre dans le plan horizontal.

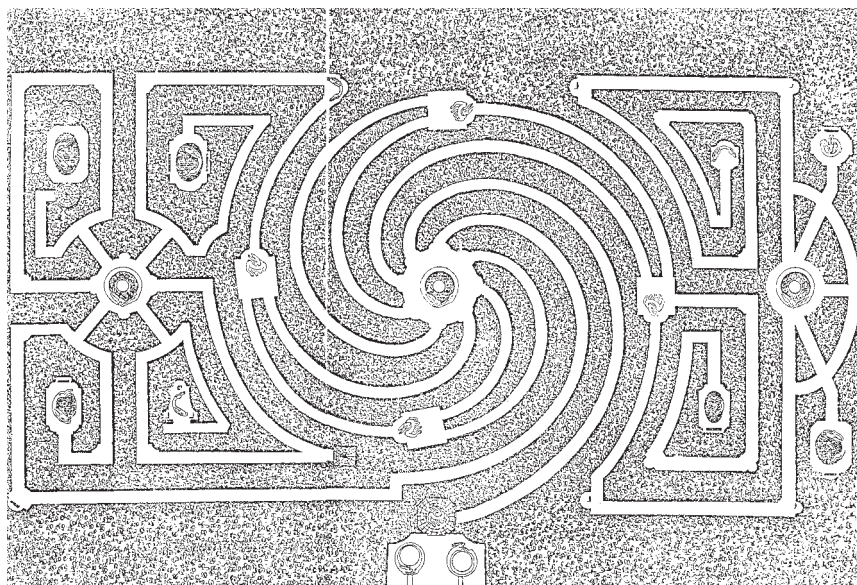
Ce jardin, donc, Virginia l'a dessiné en ses formes multiples, toujours labyrinthe et toujours différemment tel. Car elle en a esquissé de plusieurs types, hésitant encore sur lequel choisir. Sur ses croquis minutieux, qu'elle a tenu à tracer sur différents papiers provenant du Japon, les jardins-labyrinthes ont l'air de fleurs séchées ou de plans d'architecte. *Ce sont* des plans d'architecte paysagiste, puisque le jardin a failli être planté, élaboré, taillé, pavé parfois, érigé de statues, rythmé de fontaines et de bancs de pierre, et aurait bien dû l'être.

Pour leur donner du moelleux et du relief, Virginia a fait s'enlever ces plans sur des collages à symbolique végétale, tirés de cartes ou de jardins occidentaux ou orientaux. Des dessins en perspective cavalière complètent les plans de ces labyrinthes qui reproduisent et déplacent aussi les formes de tel ou tel caractère japonais. Ils ne peuvent enfin éviter de rappeler les branches hiératiques des cerisiers et autres arbres à fleurs dont les Japonais entretiennent et dirigent la poussée – d'une main sans pitié.

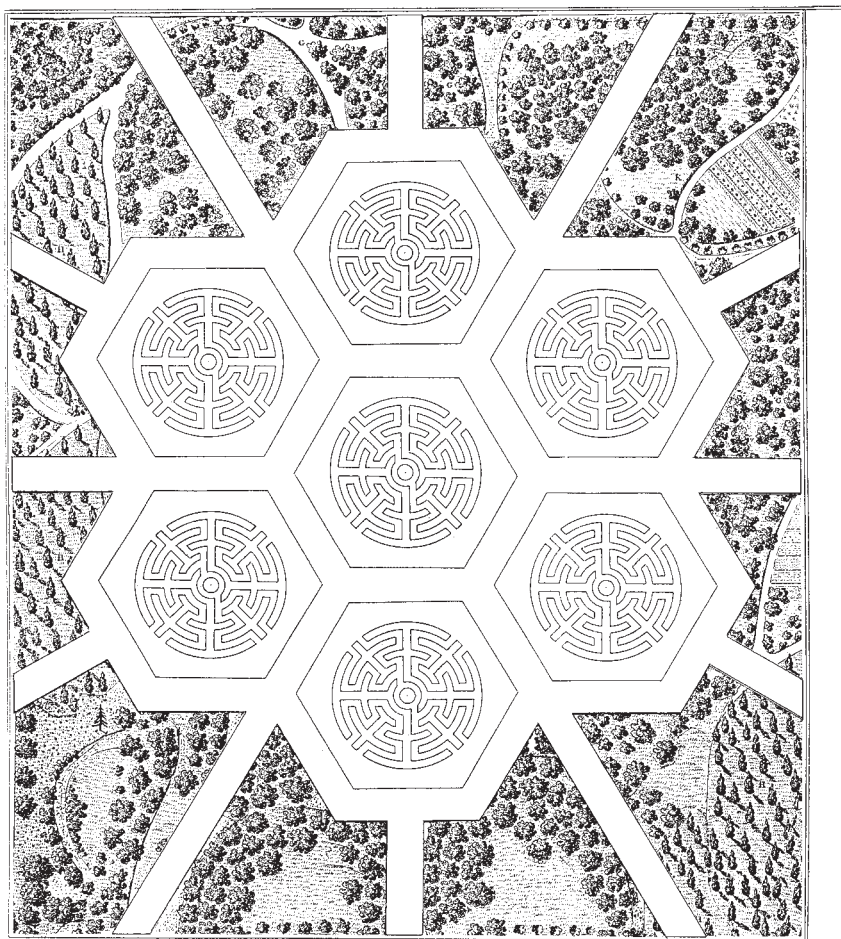
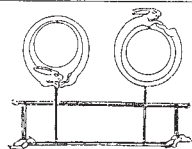
Or cette extraordinaire mythologie composite et toute personnelle fait bizarrement songer *a contrario* aux statues de Bomarzo ou aux constructions de l'architecte Lequeux. Car ce ne sont pas les formes géométriques ni la passion de l'arithmétique qui s'imposent dans ce ballet de chiffres, mais plutôt leur inscription dans un imaginaire organique. Où l'on retrouve – dans tel buisson brodé lascivement, dans tel tapis végétal utilisé comme fond pour des collages – les statuettes dont parle Julio Cortázar, ici même.

En ces jardins peut-être aurais-je appréhendé pour ma part de me promener, mais je voudrais ici les ressaisir d'un seul coup, comme des fleurs parfaites, rien moins que tendres. Elles sont offertes dans les pages qui suivent, bouquet de fleurs ou de graines, filigranes de bijoux exotiques, écritures d'un temps qui jamais ne s'écoule tout uniment, mais qui, éclaté entre des tensions antithétiques, se resserre et nous comble – d'angoisse et de plaisir.

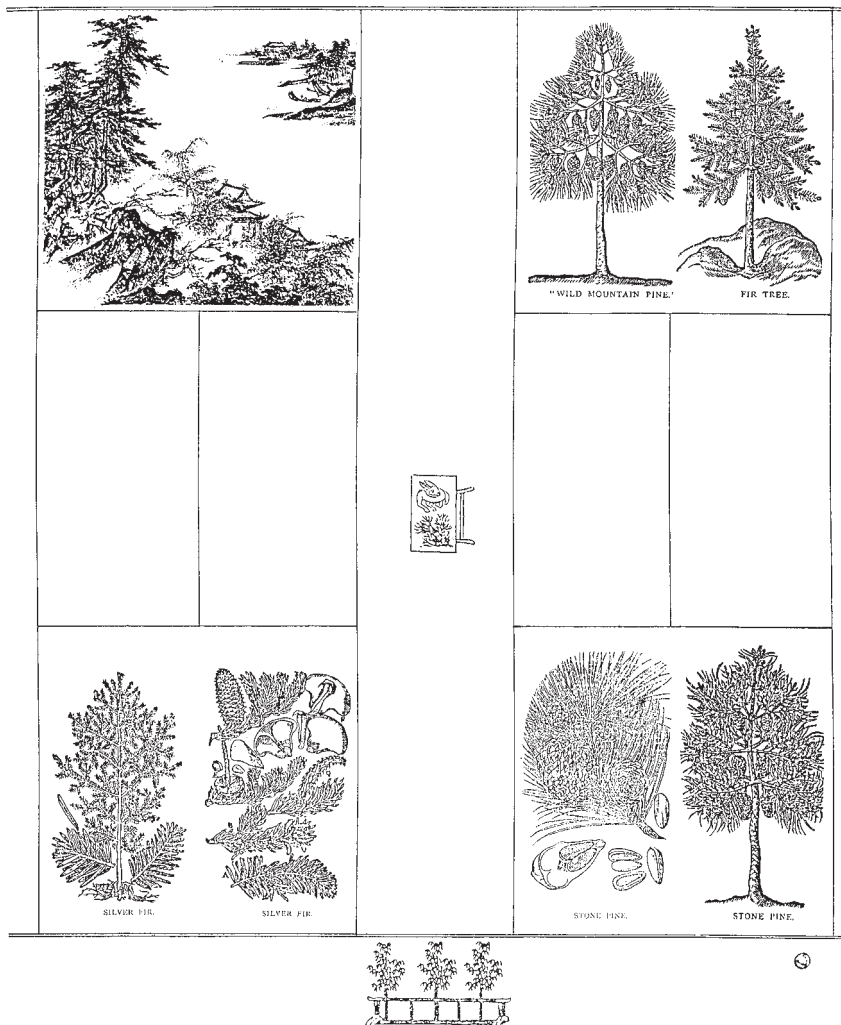
Jacqueline Chénieux



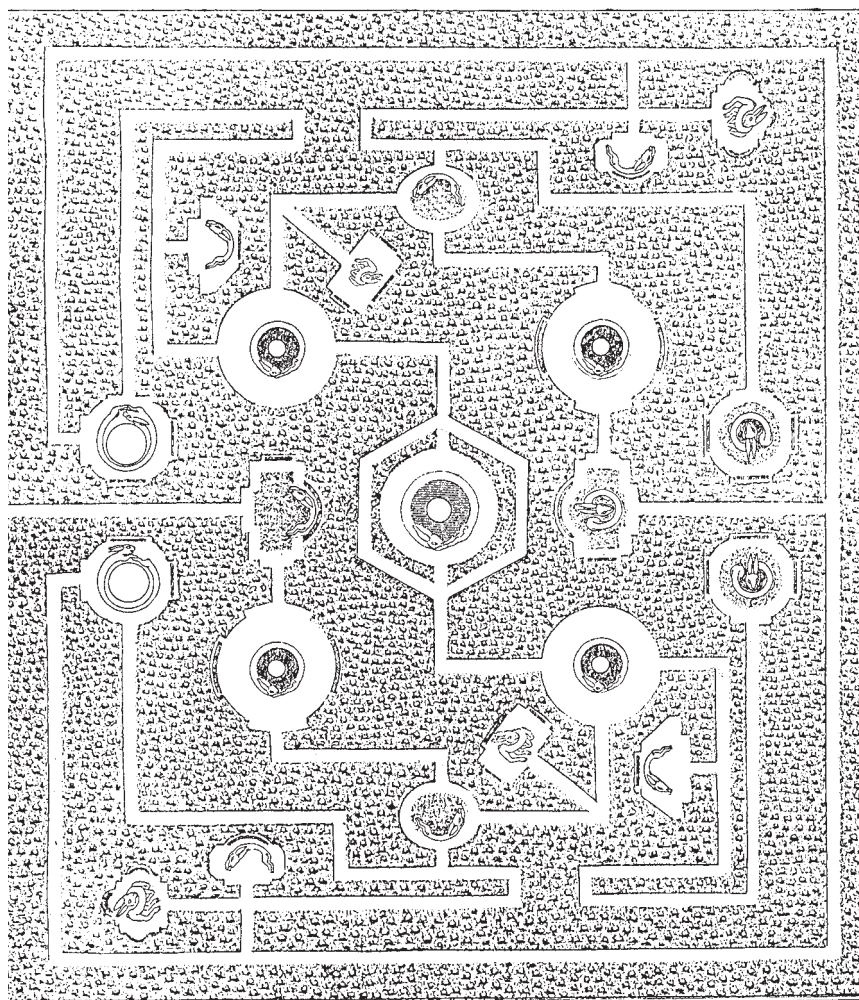
Encre de Chine sur papier Japon
29,7 x 42 cm



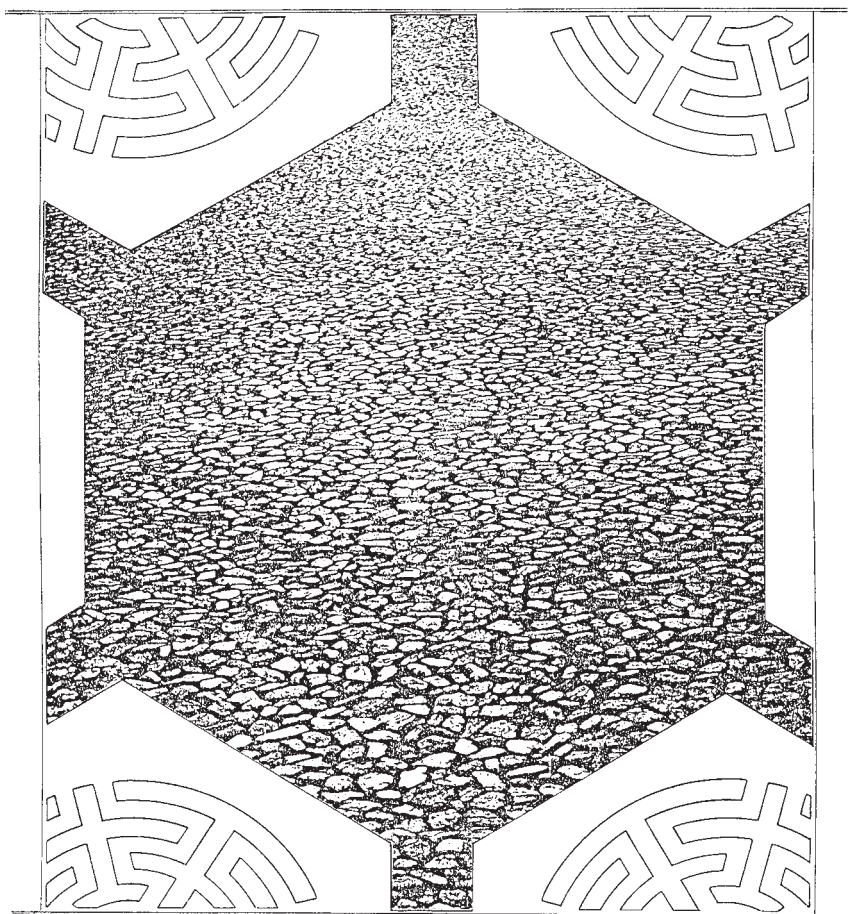
Encre de Chine sur papier Japon
29,7 x 21 cm



Encre de Chine sur papier Japon
29,7 x 21 cm



Encre de Chine sur papier Japon
29,7 x 21 cm



Encre de Chine sur papier Japon
29,7 x 21 cm

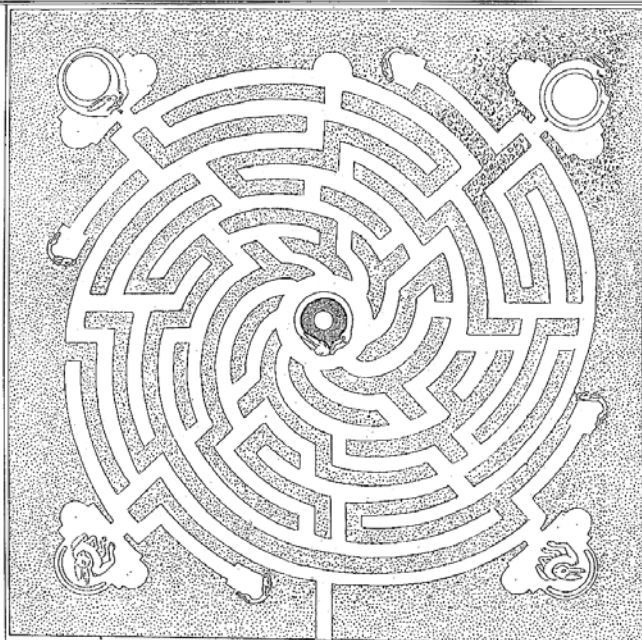
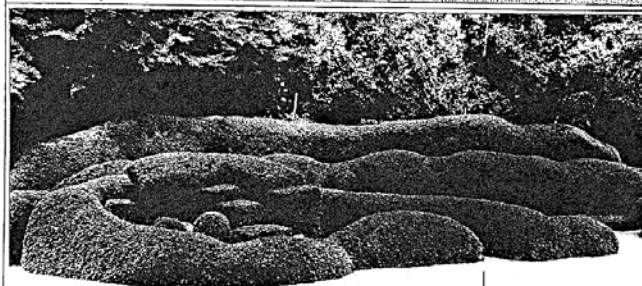


Encre de Chine sur papier Japon
29,7 x 21 cm

寂

SABI

SABI, known for its importance in *HAIKU*, refers to the tips of things or the very moment of something moving. It of course means the activity of the soul. SABI thus relates the sentiment of an observer who recognized *TAKA* moving towards the tip of something. This word further came to mean SABI = rust.



Encre de Chine sur papier Japon
29,7 x 21 cm



Virginia Tentindo, *Lièvre de jours*, 1995
bronze patiné, 60 cm de diamètre

Voyage vers un temps pluriel¹

L'œil entre dans le champ de ces images (petites, distribuées au hasard d'une table ou d'une vitrine) et instantanément il passe du temps des horloges à un autre temps où tout est comme simultané, le mythique et l'historique, et où une métamorphose élastique et continue glisse ses serpents de bronze ou de marbre de figure en figure.

Le grand Lezama-Lima a montré comment les objets d'une vitrine sont soumis à de mystérieuses interactions qui les lient, les accordent ou les détruisent; ici, un petit univers de pièces nées d'une mère seule (on a d'ailleurs la tentation d'écrire Mère, en référence à la force primordiale, à la plus archaïque gestation tellurique) tendent entre elles un jeu de vibrations et un réseau de signes qui ne peuvent se donner qu'en dehors du temps usuel. Pour qui sait voir, tout coexiste sans faille et sans contradiction, on a accès simultanément au monde de Gilgamesh et des figurines de Saxe, on y trouve mêlés harpies Coatlicue, brûle-parfums corinthiens, sphinx, terres cuites libertines, Tanit et Gudea, Cyrène, Cellini, zoomorphies précolombiennes et les génies affrontés de Babylone sous une lumière d'Ishtar. Ceci n'est pas une énumération de références mythiques ou esthétiques, mais la seule façon possible de rendre compte de cette simultanéité atemporelle que Virginia Tentindo extrait de l'argile par l'imposition légère de ses mains qui en savent plus long qu'elle, plus long que nous.

Dans ce multiple circuit de forces où tout est ou peut être mandragore, Gorgone, hermaphrodite, rite phallique, hiérogamie et pourquoi pas épiphanie, rien n'est donné sur un seul plan et la multiplicité des essences est, pour plusieurs de ces sculptures, comme une invite à s'approcher et à toucher; alors on découvre que ces pièces ne commençaient pas ni ne finissaient à leur contour visuel, mais que le toucher est là pour ouvrir une seconde porte basse. Légère pression, très légère poussée des

1. Ce texte de Julio Cortázar, initialement publié en espagnol dans la revue italienne *Terzochio* (n° 13, janvier 1979) a été repris en français dans *L'Imbriague*, n° 15-16, automne-hiver 1996-1997.



Virginia Tentindo, *Stella*, s.d.
bronze doré, 14 x 5 x 4 cm

doigts et le monolithe se décompose en boîte de Pandore, une tête s'ouvre pour révéler son cerveau mouvant de fruits minuscules, de crabes frémissants, un secteur se sépare de l'ensemble pour se recomposer en un ordre qui altère le tout et le transforme en interrogation permanente. On dirait que la nature s'interroge alors sur sa persistante monotonie et cherche à travers l'art quelque chose de plus que l'imitation que lui impartissait Oscar Wilde, une rénovation capable de nous arracher à la routine génétique. Là, tout est substitution, parachèvement et ouverture vers de nouvelles constellations de formes; par en-dessous, surgissant enlacées comme des constantes qui ordonnent et codifient cette liberté qui n'a rien du débordement, se répètent les images-archétypes: le serpent, l'accouplement cosmique et humain, la branche de fruits, le joyau, le crâne vide et écorché. Il y a comme une lutte interminable entre ce que l'homme historique respecte et redoute et la métamorphose que lui propose le saut dans le délire et la création qui ne peut se répéter. Comme dans les bestiaires d'or qui se cachent dans un musée peu visité de San José à Costa Rica, d'autres dieux jouent à d'autres créations. Sans même le savoir peut-être, Virginia Tentindo continue de ce côté-ci de la mer une tâche secrète et infinie.

Certaines de ses créatures semblent pourtant le soupçonner au cœur de leur propre présence plastique; je pense à cette belle adolescente qui émerge d'une plate-forme soutenue par un animal venu des profondeurs chthoniennes et qui écoute les rumeurs qui sourdent de deux coquillages ou de deux écouteurs. Attentive à ce qui lui parvient comme un murmure marin ou céleste, elle ne semble pas voir cette main innombrable qui brandit devant elle le livre de la civilisation et de la culture, ni l'autre dont le doigt cherche son clitoris pour faire naître en elle le plaisir qui l'exaltera jusqu'à son essence et lui donnera la clef de tout le reste.

La critique d'art, presque toujours, consiste à centrer sur une œuvre l'interrogation et l'analyse. Je préfère le contraire: cette critique que l'œuvre exerce sur moi en tant que spectateur, sa provocation, le jeu de miroirs mentaux et libidinaux qu'elle suscite, l'ouverture de passages vertigineux qui la lient et me lient aux archétypes, à ce temps hors du temps où coexistent et



Virginia Tentindo, *Chat d'octobre*, 1970
bronze, 15,5 x 12 cm



Virginia Tentindo, *Spirale danseuse*, s.d.
bronze doré, 6,5 x 11 x 4,5 cm

battent les pulsions profondes de l'humain. Le microcosme de Virginia Tentindo est un générateur de forces, un projecteur vers ce temps-là. J'en reviens avec cette belle fatigue qui suit l'amour et les voyages, tout ce qui nous excentre pour nous ramener vers le centre.

Julio Cortázar, 1978
traduction française *Laure Guille-Bataillon*

Virginia Tentindo arrive d'Argentine à Paris en 1953. Elle a 21 ans, et déjà exposé, à 15 ans, à la galerie Peuser, à Buenos Aires, déjà ouvert un lieu d'exposition et d'enseignement du modelage, la galerie Vahiné. Elle est proche des surréalistes argentins dont nous avons présenté l'œuvre dans *Pleine Marge*, n° 32, décembre 2000. Sculpteur, elle expose ses petits formats à Paris, à la galerie Royale ou à la librairie Dina Vierny. Cependant elle sacrifie aussi à la danse toute une part de son activité. Graphiste, elle collabore à divers travaux de grandes maisons d'édition, et pour gagner sa vie, devient aussi maquettiste. Elle acquiert cependant une technique affinée de travail à la cire et de travail du métal. En 1974, commence la période de ses sculptures de grand format en terre cuite, en bronze et en marbre, selon des techniques acquises en Italie, à Pietrasanta. Installée au Bateau-Lavoir en 1979, elle poursuit la réalisation de miniatures et sculptures-bijoux – c'est elle qui sculpte le trophée du Festival de Cannes en 1983 –, comme de sculptures de grand format et, enfin, de dessins calligraphiques. Son œuvre est exposée en plusieurs grandes galeries et musées du monde – musée M.A.C.L.A. à Buenos Aires, musée de Bochum (Allemagne), musée du Prototype à Pietrasanta (Italie), musée de l'Erotisme à Paris.