

Michel FAUP



AU BAIN



Exposition à la Galerie L'Atelier
16 novembre – 02 décembre 2017
Toulouse

2017

En juillet 2015, je rendis visite à Joan Jordà dans son atelier. Première visite en fait, alors que nos pas s'étaient déjà croisés de nombreuses fois dans le petit lieu culturel qu'est Toulouse. Jusque-là, nous avions échangé à propos des difficultés et des joies miraculeuses de la production artistique à l'occasion des expositions périodiques de Joan Jordà. Paroles transmises dans une sorte d'urgence dans l'ambiance bousculée par les autres visiteurs qui réclamaient leur part de partage. En 2009, à la galerie Fusion, j'avais pu voler suffisamment de temps pour expliquer ce que je ressentais devant le travail de Joan (cela me valut une dédicace sur mon exemplaire de *Joan Jordà Peintre et sculpteur* : « A Michel Faup. Très sensible au regard qu'il porte sur mon travail. Bien amicalement. ». Peu de choses, un peu convenu même pour qui n'avait pas assisté à notre conversation, mais quelques mots de l'écriture dansante du peintre qui me sont très

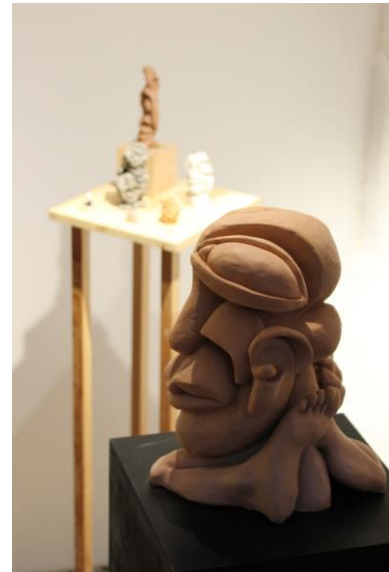


Grande danseuse joyeuse (1^{er} plan) et Présentation (2nd plan) Terre 2013 - 2014 exposées devant un masque de cracheur de feu sénoufo à la galerie L'Atelier

chers). Nous avons convenu d'une visite croisée de nos ateliers mais cela ne se fit pas, aléas de la vie.

Il y eut ensuite les expositions à la Galerie L'Atelier, contribution bien modeste de ma part à l'accrochage, joie de pouvoir manipuler les œuvres dans leur simplicité, confrontation des regards sur l'espace, complicité.

Joan Jordà n'était jamais passé dans l'une de mes expositions à la Galerie Art Sud. Mon exposition « Confrontations africaines – Les pas perdus de la danse » à la Galerie L'Atelier au printemps 2015 fut une nouvelle occasion manquée pour qu'il puisse découvrir mon travail.



Grande danse (1^{er} plan) et Rêve d'amour universel, Arabesque, Arlequin, Petite mémoire rose, Bien être (2nd plan) Terre 2012 - 2013 exposés à la galerie L'Atelier

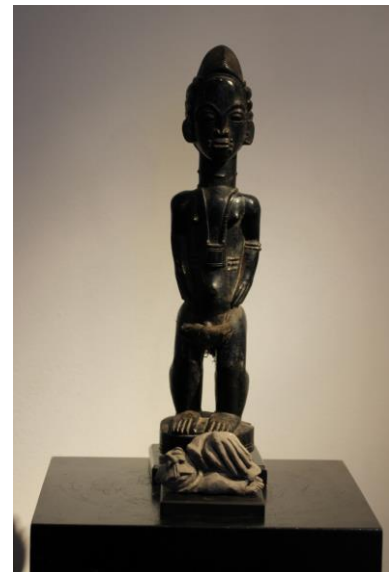


Pas de deux 2, Petit songe gris 1 (1^{er} plan) et Danse I (2nd plan) Terre 2012 - 2013 exposés à la galerie L'Atelier

Pour ma part, j'avais découvert la peinture de Joan Jordà à la Galerie Meurisse et je vivais quotidiennement avec quelques-unes de ses œuvres que j'avais acquises au fil du temps.

Ce jour-là, la chaleur estivale frappait au plus fort, comme je l'aime et l'arrivée chez Joan Jordà, passage dans l'ombre légère des arbustes le long d'une allée bordée de fleurs, me ramena à des souvenirs méditerranéens anciens. L'atelier était très encombré : des objets amoncelés en désordre et un espace minuscule pour peindre une toile de format moyen posée sur un tabouret.

C'est là que j'installai une exposition éphémère, une



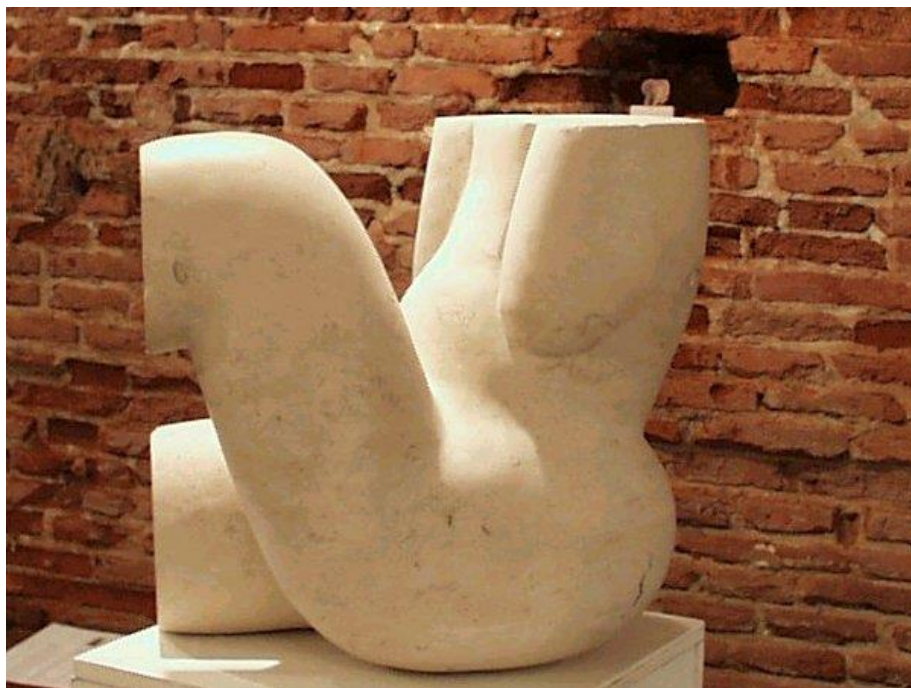
Presque endormi Terre 2013 exposé devant une sculpture baoulé à la galerie L'Atelier



Grande baigneuse Calcaire 1997 exposée à la galerie Art Sud

quinzaine de sculptures récentes susceptibles de donner une idée fidèle de l'esprit de ma démarche. L'après-midi passa comme un éclair. A la fin, Joan Jordà, d'une petite voix presque timide, me dit « Je ne sais pas comment tu vas le prendre, mais j'aimerais bien exposer avec toi. » Inespéré, pour moi ! Il ne me fallut pas beaucoup de réflexion pour proposer de confronter nos deux parcours sous le titre de « *Mythologies personnelles* ». Puis, je mentionnai que mon travail actuel portait sur les baigneuses et les baigneurs. Et Joan Jordà ajouta « J'ai peint des baigneuses. Il y a un moment. Et je ne les ai jamais exposées. » Il n'en fallait pas plus pour que l'idée se grave en moi pour ma prochaine exposition toulousaine encore tout à fait hypothétique.

Vint septembre 2015 et je découvris avec stupeur le titre de l'exposition organisée aux Abattoirs : « Horizon mythologique ». Exit le titre de l'exposition commune avec Joan Jordà. L'exposition est



*Grande baigneuse Pierre de Mareuil 1996 (1^{er} plan) et Petit cheval rétif Grès 1998 (2nd plan)
exposés à la galerie Art Sud*

consacrée à une trentaine d'œuvres de Pablo Picasso. La visite me réserve une nouvelle surprise, le fil rouge est le rivage, la plage comme espace mental et les baigneurs se bousculent presque. *Les Baigneurs*, œuvre de 1956 en hommage à Paul Cézanne pour le cinquantième anniversaire de sa mort, m'intrigue. Le travail de Pablo Picasso sculpteur ne m'est pas inconnu. Dans le catalogue de ma dernière exposition à la galerie Art Sud en 2011 (*Autour de la joie*), j'ai déjà commenté la façon dont l'énergie intérieure de l'œuvre est gérée par Pablo Picasso. En d'autres termes, comment l'élan vital surgit de la pièce donnant la sensation de son émergence volontaire dans l'espace.



*Songe, Le mystère d'une vieille joie, Pavane I, Pavane II entourant Le grand surpris
du 1^{er} plan au 3^{ème} plan Bronze 2010 – 2015 exposés à la galerie Fontaine*



*Intérieur, Invitation, Grosse baigneuse, La joie, Léonine, Présence, Décadence,
L'annonce de la naissance de Saint-Jean le Baptiste, Tristan et Iseult
du 1^{er} plan au 5^{ème} plan Bronze 1998 – 2010 exposés à la galerie Fontaine*

Les baigneurs me surprennent par leur absence apparente de volume. Les personnages reprennent les silhouettes présentes dans différents tableaux de Paul Cézanne : extension dans l'espace du *Baigneur aux*



Incroyable Joie Bronze 2010

bras écartés (1877 – 1878), cadre de tableau pour rappeler l'angle droit des coudes du *Grand baigneur* (1885) qui se tient les mains sur les hanches et hésite à avancer d'un pas, posture dressée de la figure centrale longiligne des *Baigneurs* (vers 1892). Mais ils sont réalisés en assemblant des éléments en bois peu épais (cadres, plaques, tasseaux...) pour organiser une vue frontale bien rythmée qui ne révèle des volumes qu'au regard attentif.

Mes productions me paraissent gonflées d'un désir d'espace et comme agitée par une excitation irrépressible en comparaison. En cela, elles sont beaucoup plus proches des deux amants qui s'embrassent sur la plage dans *Figures en bord de mer*. Les volumes sont fortement marqués par des ombrages et par l'entremêlement des membres (on pense à Henry Moore et Barbara Hepworth) et l'air qui traverse le groupe se fait tension. Le tableau date curieusement de 1931, année de réalisation des *Têtes de femme* auxquelles j'ai confronté mon *Incroyable Joie*. De là à conclure que je serais plus proche du Pablo Picasso artiste de 1931 que du Pablo Picasso sculpteur, il n'y a pas loin. D'autant plus que je n'ai que rarement recours à l'assemblage, technique courante chez Pablo Picasso.

Septembre 2015 se poursuit et j'apprends que la galerie Fontaine à Satigny (République de Genève) souhaite m'exposer au printemps 2016. Le temps est trop court pour produire assez de travaux récents pour occuper tout l'espace mis à ma disposition (la galerie comporte deux pièces de 50 m²). J'opte pour une présentation rétrospective complétée par quelques pièces récentes sur le thème des baigneurs qui vaudra son titre à l'exposition : *Poésie au bord du lac*.

On peut d'ailleurs trouver comme un rappel du tableau de Pablo Picasso dans l'enchevêtrement mêlé d'air



Catastrophe balnéaire Terre 2016

des corps dans *Catastrophe balnéaire* qui a été retenue pour faire l'affiche de l'exposition de Satigny. Même la couleur de la terre semble se conformer au choix de palette du peintre.

Revenons donc en 2017. La date pour ma nouvelle exposition à la galerie L'atelier est fixée. Contact est donc pris avec Joan Jordà, mais celui-ci est trop fatigué pour contribuer. Que faire ? Impossible pour moi de renoncer aux baigneurs, il est trop tard désormais, j'ai passé deux années pleines sur cette exploration des corps en mouvement, les travaux s'entassent dans l'atelier. Impensable de présenter ma production sans qu'aucun lien ne soit fait avec la peinture de Joan Jordà. Me voilà bien.

Renoncer n'est pas une option.

Il suffirait d'un tableau.

Pour le principe.

Puisque mon intérêt pour les baigneurs est tout à fait lié à mon attrait pour le corps et l'émotion qui émane de ses mouvements, il faudrait d'une œuvre de nature à évoquer le rapport de Joan Jordà au corps, pas nécessairement une baigneuse pour qu'il soit présent.

Et je dispose d'une telle œuvre : *Nu au fauteuil* qui m'a immédiatement séduit par le regard tendre du modèle, sa pose innocente, le calme qui se dégage de la composition et l'étrange forme en haut à droite mi-tête, mi-palette de peintre. De quoi me renvoyer à Henri Matisse et Pablo Picasso tout à la fois : le premier pour le traitement frontal presque aplati du sujet, le second du fait de cette présence ambiguë de la



Baigneuse en joie Rubis dans gangue 2006

du peintre voyeur qui me rappelle les variations de Pablo Picasso autour du thème du *Peintre et son modèle*.

Réminiscences cohérentes avec le propos d'Alain Mousseigne : « A Goya, Picasso, Gonzalez, Clavé, Saura, voire Torres-Garcia qui se lèvent fièrement dans la mémoire de ses toiles, s'agrègent et se joignent les ferments vitalistes de Matisse et de Gauguin revisités par Nolde, Heckel et Mueller, Ensor, Jorn et Appel, Bacon et Dubuffet. C'est dire et vérifier combien notre artiste s'est immergé dans le grand bain expressionniste de la peinture européenne pour développer une partition authentique, personnelle et originale, liant à la fois histoire et actualité, conscience et sensibilité. » (Joan Jordà Association des amis de Joan Jordà p.10 2005)



Fragment II Orpiment
1991



Torse Gypse
1991

Les dés sont jetés. Je vais exposer ce tableau dans une niche centrale de la galerie. Je vais rédiger un catalogue à la croisée de nos travaux en utilisant ce que je sens devant les tableaux de Joan Jordà et ce dont je dispose en matière d'iconographie et d'analyse dans les ouvrages dont je dispose.



Bienheureuse 2
Medmontite 1992



Démon 3
Cuivre 1992

Mon esprit vagabonde, revient à cette journée de juillet 2015, établit un pont avec d'autres visites estivales auprès d'un autre peintre âgé, René Lagorre. Lui à qui Henri Matisse a dit « Monsieur vous êtes un peintre ! » m'a déclaré après avoir entendu mes commentaires sur son travail « Michel, tu ne le sais pas encore mais tu es peintre. »

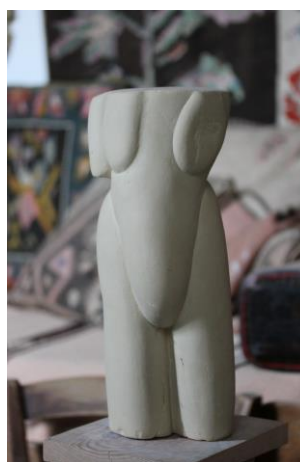
Je n'ai pas de trace de tableau de baigneuses, juste un travail sur la danse qui met en scène le corps en mouvement. Je retrouve dans mes archives une peinture à la gouache orientalisante de 1936 dont j'aime le primitivisme barbare.

René Lagorre montrait volontiers la noblesse de l'être humain dans son dépouillement. Il décrit des gestes simples, on sent le poids de la fatigue, le laisser aller dans la pause, une nostalgie intérieure. Une joie simple.

Mon imaginaire suit les liens : de René Lagorre à Pierre Bonnard, de Pablo Picasso à Raphaël et Jean-Auguste Ingres... Tous ont affronté la représentation du corps sous des prétextes variés : Trois Grâces, Bain Turc, Toilette, Baignade...

Voilà une famille réunie pour assister à mon embarquement.

Il n'y plus rien à craindre. Juste laisser filer le crayon.



Baigneuse jaune Terre
1995



Baigneuse verte Terre
1995

Retour à Joan Jordà. Et pour cela au texte d'Alain Mousseigne : « Isolés, totémiques, éclatés, déchirés, disloqués, mutilés, réduits à des signes-formes confondus aussi en de grands effets de foule, les figures et les motifs de Jordà s'orientent entre ordre et chaos, oscillent entre primitivisme et expressionnisme dramatique pour raconter « l'histoire délirante de l'homme. Sa folie ». » (*Joan Jordà Association des amis de Joan Jordà p.10 2005*)



Sans titre Terre
1988

Je suis meurtri par la violence faite à l'homme que Joan Jordà n'hésite pas à montrer comme dans *Charnier ou le festin des rapaces* de 2002 ou l'on peut voir des corbeaux gigantesques se jeter sur des corps nus et vulnérables. Ce spectacle me renvoie aux tableaux de Zoran

qui nous offre à contempler des empilements horribles de cadavres (visions de camp de concentration qui le hantent) ou encore ceux de Vladimir Velickovic qui donnent à voir des champs de bataille où le rouge de l'incendie et celui du sang se mêlent sous le vol noir des charognards.

Mais il existe aussi un monde apaisé chez Joan Jordà (comme d'ailleurs chez Zoran Music avec ses *Motifs dalmates* de 1946 – 1953) : on y plonge notamment dans sa série « Nageurs ». Dans la fluidité de l'eau, la gravité disparaît, les corps se font légers et gracieux au possible, silhouettes cambrées. Ballet étonnant,

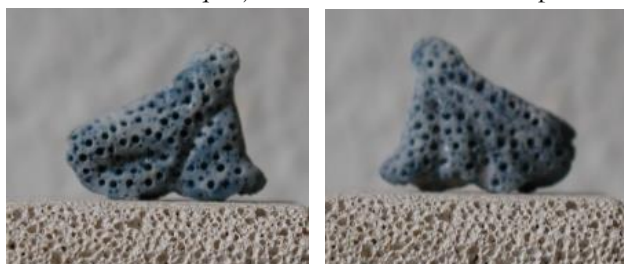
ludique, dont l'harmonie dynamique est très matissienne (songeons un peu à *La danse* de 1909 – 1910 ou même aux ondulations souples de *Luxe 2*.) La gamme de couleurs est étonnante, printanière : le fond de ce lac ou de cet océan est fleuri d'un miroitement sucré de roses, jaunes et bleus ; on se croirait projeté dans le verger parfumé de *Rosiers sous les arbres* de Gustav Klimt (1905).



Nu bleu Lapis lazuli
1993

Des *Nageurs*, Joan Jordà parle dans ses notes d'atelier : « Un nouveau thème, les nageurs, me trotte dans la tête. Des corps évoluant dans un élément sans lourdeur, presque sans pesanteur sous les pieds des jours... » (21 juillet 2000) puis « Toujours en compagnie de mes *Nageurs*, mais à mesure que le travail avance,

des formes, des figures s'affirment ou émergent dans cet univers que je voudrais aquatique..., les visages, les silhouettes qui transparaissent et qui devraient évoquer l'insouciance, la joie des loisirs, la fête de l'été. Mais ces acteurs que je mets en scène finissent par avoir les mêmes stigmates que ceux qui figurent dans



Io bleue Corail
2006

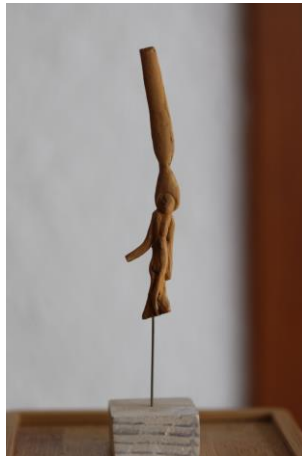
mes massacres et autres calamités. Suis-je condamné à ne peindre que des enfers ? » (27 juillet 2000) (*Joan Jordà Peintre et sculpteur Centre Joë Bousquet et son Temps 2009 p. 174*)

Et pour moi ? Ici j'ai bien envie de reprendre le propos de Paul Eluard « Le tout est de tout dire, et je manque de mots et je manque de temps et je manque d'audace. Je rêve et je dévide au hasard mes images » *Tout dire* (1951)

tant il me semble que le sujet est vaste et traverse tous les champs de ma réflexion.

Au départ, il y a une volonté de représenter l'homme dans sa présence au monde. Cela commence par des personnages debout ou assis, en attente sans que l'on sache vraiment de quoi. Le travail préserve une partie de la forme initiale du matériau, bois, pierre ou métal travaillé en taille ou, plus souvent, en usure, technique préhistorique.

Les visages sont lisses, ramenés à l'anonymat de l'ovoïde, non pas pour éviter la difficulté mais pour ne pas risquer de trop personnaliser une représentation qui se veut générique : toute l'humanité doit pouvoir se reconnaître dans ces personnages, dans leur essence attentive. La technique aurait dû me rapprocher du rendu de la statuaire archaïque avec sa raideur caractéristique mais il y a quelque chose, déjà, qui me pousse au mouvement. Le déhanché de ma *Vénus Sans titre* de 1988 tend à respecter les solutions mises en œuvre depuis Polyclète pour animer la silhouette humaine, si elle n'était nue, on aurait pu y reconnaître le torse d'une vierge gothique de style international. Le dos, cambré malgré la faiblesse d'épaisseur du matériau, reprend quant à lui le dessin incisé que Matisse avait retenu pour ses *Dos* de 1909.



Guanyin Bois de thym
1998



Attente Talc
1989



Torse féminin Grenat
1999



Très vite, j'ai été attiré par la fragilité du matériau : talc, gypse, charbon de bois se présentaient sous des formes proches de la brisure. Cette vulnérabilité qui demandait une attention redoublée durant le travail se transmet de la matière à la figure et je commençai à m'intéresser aux fragments de corps. L'idée n'était pas de montrer des corps suppliciés ni de témoigner d'une quelconque violence, au contraire la volonté était de donner l'illusion de la plénitude, du bien-être à un spectateur qui oublierait le côté artificiellement fragmentaire de la figure.

Comme si la figure était en germe, en train de surgir même. Cet attrait pour le fragment qui me rapproche de la modernité en art (hormis les pièces archéologiques, la première figure exposée fragmentaire date de 1864 : un *Mercur* que Jean-Louis Brian a échoué à protéger du froid même en sacrifiant sa propre vie).

On retrouve dans les *Baigneuses en terre* de 1995 ou dans le *Torse féminin* de 1999 la même énergie tendue que dans la *Fragile Goddess* de Louise Bourgeois (1970), le caractère fragmentaire amenant à un gonflement biologique des volumes qui s'épanouissent dans une sensualité bridée.



Pied Terre cuite sur rubis
1994



Baigneuse Peridot
2006

Posture moderne, inspiration paléolithique, le fragment était également prétexte à explorer les volumes minimaux et leur expressivité. Dans ce registre j'ai toujours été fasciné par la puissance émotionnelle des

Pieds d'un apôtre dessinés par Albert Dürer vers 1508 (les plis de la voute plantaire sous l'effet de la tension des pieds, la rondeur lumineuse des orteils, la béance noire du drapé de l'aube suffisent à transcrire l'émotion religieuse du personnage agenouillé en prière). On retrouve la trace de cette admiration aussi bien dans une production précoce comme *Pied* de 1994 que dans mon travail actuel ainsi que l'illustre la pièce *Mémoire bleue* de 2013 avec son pied aux orteils écarquillés dans une béatitude onirique qui se souvient de la vie intra-utérine tout comme *Incarné* de 2003. Souvenir que Peter Sloterdijk commente



*Mémoire bleue Bronze (à l'origine Terre bleue)
2013*

Il poursuit en s'interrogeant « dans cette scène, ne se passe-t-il effectivement rien d'autre que la plongée du patient dans ce duel curatif qui exige d'autres prémisses que la pure autorisation de séjourner dans un espace imprégné par la proximité du témoin intime bienveillant ? » et encore « Supposons que notre jeune-homme soit notre chercheur mystique dans les cavernes : dans ce cas, qui est l'autre, celui qui s'attarde dans le fauteuil de l'analyste et qui, heure après heure, oppose sa présence silencieuse à celle du patient ? Ce vis-à-vis précaire, de qui incarne-t-il le retour ? Il représente semble-t-il un organe archaïque, non populaire, dont la mission est de se mettre à la disposition du pré-sujet fœtal comme partenaire dans la pénombre » : le placenta que Peter Sloterdijk propose d'appeler « l'Avec . Cette ombre ne peut certes pas me suivre mais elle me sert constamment mon lieu dans l'espace, devant tous les espaces, par sa présence et son vol devant moi. » (*Bulles Editions Fayard 2003 p. 378 à 386*)

Il n'est donc pas anodin que *Mémoire bleue* qui représente dans le volume équivalent d'une tête un corps résumé à une main et un pied comme replié en position fœtale soit précisément nommé *Mémoire*. Dans ce même registre, Peter Sloterdijk s'appuyant sur le livre de Ficin *De l'amour*, retient en synthèse que Ficin « fait valoir le point de vue », très éclairant à



Fragment Gypse avec inclusion de cuivre 1991

abondamment quant à ses effets fondamentaux sur la psychologie humaine. Ainsi, partant de l'histoire racontée par le thérapeute, Bela Grunberger, d'un jeune-homme venant en analyse mais restant muet durant les séances jusqu'au jour où il déclare « Ça n'est pas encore ça, mais ça va nettement mieux », il suppose que « nous pourrions avoir affaire ici à un équivalent scénique de la nuit fœtale. »



*Incarné Bronze
2003*

mon sens, « selon lequel les grands livres et leur sympathisants existent dans un cercle de résonance spécifique devant lequel le grand public, qui aurait en apparence une capacité à les lire, passe sans les remarquer. Le grand livre, comme plus tard l'œuvre d'art éminente, effectue son parcours à travers l'espace public des temps modernes et se révèle comme une puissance constitutive de sphères et dotée de son propre pouvoir. » (*Bulles Editions Fayard 2003 p. 128 et 129*) En somme, le spectateur quitte sa sphère

intime, son monde clos personnel et protecteur, pour extirper l'artiste, qu'il soit mort depuis 20000 ans et anonyme importe peu, pour constituer avec lui une sphère virtuelle active. Une sorte de résurrection temporaire qui peut bouleverser l'être et le monde.



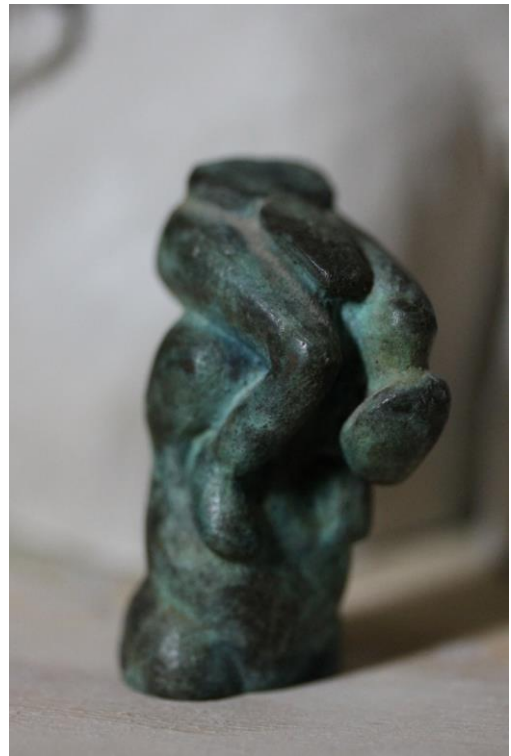
Nandin Bronze 2011

Pour introduire un détour par la mythologie, je reviens un instant à Joan Jordà et à ses notes d'atelier : « Le mythe de l'Enlèvement d'Europe » s'est imposé une nouvelle fois ! Sur une toile de 40 figures, laissée de côté, car je ne m'y retrouvais pas, je l'ai noircie aux trois quarts. J'ai repeint pendant trois jours, ce thème, dans un chromatisme de rose et bleu presque pastel. La difficulté chez moi, c'est d'atteindre après des approches informelles, souvent nombreuses, une figuration qui me convienne. (23 juillet 2007) » (*Joan Jordà Peintre et sculpteur Centre Joë Bousquet et son Temps 2009 p. 182*)

Cette description, outre qu'elle met en évidence les difficultés rencontrées dans la recherche de la pertinence, toute personnelle, de la représentation, résonne plus fortement avec le souvenir que j'ai de l'*Enlèvement d'Europe* de Titien (avec son harmonie bleu – rose qui contredit l'agitation du trait et du mouvement et sa lumière pure qui s'oppose à la sensualité du corps déjà abandonné à l'extase d'Europe allongée sur le taureau blanc que l'on dirait un Zeus vraiment innocent qui subit presque l'action) qu'avec l'encre du même titre tracée à l'encre noire sur papier en 2007 par Joan Jordà (Europe y paraît tétanisée de peur dans les bras d'un monstre mi-taureau mi-homme dont on perçoit toute la puissance menaçante et la violence à venir.

De mon côté, je n'ai retenu de cet épisode mythologique qu'une minuscule œuvre taillée dans une miette de corail bleu (2 cm dans sa longueur) : *Io bleue*. Ici pas de drame, pas de concupiscence non plus mais une fusion bête – femme (la tête taurine formant bloc avec le torse féminin) le mouvement, paisible lui aussi, n'est perceptible qu'au dos de la pièce dans les ondulations des cheveux ou des vagues. L'association taureau – humain n'intervient qu'une seule fois par ailleurs : dans une représentation de Nandin, la monture de Shiva résumé à son pied et à sa tête elle aussi fusionnée avec le corps de la bête. Je découvre en préparant ce catalogue combien la posture de ce taureau est similaire à celle retenue par Titien pour son tableau. Très proche aussi de l'allure du taureau qui transporte une Europe très pudique dans la scène représentée en terre cuite par un artiste grec du 5^{ème} siècle avant notre ère (c'est à peine si le drap de la robe flotte au vent du fait de la vitesse de la course).

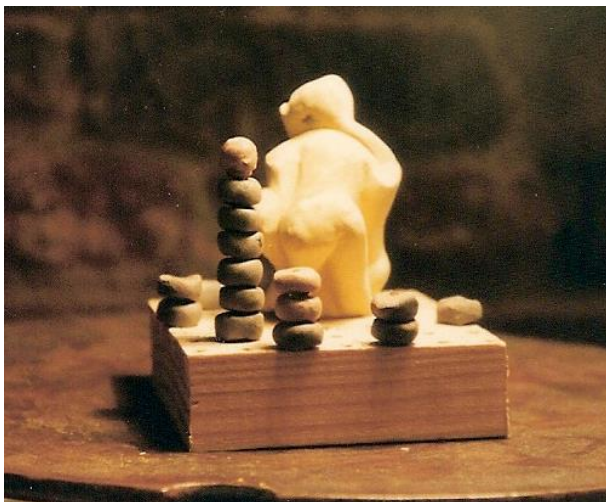
Les scènes mythologiques et particulièrement celle de l'enlèvement (d'Europe, de Proserpine, des sabinés ... peu importe) sont un prétexte pour les artistes de tous les temps pour aborder le corps en mouvement, la profondeur historique permettant l'audace du nu. Pour ne



Saint Christophe Bronze 1996

citer que les grands, on peut penser à Auguste Rodin et son surprenant *Je suis belle* de 1882, tout en force, fusionnel comme sous l'emprise d'une pulsion sexuelle irrépressible. Mais aussi l'*Enlèvement d'Europe*

d'Ossip Lipchitz de 1938 aux accents cubistes, tout en rythme avec un taureau très entreprenant qui se saisit avec gourmandise d'une Europe presque impossible à lire.



Saint-Vincent Terre 22 janvier 2001

sensation que la sculpture est perpétuellement en mouvement. En cela, on peut classer mon approche à la croisée du cubisme, de l'art moderne (il suffit pour cela de considérer la structure spiralée du *Nu couché* d'Henri Matisse (1912) et du mouvement baroque. Cependant, le mouvement dans mon travail n'est pas destiné à raconter une action mais à habiter la figure lui donner une vie autonome.

Avec le fragment, il a fallu que je comprenne ce qui faisait la vie d'une figure : il y a l'articulation des volumes telle que J. R. Rogers l'a explicitée dans son ouvrage, le principe d'équivalence entre volumes que j'ai commencé à découvrir avec Ossip Zadkine (j'ai compris en regardant son travail que je pouvais remplacer le volume plein d'un sein par un volume creux équivalent, solution que j'ai immédiatement testée sur *Bienheureuse II*) mais qui va au-delà, il est aussi possible de donner un regard à une figure dont les yeux sont masqués ou absents en ayant recours à



Petite baigneuse Résine 2010

L'Enlèvement de Perséphone taillé dans le marbre par le Bernin en 1621 et *l'Enlèvement des sabinnes* réalisé par Jean de Bologne autour de 1580 se ressemblent beaucoup par la composition toute en élévation. Dans son étude *Comprendre la sculpture*, L. R. Rogers distingue deux manières d'envisager la nature tridimensionnelle de la sculpture. « La première consiste à considérer une œuvre sculptée comme un assemblage de morceaux pleins et opaques de matériau qui déplacent ou occupent l'espace, et à s'intéresser à sa structure interne. La seconde consiste à examiner de quelle façon la sculpture entre en relation avec l'espace – soit qu'elle se prolonge en lui, soit qu'elle l'enveloppe, soit qu'elle se relie à travers lui. » ... Pour certaines œuvres, notre intérêt peut être partagé équitablement entre les deux aspects ... ainsi de *l'enlèvement des sabinnes* de Jean de Bologne, dans laquelle le mouvement spiralé dans l'espace et l'équilibre des pleins et des vides revêtent une grande importance. » (*Comprendre la sculpture Presses universitaires de Rennes 2015 p. 41 à 43*) Le Bernin, bien sûr, a joué sur les drapés pour accentuer la tension dramatique, il a pris plus de risque en aérant considérablement le volume mais il a aussi travaillé des détails qui ancrent dans le marbre dur une mollesse toute charnelle (les doigts de l'homme pénètrent dans le gras de la cuisse de Perséphone soulignant la force du désir viril).

C'est ce même jeu de spirale qui est exploité dans mes réalisations pour les animer et donner la



Grand Baigneur Terre 2017

des subterfuges (narines, seins, omoplates peuvent y contribuer à l'envi) ainsi pour *Petite baigneuse* en résine de 2010 et enfin les rythmes (cheveux et drapés qui rappellent / remplacent les doigts des mains ou des pieds et vice-versa).



Equilibre et Marie-Madeleine au bain Bronze 2014



Grand Baigneur Terre 2014

Il y a, enfin, quelque chose qui tient à l'intériorité. Pour expliciter cela, je peux revenir une dernière fois au propos de Joan Jordà sur sa technique : « Que mes coups de pinceaux fassent tomber le voile et le masque et l'écorce, l'homme n'est pas une surface lisse, l'homme est à l'intérieur de l'homme. Je ne peux pas grand-chose contre son agonie et son malheur mais je veux essayer de le peindre, de le trouver où il se cache. L'homme est à l'intérieur de l'homme inépuisable, multiple, insoupçonné. Je l'arrache au désordre de son univers. C'est là que je le cherche. Ce qui est évident n'est plus à peindre. » (*Joan Jordà Association des amis de Joan Jordà p.18 2005*)

Il s'agirait ainsi de donner à découvrir le corps intime, interne à travers sa surface. Beau défi. La problématique du dévoilement a été abondamment traité par Georges Didi-Huberman dans son *Ninfa Moderna Essai sur le drapé tombé* : « Dans cette casuistique des corps ambivalents – fermés-ouverts, féminins-masculins, pudiques-érotiques, chrétiens-païens –, la draperie joue un rôle éminent : elle donne l'opérateur de conversion, l'interface subtile, quelquefois neutre, quelque fois sublime, de toutes les contradictions où jouent ensemble le spectacle et la chute des corps. » (*Ninfa Moderna Essai sur le drapé tombé Editions Gallimard p.36 2002*)

Je reviendrai sur cette notion lorsqu'il s'agira de traiter le nu entre voile et dévoilement et sur les ambiguïtés déroutantes. Mais à ce stade, c'est encore Peter Sloterdijk qui va me secourir en éclairant la notion d'intérieur selon sa théorie sphérologique : « Aller vers l'intérieur signifie pénétrer dans ce qui se trouve plus profondément à l'intérieur – tous les psychologues et les théologiens des millénaires pré-modernes travaillent sur ce comparatif. Pour eux, être à l'intérieur signifie eo ipso être plus à l'intérieur que ne peut dans un premier temps le deviner aucun homme dans ce monde superficiel. ...L'enfant du monde ordinaire ne peut atteindre son propre mystère : son psychisme, on le comprend à présent, étant construit comme un Ecbatane intérieur – une succession de fossés et de murs autour d'un nunc stans pratiquement

hors d'atteinte, qui est un Nous consolidé : l'âme intériorisée et son dieu allié. ...Car si la subjectivité, ou en termes traditionnels l'âme humaine, est un édifice complexe ou un système de palais emboîté à l'intérieur duquel réside un Dieu de la hauteur et de la profondeur soustrait aux regards, on comprend aussi pourquoi, en règle générale, l'individu n'habite jamais qu'un parvis du plus profond de soi et n'obtient d'audience auprès de soi-même que dans les états d'exception de son existence.» (*Globes Macrospérologie Editions Pluriel 2010 p. 249 et 250*)

Voilà qui fait le lien entre intérieur, corps dévoilé voire même exploré d'un côté et religion et mythologie de l'autre. Pas étonnant dès lors que mon travail sur l'intériorité révélée du corps en tant que représentation de la pensée intime ait débouché sur :

- la voie de la forme : une tentative de mise en surface de la sensation interne du corps : lorsque le bras est levé, l'épaule travaille et se gonfle, jusqu'à la démesure dans certaines de mes figures ; lorsque les yeux regardent, ils mangent le reste du visage inactif ; lorsque le corps se dresse, son assise devient énorme.
- la voie programmatique : puisque c'est dans les exercices spirituels que l'homme atteint son intérieur profond, autant prendre comme sujet de mon travail le corps des saints

Dans ce sens, on peut raisonnablement considérer que Saint-Christophe est véritablement mon premier baigneur (1996) : il a toutes les caractéristiques de ce que je viens d'énoncer. Le groupe du Christ et de son porteur est tronqué constituant ainsi un fragment, surchargé par le poids insoutenable du Dieu-enfant, l'homme déploie des efforts physiques que l'on perçoit dans la torsion du groupe (encore très modeste mais présente tout de même) et surtout dans le contraste entre les épaules disproportionnées en regard des jambes de l'enfant. Et bien sûr tout cela se déroule lors de la traversée du fleuve : au bain donc.

Et les autres viendront à la suite : l'exposition de 2002 sera intitulée *Litanies sculpturales* et se présentera sous la forme de 365 installations faisant ressurgir tous les saints vénérés au cours de l'année dans le monde chrétien avec leur lot de quêtes et de douleurs. Ces installations ont été créées au fil de l'année 2001 (une par jour, ponctuellement dans une tentative de maîtrise du rapport qui existe entre temps et sacré, entre forme et émotion). Je n'ai retenu ici pour illustrer le propos que la journée du 22 janvier 2001 où l'on fêtait Saint-Vincent parmi d'autres. Voici ce que je retenais dans le catalogue de l'exposition : « Et comme le gouverneur criait et frappait les bourreaux pour les punir de leur mollesse, Vincent lui dit encore : « Pauvre Dacien, c'est toi-même qui me venges de mes bourreaux ! » » (*Légende Dorée Jacques de Voragine*) Traduire l'insolence narquoise du torturé qui excite ses bourreaux, traduire le corps détruit qui résiste encore. Pour cela, cubisme, vorticisme et même un peu de futurisme. « Un gorille ! » dira mon voisin d'avion. » C'est un peu comme si j'avais annoncé dans une vision prémonitoire ce que j'allais développer à travers mes expositions suivantes jusqu'à la présente :

- 2005 Stèle, altérité, complémentarité : du caractère nécessairement hermétique de l'œuvre d'art
- 2008 Luxuriance I : la distorsion comme instrument de l'expression
- 2011 Autour de la joie : théorique du cubisme en sculpture comme moyen de transcrire la 4^{ème} dimension
- 2015 Confrontations africaines – les pas perdus de la danse : de l'énergie vitale en sculpture

L'année 2001 a été encore plus que cela, elle m'a conduit à élaborer un véritable inventaire de mon répertoire de formes. Tout ou presque a basculé. Pour Pâques, il fallait une crucifixion, bien sûr, mais je ne voulais pas de la croix, je voulais un corps croix, et un corps en joie dans sa douleur : j'ai inventé un corps où les mains immenses sont rattachées au tronc : une option de résumé du corps qui reviendra comme un refrain dans ma production.



Baignade Terre de l'Orénoque 2003

Je ne suis pas croyant. Il fallait donc s'attendre à ce que peu à peu ma pensée s'extirpe de la gangue protectrice que constituait mythologie et religion. Il fallait trouver une solution pour pouvoir traiter le corps nu en mouvement sans autre objectif annoncé que d'explorer son être au monde.

Avant d'aborder cette dernière partie du catalogue, je vais revenir à un propos de J. R. Rogers. J'ai lu avec grand intérêt son ouvrage. J'y ai retrouvé beaucoup des éléments que j'ai découverts par moi-même petit à petit en me formant sur le tas. Alors après avoir savouré, au-delà de quelques divergences de vocabulaire, son discours sur la matière, l'œil et le toucher, sur le rendu du mouvement et sur l'équilibre dynamique des formes, les pleins et les vides, quelle ne fut pas ma stupeur lorsqu'en arrivant au chapitre modelage : « La plus importante des caractéristiques cette fois spatiales du modelage est la liberté qu'il autorise. Il n'y a pas



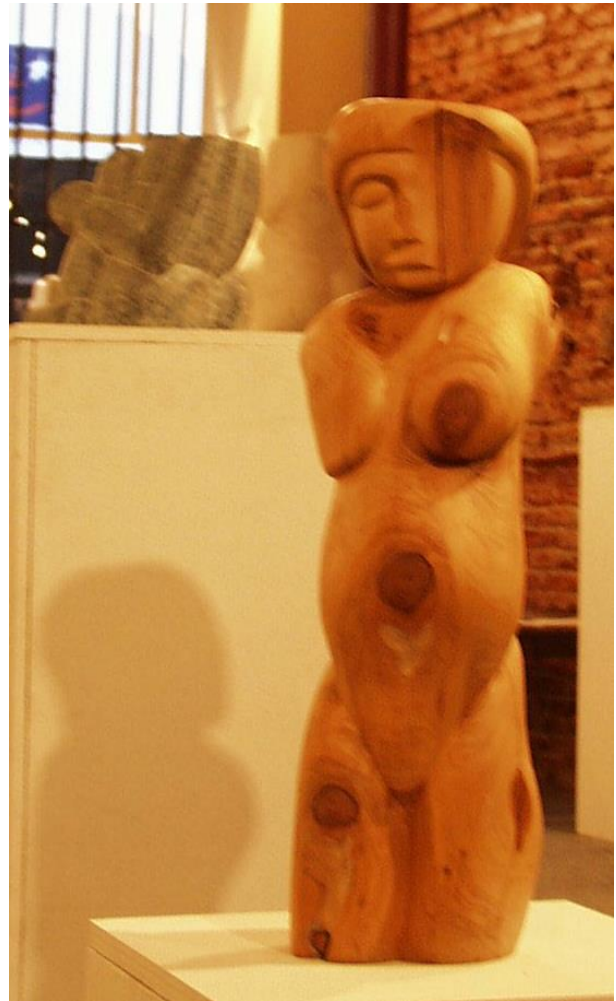
Grosse baigneuse Bronze 1998

de cadre de référence fourni par les limites d'un bloc de pierre ou d'une bille de bois et, à condition de prévoir le support intérieur adéquat, rien n'empêche son expansion dans toutes les directions. ... Quand la fonte d'un modèle d'argile se fait dans des matériaux comme le bronze ou l'aluminium, dotés d'une grande résistance à la traction, la liberté devient presque illimitée. ... Bien sûr un grand nombre de sculptures modelées ne présentent pas les qualités de structure et de composition que nous venons de décrire. Elles peuvent avoir été obtenues en coupant et en pétrissant une grosse masse d'argile, ou en la pinçant et en l'étirant dans tous les sens. Il n'y a rien à redire à ce genre de méthode, sinon que le résultat final n'est généralement pas d'un grand intérêt plastique. » (*Comprendre la sculpture Presses Universitaires de Rennes 2015 p. 184 et 184*)

Voilà qui est dit ! Et de nature à rabattre mon caquet, moi qui traite l'argile comme un matériau à tailler très mou et applique donc exactement la méthode décrite. La médiocrité est donc le lot auquel je dois m'attendre. Mon seul réconfort est une phrase d'Antoine de Saint-Exupéry qui dit en substance qu'il faut mille potiers médiocres pour qu'il en émerge un génial. Ainsi en persistant dans mon travail même si je suis condamné à la médiocrité, je concours à la perfection de l'œuvre d'un autre qui m'est inconnu.



Nouvelle baigneuse Terre 2014



*Grande baigneuse Thuya 1997 (1^{er} plan)
et Baigneuse verte Marbre 1996 (2nd plan)
exposées à la galerie Art Sud*

Poursuivons donc cette analyse de la transition entre taille / usure sur matériaux durs et modelage / taille sur terre. Il n'est qu'à comparer deux baigneuses distantes dans le temps comme *Grande Baigneuse* de 1997 et *Nouvelle baigneuse* de 2014 pour se convaincre de l'ampleur de l'évolution. La silhouette générale est la même : le regard limité à un œil est déjà présent en 1997 (notons que la figure de 2014 a elle deux yeux), le ventre est presque identique, l'oubli des bras en 1997 a son

équivalent dans les mains accrochées aux épaules et totalement plaquées sur le torse de la pièce de 2014.



Sirène Bronze 2005

Mais en même temps quel contraste ! La terre me permet un retour à la matière de surface brute qui rompt la surface et amène le regard plus profond, dans les failles. Et surtout, au lieu d'un jeu de volumes s'équilibrant dans une harmonie sobre, le jeu des rythmes est comme disloqué par l'introduction de volumes de deuxième niveau qui agitent la figure. La disproportion et la distorsion « baroque » sont arrivées. Les doigts, les orteils et la poitrine presque liquide jouent une musique douce. Bien-être, épanouissement.

Cette résurgence des formes ou plutôt ce surgissement anticipé du vocabulaire dans des travaux anciens n'est pas isolé. Prenons *Baignade* de 2003. Il s'agit d'un travail jamais montré, effectué en réponse à un Festival Garonne avec le Brésil comme invité d'honneur comme un festival off personnel. Cette année-là, hasard heureux, une boutique de commerce équitable avec le Brésil avait ouvert au bout de ma rue. Toujours curieux j'ai visité dans cet ancien garage à peine réaménagé et je suis tombé sur un panier dans lequel étaient stockées des boules d'argile empaquetées avec précaution. Le responsable de la boutique m'expliqua qu'il s'agissait de la boue de l'Orénoque qu'il avait emmenée avec lui en souvenir. Enfant, il s'y baignait et jouait avec ses camarades à se bombarder de petites boules molles modelées dans cette boue du fleuve. Il ne m'en fallait pas plus. Je négociai une boule et m'attelai au travail : faire ressurgir la mémoire solide du jeu dans le fleuve. Un vrai baigneur cette fois mais je n'avais pas conscience alors d'entamer un cycle que s'avère aujourd'hui bien long. *Baignade* associe deux perspectives sur le corps : un torse adossé à une tête. Curieusement c'est la tête qui porte le mouvement (avec une fureur que l'on pourrait aller chercher chez Antoine Bourdelle), le corps paraît alangui, on pense à la nostalgie du souvenir.

Ce qui m'apparaît en préparant ce catalogue, c'est combien *Baignade* anticipe sur le *Baigneur assis* de 2017, même creux prononcé à la transition entre thorax et abdomen, même maigreur musclée. Et surtout, on voit apparaître, timide il est vrai un premier trou entre le bras droit de la figure et le torse. Il faudra 13 ans pour que ce procédé trouve son chemin dans ma production, mais il domine désormais mon travail. La leçon de Henry Moore et Barbara Hepworth est passée !

Cet amalgame artificiel sera repris dans *La boîte à rêves* en 2005 (une sculpture qui adossait une femme allongée, endormie à une tête et une main monstrueuses qui ouvrent la boîte d'où les rêves s'envolent). Le travail avait été fait pour s'inscrire dans une exposition collective, sur le thème de la boîte, organisée par la Galerie Graffiti à Montmorillon. Je commis l'erreur, enthousiaste que j'étais, d'envoyer des photographies du travail en avance de phase : rejet sec de la galeriste qui m'écrivit en substance qu'elle considérait que je m'étais égaré et que ce n'était même pas la peine que je me déplace.

Prenons le cas de *Grosse Baigneuse* de 1998, elle ne semble pas trop anticiper sur ma production actuelle : compacte, pleine (elle veut tromper l'œil qui laisse supposer que l'on peut la soulever d'une seule main sans même forcer, pour jauger cela le cerveau humain prend en compte le fait que les sculptures en bronze sont traditionnellement creuses pour économiser le métal et faciliter la fonte, et la sculpture se défend et quitte la main pour rejoindre son socle), les volumes minimaux, la section radicale. Mais regardons de plus près, tout en bas à droite, juste sous le sein, la sculpture ne touche pas le socle elle le frôle simplement. Maintenant que vous avez repéré ce détail, la sculpture paraît beaucoup plus lourde encore mais aussi plus vivante, on ressent la tension structurelle pour maintenir cet aplomb. Cette façon de faire sentir l'énergie intérieure d'une pièce ne sera pleinement maîtrisée qu'en 2013, 2014 lorsque j'en viendrai à prendre en compte les techniques mises en œuvre dans les arts du spectacle, théâtre et danse, art du corps recourant rythme que les japonais dénomment *Jo ha kyu*. Et là encore, je fus confronté à une réaction vive, cette fois celle de mon fondeur. Lorsqu'il eut achevé de fondre la pièce, de la débarrasser de ses scories et défauts, de la patiner, il avait oublié qu'elle devait reposer sur un léger aplatissement ménagé sur la cuisse gauche de la baigneuse et l'immense surface plate qui sectionnait le torse était trop tentante il posa la pièce sur ce champ. Et il inventa un énorme gland, monstrueusement évident dans l'espace de l'atelier. Lorsque je vins récupérer le travail, la sculpture était toujours dans cette position et il me demanda « Est-ce que c'est bien ce que vous vouliez ? » montrant qu'il désapprouvait clairement cette impudeur.



Annonciation pour temps barbares Gypse 1993

Ma réponse fut : « Ce n'était pas conscient mais je dois admettre que c'est bien là, dans mon travail, donc je ne peux que m'incliner. Et cela ne m'étonne pas vraiment que dans un travail sur la féminité se soit glissé le masculin. D'ailleurs j'en parle dans mon premier catalogue (1999) au chapitre consacré aux fragments en partant de des zémis des Taïnos : « Les zémis en pierre sont des représentations de dieux en relation avec la fertilité des champs et des êtres humains. On peut reconnaître dans ces formes très abstraites, la forme du sein d'une femme finissant comme un téton. L'observation des certains zémis en terre cuite laisse penser que la chose est plus complexe : on reconnaît en effet très nettement la poitrine féminine mais également une image phallique précise. Le zémis en pierre sous sa forme triangulaire serait donc une simplification de l'image du couple. » Le fondeur ne dit plus rien mais je compris que mon acceptation sans résistance était choquante, comme si j'avais poussé l'audace au-delà de l'acceptable,

comme Louise Bourgeois, en somme, qui avait osé appeler « Fillette » la représentation d'un phallus suspendu à un crochet de fil de fer comme une pièce de viande en 1982.

Et cela n'est pas tout, prenons mon exposition de 1995, on y trouve *Baigneuse verte*, *Baigneuse jaune*, des torsos de femmes tronqués au-dessus des seins et à mi-cuisse, mais aussi Annonciation pour temps barbares de 1993, un de mes premiers groupes une vierge en ruine qui accueille un ange Gabriel à la tête décalottée ou encore de minuscules têtes en os de kangourou sans yeux ni nez ni bouche présentées sur des panneaux noirs qui les écrasent et intitulées *Les dieux se taisent* de 1995. Lors du vernissage, une visiteuse souffla à un ami : « Cet homme doit être malade pour couper ainsi le corps des femmes et leur enlever systématiquement la tête » le poussant à me défendre « Avez-vous remarqué qu'il coupe aussi les hommes et les anges ? Et que l'exposition comporte autant de têtes sur les murs que de corps étêtés sur les socles ? »



Inspirée Terre 2015

remémorer ma première visite au Musée Zadkine à Paris et plus particulièrement ma découverte d'une étrange sculpture en acacia laqué datant de la fin des années 20 : *Hermaphrodite*. La mythologie lui permet d'explorer cette figuration ambiguë : Hermaphrodite était fils d'Hermès et d'Aphrodite. Se baignant dans le lac de Carie il déclenche l'intérêt amoureux de la nymphe Salmacis mais la repousse. Salmacis obtient de son père Poséidon qu'il exauce son vœu de demeurer unie à Hermaphrodite pour toujours. Ils ne forment plus qu'un seul être bisexué. Sculpture étonnante, précieuse par sa matière, élégante dans ses gestes presque maniérés, phallique et vigoureuse dans la forme générale. L'image d'un couple qui s'épanouit. En continuité directe du mythe de l'androgynie développé par Platon dans *Le Banquet* : à l'origine les hommes étaient des sortes de sphères comportant le double de membres et d'organe que les humains actuels. Comme ils eurent l'insolence de songer à attaquer les Dieux, Zeus le scinda en deux parties constituant l'humanité actuelle, des individus en quête de leur moitié d'être pour l'êtreindre et constituer un nouvel être fusionnel.

C'est dans ce registre que s'inscrivent les travaux de 2015 sur les couples de baigneurs : une exploration de la tension fusion – solitude. On y retrouve un peu de la gêne que génère la contemplation de *Couple sous un*

Je pourrais continuer ainsi longtemps : en 1992, ma première exposition, un seul grand format *Christophe Colomb découvre les Amériques*, une visiteuse n'y voit qu'un bâton couvert de merde. Les galeristes craignent ma réaction et essaient de s'interposer, pas assez vite, ma réponse a fusé, je me suis juste penché pour regarder la sculpture incriminée que la grosse dame occultait et concluait « Vous avez raison, mais ce n'est pas moi qui ai mis la merde » sous-entendu « mais votre regard ».

Pour finir tout de même, 2017, heureux d'être parvenu à maîtriser la réalisation de *Grand baigneur*, je fais parvenir des photographies de la pièce à un ami qui me répond : « Je l'aime bien mais je ne pourrais pas la mettre chez moi, un tel mélange de masculin et de féminin ». La boucle est bouclée. Lorsque je lis ce message, j'entends une voix intérieure que je reconnais instantanément, c'est celle d'Ossip Zadkine. Elle me souffle : « Michel, il faut oser et oser encore. » Elle surgit régulièrement en moi lorsque je suis perplexe par rapport à mon travail ou encore lorsque je suis déstabilisé. En l'occurrence, elle m'amène à me

parasol de Ron Mueck (2013), une incursion dans l'intimité charnelle d'un couple, uni et défait tout à la fois, souriant malgré tout comme par habitude, une tendresse indifférente. On est là dans une représentation du corps qui reste acceptable malgré les fortes distorsions presque des dislocations (dans mon travail) ou l'échelle gigantesque retenue par Ron Mueck. Ce n'est le corps que les spectateurs voient mais le langage des corps qu'ils essaient de décrypter pour remonter au récit. Dans mes pièces, la construction est encore massive, héritée des périodes précédentes, et l'air circule autour des corps qui arborent leur mouvement propre du fait des équilibres internes de volume. Cela est très visible dans Les grandes pièces *Pavane I et II* ou même *Catastrophe balnéaire* (malgré son dynamisme chaotique) qui se constituent en blocs.

Heureusement que Peter Sloterdijk et le taoïsme sont là pour m'aider à clarifier le regard sur le corps et son ambiguïté intrinsèque masculin / féminin : « Pour autant que ces brèves allusions ont d'aussi amples conséquences, le taoïsme aboutit à une gynécologie sinon négative, du moins chargée d'une philosophie de la polarité. Ses abstractions dans sa vision du monde ne sont pas encore menées jusqu'au point où l'on rend la dyade invisible. Même dans ces concepts les plus sublimes de l'unité, la transmission bipolaire et l'animation réciproque de l'enfant et de la mère demeurent présentes comme des leitmotifs. De son ontologie de l'immanence utérine, il déduit cette éthique de la féminisation qui lui a valu sa renommée récente, y compris en occident. « Connaître le masculin, et préserver pourtant le féminin, cela signifie devenir la vallée du mode » (*Tao-te-king, chap. 28*) » (*Bulles Edition Fayard 2002 p. 336 et 337*)



Couple de baigneurs au crépuscule Terre 2015

Et pour les autres artistes alors, comment cela s'est-il passé ? Le corps humain nu constitue l'écrasante majorité de la production sculpturale et une bonne partie de la production picturale. Aborder le corps en art plastique n'est donc pas anodin et le rejet est très rapide. Cela ne devrait donc pas être un sujet si délicat. Et pourtant, après des milliers de dessins d'académie, voilà que Frédéric Bazille propose un tableau au salon de 1869 (*Pêcheur à l'épervier 1968*) qui lui vaudra un refus cuisant : la toile représente un homme nu



Couple de baigneurs dans l'attente Terre 2015



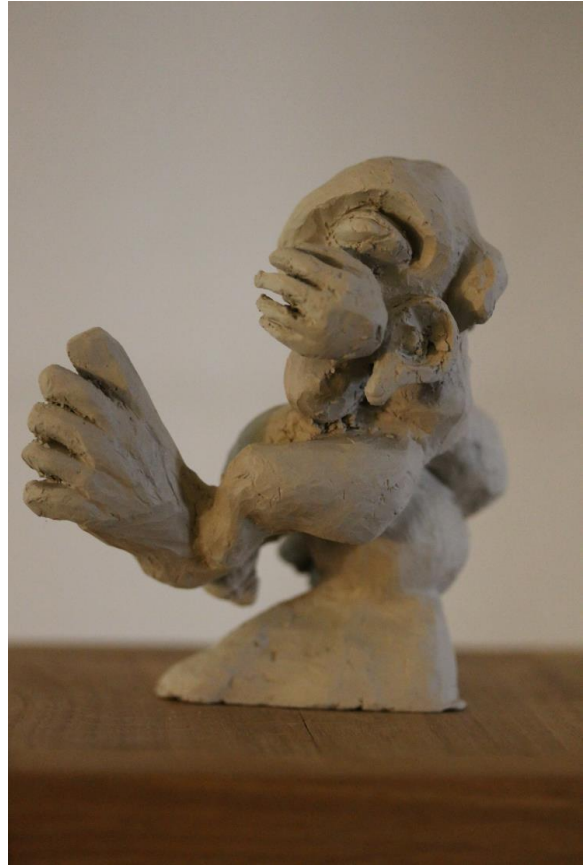
Pavane II Bronze 2014



Baigneuse debout Terre 2017



Baigneur assis Terre 2017



Baigneur en équilibre Terre 2017



Baigneuse se levant Terre 2017



Baigneur courant Terre 2017

de dos, la technique pour rendre la vie de ce corps est plutôt classique, mais le frémissement de vie qui ressort de la confrontation à la lumière du sous-bois est insupportable pour le public de l'époque. Pierre Bonnard défendra la toile pour son modernisme lui qui fit preuve d'un même intérêt pour rendre le miroitement de la lumière sur la chair de ses modèles féminins. Prenons *Nu dans un intérieur* de 1935, Pierre Bonnard nous incite à découvrir ce corps de femme à la toilette en le masquant presque, confondu avec le décor très chargé des murs, il nous trace l'ondulation blanche de la serviette pour nous guider dans le décryptage de l'image. Et c'est comme si ce corps à peine visible était la lumière bienheureuse du tableau. Tout comme le jeune pêcheur de Frédéric Bazille était presque invisible tant il s'affiche au premier plan dans le cadre d'un paysage extrêmement détaillé mais constitue la vie même de l'œuvre. Ce que les deux artistes montrent c'est l'être au monde dans sa simplicité et c'est cela qui choque. Paul Cézanne avait lui aussi essayer de proposer un tableau d'homme nu de dos *Enlèvement* de 1867 qui fut lui aussi refusé.

Surprenant, évidemment lorsque l'on sait qu'ensuite le thème des baigneuses (déjà présentes dans *Enlèvement*, minuscules, gracieuses, sensuelles et innocentes) deviendra un thème de prédilection qui inspirera plusieurs générations de peintres de Henri Matisse à Pablo Picasso. Surprenant également que le *Je suis belle* d'Auguste Rodin présenté en 1882 n'ait pas suscité la même réaction à 15 ans seulement d'intervalle.

La vie de Robert Mapplethorpe est plus sulfureuse que celle des autres des autres artistes abordés jusqu'ici, mais ses photographies ont une qualité esthétique et déclinent une telle connaissance de l'histoire de l'art qu'il a été possible d'organiser une exposition Mapplethorpe – Rodin au musée Rodin en 2014. On y retrouvait des nus masculins et féminins dont Robert Mapplethorpe travailla à rendre la présence intense jouant sur l'évidence, *Dennis Speight* en 1982 sensuel et ingénu avec son bouquet d'arums dont la blancheur et la forme nous renvoient à la pureté liliale d'une Annonciation, ou au contraire sur le voile, *Maybelle* en



Baigneuse gracieuse Terre 2017



Baigneur en extension Terre 2017

1982 à l'hermétisme obstiné qui semble appeler le spectateur en le repoussant. Malgré tous ses efforts, l'accueil sera frileux encore ce qui lui faisait dire à la fin de sa vie (en 1988) : « Je pensais que les gens ouvriraient les yeux, parce que je les ai toujours montrées en même temps que d'autres images. ... J'avais l'intention de leur ouvrir les yeux, de leur faire comprendre que tout peut être acceptable. C'est la manière de photographier qui compte. Mais les gens se sont mis à détester les fleurs et à détester les personnes photographiées. Ce n'était pas du tout mon intention » cité par Jean-Baptiste Chantoiseau à la page 87 du catalogue de l'exposition Mapplethorpe – Rodin au musée Rodin (2014).

Pour finir cet inventaire, passons à la période post-moderne avec Marc Petit qui a été longtemps exposé dans la Galerie Art Sud à Toulouse tout comme moi et dont j'ai pu appréhender l'œuvre sur la durée de ce fait. Il se consacre pleinement à la représentation du corps humain dans un style très personnel : « C'est presque naturellement que vient se rassembler en lui l'histoire de la statuaire du siècle passé. » déclare Georges Bloess à son propos conviant Maillol, Brancusi, Arp, Giacometti et Richier comme témoins (Marc Petit Editions de l'Abbaye d'Auberive 2006 p. 101)

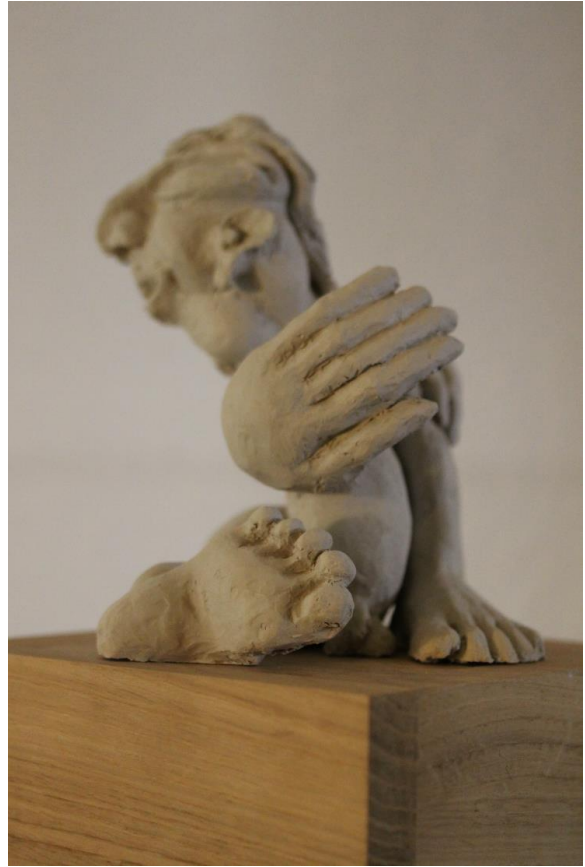
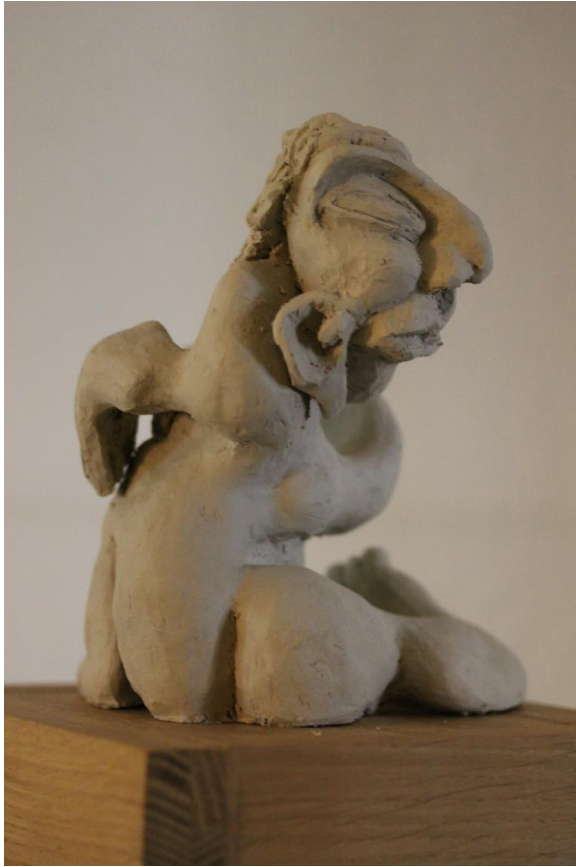


Petit baigneur méditatif Terre 2017

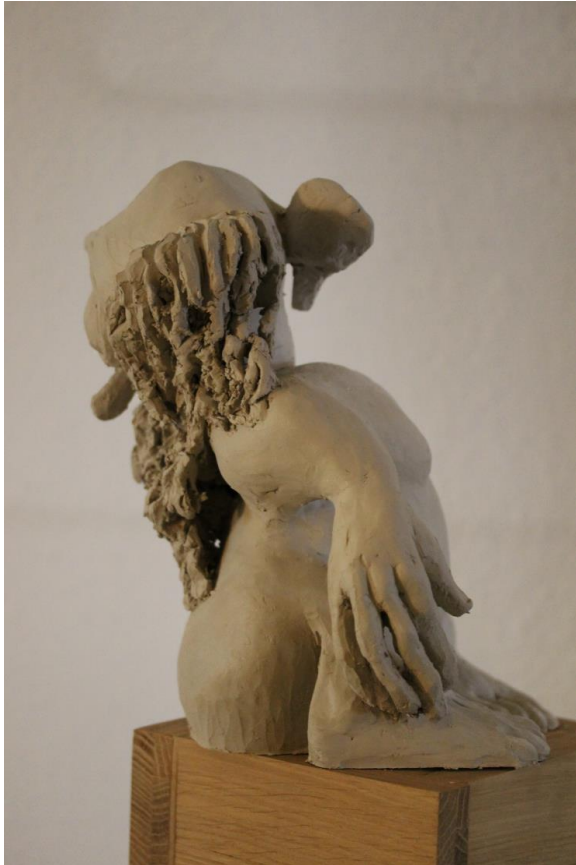
On aurait pu y rajouter Auguste Rodin, il suffit de comparer *La Nuit* de Marc Petit (2000) (où l'on découvre une vieille femme, mythique n'en doutons pas, au ventre ouvert béant, aussi ruinée que le drap qu'elle porte sur les épaules et ne protège rien, son geste pourrait être une invitation à l'embrassade, espérance d'un autre qui accepterait de ce perdre là tout au fond. Mais c'est plutôt une imploration abandonnée à mon avis) à la variante dite 2^{ème} maquette de *Jean de Fiennes* modelée en plâtre par Auguste Rodin vers 1885 : même composition exactement, les bras écartés mais donnant la sensation de pendre, la tunique en guenille qui s'ouvre et glisse sur le corps révélant la nudité abandonnée. Deux expressions similaires de la vanité.

Dans le même ouvrage concernant Marc Petit, Bernard-Marie Dupont revient sur la question de la nudité : « La nudité est témoignage de la vie, le mouvement même de l'existence, l'expression de la traversée du temps et des épreuves. La nudité révèle, en montrant ou en cachant, les stigmates et le fardeau des ans. La nudité ne cherche pas la représentation parfaite des formes, mais l'expression de l'humanité de l'autre homme. La nudité, c'est tout à la fois le vide et le trop plein, le manque et la satiété, le convexe et le concave. Si Marc Petit dérange, nous sort de notre quiétude, c'est parce qu'il laisse apercevoir les chemins de l'altérité, si difficile à regarder en face : l'Autre, mon alter ego, cet autre moi-même, bien sûr, mais surtout cet autre que moi-même, ce mystère incarné. Or la représentation du mystère nous est presque devenue, dans ce tte société occidentale contemporaine, celle de la maîtrise absolue des corps et des âmes, obscène. Paradoxe de ce monde de l'image et de cette société du spectacle qui accorde à l'a-normal le statu de pathologique. » (Marc Petit Editions de l'Abbaye d'Auberive 2006 p. 62)

Ce propos, destiné à commenter l'œuvre de Marc Petit, est tout à fait général et explique bien au final tout l'ambivalence du regard du visiteur sur les œuvres traitant sincèrement du corps, de sa présence et de sa façon de transcrire l'être intime. Celui qui m'intéresse.



Baigneuse devisant Terre 2017



Baigneur cambré Terre 2017



Baigneur cérébral Terre 2017



Paire de baigneurs Terre 2017



Couple de baigneurs Terre 2017



Petit baigneur étonné Terre 2016

Partant d'un travail tel que *Petit baigneur étonné* de 2016, encore très massif (sauf la tête qui semble prendre son envol du fait de la position du nez), tout bascule soudain quand le travail de la terre s'allège et devient presque évanescent, le corps paraît se diluer dans l'air qui passe partout. Cela donne une production comme *Petit baigneur méditatif* en 2017 dont on se demande comment il tient encore. Le premier était attendrissant dans sa gestuelle, le second est digne, la noblesse du faible qui surmonte le handicap. On peut se percevoir jusqu'à quel excès la démarche m'a menée en passant à *Baigneuse gracieuse* ou *Baigneuse en discussion*. Là l'air paraît presque plus solide que la terre mais le tonus est toujours là. Le corps n'a pas renoncé à être flamme de vie.

Le cheminement a été rendu possible parce qu'une passerelle est apparue : l'envie de montrer le corps non plus en situation simple (parler, regarder le ciel, songer...) mais dans une dynamique plus impulsive (courir). Voilà un *Petit baigneur courant* qui ouvre un espace entre ses jambes. Ensuite cela s'enchaîne naturellement, les couples sont pris de frénésie, ils sont comme des voiliers sous le vent (*Paire de baigneurs*), les individus s'adonnent à toutes sortes d'activités sportives : en équilibre sur une jambe comme un adepte du tai chi chuan, les orteils légèrement écartés pour que l'énergie circule avec fluidité (*Baigneur en équilibre*) ; ou encore exécutant une figure de gymnastique qui nécessite de se contorsionner un peu pour se relever après un passage au sol (*Baigneuse se levant*) ou de s'élaner (*Baigneur rêvant de vol*), ils marchent (*Grande baigneuse en marche*), cambre le dos comme pour regarder par-dessus leur épaule (*Baigneur cambré*) ...

Ultime remontée temporelle. Prenons de nouveau *Baigneur en équilibre*, comparons sa silhouette lorsqu'on se place sur son flanc gauche à celui de la baigneuse au premier plan de *Joueurs de ballon sur la plage* peint par Pablo Picasso en 1928 (toujours cette période de la fin des années 20). Quelle similitude dans l'énergie qui se projette vers la gauche et dans les espaces ménagés partout pour laisser circuler l'air autour et dans la figure (concentration dans ma pièce, désinvolture dans celle de Pablo Picasso). Maintenant, comparons cette même baigneuse, joueuse de ballon de Pablo Picasso à celle qui apparaît dans la mosaïque de la Villa



Grande baigneuse en marche Terre 2017



Baigneur rêvant de vol Terre 2017



Sirène Terre 2017

Casale représentant des femmes en bikini et qui date du III^{ème} siècle. Etonnant, même geste pour repousser la balle, même dynamique. Maintenant, passons à la femme qui court juste au-dessus dans le registre supérieur de la mosaïque et elle se superpose presque trait pour trait à la figure principale de *Trois Baigneuses* peint par Paul Cézanne en 1974. Et de Paul Cézanne, retour vers Pablo Picasso à travers le *Baigneurs aux bras écartés* peint en 1878 repris dans un des baigneurs de droite du groupe *Baigneurs* réalisé en 1956 par le plus jeune. Et enfin, du baigneur de l'extrême droite de ce groupe, le lien se fait vers *Baigneur en extension* réalisé dans mon atelier en 2017. Comme un vortex vertigineux qui nous relie tous.

Dernière sculpture réalisée en vue de l'exposition *Au bain*, une sirène. Au premier abord on pourrait croire à un retour à la compacité passée, on trouve une parenté avec la pièce *Sirène* datant de 2005. Mais à y regarder de plus près, le caractère aérien n'a pas été oublié, il s'est concentré sur la chevelure qui s'écoule sur le dos en boucles séparées. Cependant, le lien temporel le plus évident se fait avec *La petite sirène* de Edvard Eriksen (1909) que je connais bien sûr mais que je n'ai jamais vraiment étudiée. La vue de face de ma pièce reprend la posture de *La petite sirène*, lorsqu'on l'observe de trois-quarts depuis sa gauche. Similitude de forme certes, mais ce qui frappe c'est la mollesse étrange dont semble envahie la pièce de Edvard Eriksen lorsqu'elle est confrontée à mon petit format tonique. Preuve s'il en est de l'efficacité de la transcription de l'énergie dynamique dans la distorsion des volumes. Et un petit détour par Jean-Baptiste Carpeaux (*Baigneuse sur un rocher*), plâtre datant des environs de 1860 : le lâcher prise est si grand dans cette esquisse que les volumes se fondent dans une forme presque abstraite. Le titre est nécessaire pour assurer le visiteur sur sa lecture. Mais quelle force naturelle se dégage. De quoi rêver à de nouveaux travaux sur le corps encore plus proche de la réalité biologique intérieure.



Baigneuse en discussion Terre 2017