

Michel FAUP



AUTOUR DE LA JOIE

**Exposition à la Galerie Art Sud Toulouse
Septembre - Octobre 2011**

Pour ouvrir ce catalogue, le choix est difficile entre deux textes. L'un parle de la relation au corps et à la pensée qui constitue un des fondements de mon travail de sculpture, l'autre parle de la joie qui fait l'objet même de l'exposition de 2011. Alors, plutôt que de nourrir ma frustration, voici deux textes introductifs. Curieusement, ils ont tous deux été écrits aux alentours de 1915.

" Ces indicibles, ces inexprimables positions de la conscience dans ma tête, ces discours inexprimés de l'esprit, c'était --

-- il me semble --

-- l'inexprimée germination de l'esprit dans mon petit corps d'enfant : la germination des impressions qui essaïmaient en sensations ; dans ma conscience s'effondrait la barrière entre l'esprit et le " moi " ; la conscience s'emplissait de la vie de l'esprit comme un gant aux doigts tendus se laisse emplir par la main ; la conscience s'extirpait -- hors de moi-même : et s'épanouissait en un calice de fleur -- au-dessus de moi (une fleur bleue s'épanouissait) ; l'esprit descendait dans ce calice : -- -- à cette époque je ressentais --

-- la pression des os de mon crâne : ma tête se contractait ; je ne percevais pas l'écorce du cerveau --

-- (habituellement nous pensons par l'écorce du cerveau) --

-- mais les centres mêmes ; la sensation de ma propre tête était comme un attouchement par les enveloppes cervicales de la substance même de la vie du cerveau ; tout " collait " vers l'intérieur de moi ; et reflueait vers le coeur ; à l'intérieur de moi tout reculait dans l'intérieur ; sensation que ma tête est au niveau de mon nez ; et voici qu'elle devient... une noix sur ma langue ; j'avale la noix ; la sensation descend dans mon gosier : le gosier se contracte ; tout ce qu'il y a au-dessus a fondu : le cerveau, ses enveloppes, les os du crâne, les cheveux ne sont plus perçus comme eux-mêmes mais comme les reflets dansants de pensées autonomes dans l'immensité du vide acéphale, spirales envolées --

-- de cornes ailées !

S'allégeait, se glaçait l'espace de ma tête abolie ; il éclorait en spirales de feuilles et rameaux déployés : --

-- la spirale des feuilles des plantes aujourd'hui éveille en moi l'impression d'une pensée croissante, grandissant en spirales, où s'exerce la loi de répétition : de trois en trois, de cinq en cinq, de six en six : --

-- la rose est contruite selon les lois du pentagramme ; et l'hexagramme c'est le lys.

Il me semblait que --

-- mon intérieur est vide : tout en moi est extérieur à moi : tout a germé, a éclos -- ça existe, ça danse, ça tournoie ; le " moi " devient le " hors de moi " : tout ce qui naguère fut moi --

-- à présent, informe et acéphale, s'infiltré dans les ténèbres ; la tête s'est engloutie ; à son emplacement il reste une étrange sphère de pulsations autour d'un centre unique. "

(Andréi Biély : " Kotik Letaïev " 1915 - 1916 Editions L'Age d'Homme 1973 p. 178-179)

" Mon dernier chant

Que tous mes accents de joie se mêlent dans mon dernier chant - de cette joie qui se répand à profusion, quand la terre se couvre de verdure et que les jumeaux Mort et Vie font la ronde autour du vaste monde - la joie qui s'engouffre sous la porte avec la tempête, qui provoque les rires et fait perler les larmes aux yeux du malheureux assis au coeur du lotus rouge de la souffrance - la joie qui recouvre de ses éclats la poussière. La joie qui ne se définit pas. "

(Rabindranath Tagore : " De l'aube au crépuscule " 1912 - 1921 Editions Points 2008 p. 60)

" Je crois aux signes, déclara le cénobite avant de quitter la croisée. La pénombre de la cellule le happa. Dans le ciel, les hirondelles tiraient inlassablement des traits. Assis sur son lit, le moine réfléchissait maintenant au sens de sa phrase. " Ainsi commence " *L'oratoire au fleuve* " *(Michel Faup circa 1990).*

Une nouvelle exposition, un nouveau catalogue : l'occasion de faire le point sur ma démarche. Et toujours les mêmes questions se présentent : qu'est-ce qu'une oeuvre d'art ; comment la découvrir et donc comment la concevoir, pourquoi, pour qui ?

Il y a dix ans, je définissais l'oeuvre d'art comme résidu de l'action de l'artiste et j'incitais le contemplateur à analyser ces traces. Aujourd'hui, je ne vois pas de raison de changer cette définition. Tout au plus trouverais-je dans mes lectures de quoi expliciter la méthode nécessaire à cette exploration.



*Sainfoin d'Espagne Photographie
extraite de Christian Bernard :
" Fleurs sauvages des jardins "
Editions du Rouergue 2000 p. 126*

Par exemple, on pourrait utilement transcrire l'approche retenue par certains paysagistes : " Nous nous démarquons donc de conceptions purement esthétiques ; nous ne recherchons pas non plus, avec un appétit de collectionneur, les traces éparses du passé, dans un but de contemplation. Tel qu'il nous apparaît, le paysage est le miroir des relations, anciennes et actuelles, de l'homme avec la nature qui l'environne, la plaque photographique sur laquelle il a laissé une trace plus ou moins précise et profonde, avec tous les phénomènes possibles de surimpression. Il en résulte que le paysage a *une histoire à raconter* ou, du moins, qu'il invite à la reconstitution à partir des éléments qui nous sont parvenus : ceux que nous recueillons ici concernent principalement l'agriculture, puisqu'elle est notre préoccupation première. Ainsi, dans telle plaine du Midi, quelques parcelles éparses de céréales, des alignements d'arbres, des vestiges de jardins, ou encore des ruines de bergeries dans les garrigues avoisinantes, révèlent qu'un système de polyculture à composante céréalière associée à l'élevage ovin était autrefois le plus répandu. On peut alors se demander comment s'est faite la transition de cette mosaïque complexe à l'actuelle monoculture viticole. Dans telle commune des Alpes, le sainfoin qui pousse encore au bord des fossés témoigne de l'expansion ancienne de cette culture aujourd'hui quasiment disparue. Dans une vallée du Languedoc, un peuplement de robiniers (on parle communément d'acacia), aligné le long d'un talus, signale le tracé d'une ancienne voie de chemin de fer aujourd'hui arrachée : ces arbres ont été abondamment plantés au XIX^e pour retenir la terre des remblais... C'est ainsi que l'analyse des paysages contribue à révéler l'histoire d'un pays, non seulement dans ses évolutions lentes mais aussi lorsqu'elle a comporté des ruptures brutales. " (Bernadette Lizet et François de Ravignan " *Comprendre un paysage* " 1987 INRA p. 14)

Il en va de l'oeuvre d'art comme du paysage. Il faut la lire et s'ouvrir aux questions qu'elle suscite tout en écoutant les émotions qui surgissent à sa contemplation. François Rachline ne dit pas autre chose au-début de son texte sur Gérard Garouste : " Très curieusement, à la différence de la littérature et de la musique, on croit souvent qu'un seul coup d'oeil suffira pour pénétrer l'univers d'un peintre. Le temps d'accoutumance, jugé naturel et de toute façon nécessaire pour les deux autres arts, est ici presque toujours court-circuité. Peut-être cela vient-il de la toile elle-même, qui fait écran - dans le double sens de surface d'inscription et

d'obstacle. Pourtant, il n'est pas nécessaire de l'abolir pour franchir le seuil d'une pensée. Il faut au contraire s'y glisser comme l'Orphée de Cocteau traversant le miroir. S'y perdre avec confiance. Se laisser entraîner dans ses méandres. S'imbiber de ses dévoilements. Car le peintre est un chercheur, ses tableaux les traces et les étapes de son cheminement, le regard des autres le divulgateur de ses propres inconnues. " (François Rachline " *Peindre, à présent* " *Fragments Editions 2004 p.9*)

Je regrette que François Rachline se soit limité à la peinture dans son propos. Cela l'amène à écrire une phrase absurde qui nie la sculpture comme branche des arts plastiques : " Toutes deux fascinées par la puissance du présent, les deux branches de l'art plastique contemporain, la peinture et l'entreprise conceptuelle suivent des voies différentes. " (François Rachline " *Peindre, à présent* " *Fragments Editions 2004 p.90*)

Malgré cette incongruité, j'aurais probablement retenu la première citation dans le catalogue de mon exposition de février 2005 " *Stèle, Altérité, Complémentarité* " qui explorait la nature nécessairement hermétique de l'oeuvre d'art. Je l'aurais fait, oui, si seulement j'en avais eu connaissance à l'époque. Cela aurait été possible mathématiquement puisque le texte a été édité en 2004 mais la vie est faite de méandres complexes qui ont considérablement allongé le temps nécessaire à ma découverte de l'univers de Gérard Garouste.

Le premier acte intervient à l'automne 2005, lorsque je parcours la dernière parution du magazine (art absolument) et que je tombe sur la reproduction du tableau de Gérard Garouste intitulé " *Epaule fils d'âne* " : on y voit un être hybride mi-âne mi-homme qui va son chemin.



Vue de l'exposition " Stèle, Altérité, Complémentarité " Galerie Art Sud Février 2005 : au premier plan " Centaure Terre 2004 " qui se profile devant un voilage rouge, au deuxième plan " Hécate Terre 2004 " , au troisième plan les trois pièces formant " Léonine Bronze 2004 " et à l'arrière plan la silhouette caractéristique de " Stèle masculine Turquoise 2004 "

Le torse de l'homme est greffé sur l'arrière-train de l'animal, il présente de curieuses excroissances au niveau des épaules (comme les moignons d'ailes d'un ange déchu) dont on comprend en suivant la torsion des formes qu'il s'agit du point de départ de bras d'une souplesse inouïe. L'âne observe d'un air interrogateur, l'homme, grave, regarde le sol et tient une sorte de foulard rouge et blanc dans son unique main visible. Fasciné, je ne peux pas ignorer la similitude de sujet que présente cette toile avec le " Centaure ", chimère surgie sous mes doigts comme par hasard, que je viens juste d'exposer : chez moi également, l'animal et le cavalier ont fusionné leurs corps mais c'est la jambe du cavalier qui a remplacé la patte arrière de sa monture et cette dernière, désormais incapable de tenir debout, est renversée sur le dos dans une pose compliquée.

De l'entretien que reproduit la revue, je retiens " La peinture n'est pas faite pour s'exprimer avec des mots. A la limite, la question des clés de compréhension est secondaire. L'essentiel est que l'image existe, questionne le regard, interpelle le spectateur. Un tableau réussi, c'est un tableau sur lequel il y a suffisamment de matière pour que le regard qui s'y porte ait envie d'inventer ce qu'a voulu dire l'auteur, laissant au spectateur une totale liberté d'imagination, l'obligeant à s'interroger sur le pourquoi et le comment de l'image peinte. " (*Gérard Garouste " Entretien avec Philippe Piguet " (art absolument) Automne 2005 p.21)*

Et puis, j'oublie cette rencontre, je replonge dans mon univers et, curieusement, explore plus amplement les possibilités offertes par la notion de chimère pour mon exposition suivante : "Luxuriance I?".



Sirène

commence à perdre de son caractère fascinateur.

En 2002, n'étais-je pas tombé en arrêt devant un tableau de Jean-Pierre Pincemin dans lequel je voyais un combat entre un évêque et un animal terrifiant qui aurait pu être un dragon. Une sorte de version héroïque de mon travail sur les saints pour l'exposition " *Litanies 2001* ". Ma lecture de l'oeuvre de Jean-Pierre Pincemin provient peut-être

Peut-être cet oubli est-il dû au fait que l'impression de telles convergences entre artistes au moment de la préparation de mes expositions est assez fréquente et



↑ Chimère chat

Chimère oiseau ↑

Terre 2005

d'un lien fait inconsciemment à l'époque avec la sculpture du Cardinal Lavignerie réalisée par

Alexandre Falguière qui m'avait fortement impressionné lorsque je l'avais découverte entre Adour et Nive à Bayonne. Les deux oeuvres, malgré leur extrême distance, présentent en effet une dynamique du geste similaire : une énergie dominatrice saisissante. Un sens de l'épique que j'ai moi-même essayé de trouver dans une sculpture comme " *La bataille d'Ebbekerstorp* ".



La bataille d'Ebbekerstorp Terre 2002

Quelle déception lorsque dans le dossier photographique que la galerie m'enverra en réponse à ma demande, je vois figurer cette peinture sous le titre " *Goudron frais* " et encore, dans un article associé à une rétrospective organisée en 2010 à Angers, sous le titre de " *Chasse au tigre* ".

Et pourtant l'article trouvé sur internet en 2010 aurait de quoi me rassurer un peu : " S'intéressant de plus en plus à l'histoire de la représentation, Pincemin s'inspire de fables du Moyen Age, de l'imagerie chrétienne ou d'estampes japonaises, d'oeuvres appartenant à son Panthéon personnel. " (*Nicole Salez : " Explorateur de la peinture à Angers Jean-Pierre Pincemin " 8 juillet 2010 sur Toutpourlesfemmes.com*)

Second acte : en juillet 2005, la responsable de la galerie Jane Huart à Bordeaux, étudiant quelques sculptures que je lui soumetts comme exemples de ma production, " *Gonflement* " entre autres, fait un lien avec le travail de Gérard Garouste sans plus expliciter. De retour à Toulouse, je me procure le livre publié aux éditions Fragments sur cet artiste afin de me familiariser avec son univers (à défaut d'avoir accès aux originaux de ses oeuvres).



Gonflement Terre 2005

A ma grande surprise, je découvre de nombreuses distorsions affectant les corps des personnages ce qui me confirme que la convergence constatée en 2002 va au-delà de la simple invention de chimères : " *La Mouche* " avec ses mains démesurées et ses pieds inversés ou encore l'oreille gigantesque implantée dans le dos de l'homme dans " *Parole de l'apiculteur* ". Il y a là une étrangeté qui m'est familière.



Ami 1 Bronze 2010



Ami 2 Bronze 2010

Et pourtant je trouve derrière cette première perception un grand classicisme : dans les gouaches énigmatiques, quelque chose me rappelle la peinture d'histoire, les toiles de l'école française de la fin du XVIII^{ème} siècle (Jacques-Louis David par exemple et son " *Serment des Horaces* ") où les personnages prennent des poses théâtrales quelque peu hiératiques et où j'ai fini par trouver un plaisir insigne dans les jeux de couleur (comme chez Nicolas Poussin dans l'oeuvre duquel cette manière prend sa source à mon avis). La lecture avide du texte de François Rachline et le retour sur l'entretien avec Philippe Piguet me confirment cette intuition : " Gérard Garouste lui, résiste à l'immersion dans l'instantané. Résister, ici, ne signifie pas prendre parti pour le passé, mais au contraire refuser que celui-ci détermine les comportements présents. Non pas le défier, mais l'accepter pour ce qu'il est. Non pas l'oublier, mais le connaître. Non pas le révéler, mais le reconnaître. Non pas l'enterrer, mais en extraire des forces vitales. " (*François Rachline " Peindre, à présent " Fragments Editions 2004 p.90*)



Portrait paysage Talc 2009

" Très vite, j'ai compris que ce n'était pas une question de chronologie, qu'il ne me fallait pas remonter aux temps anciens de la préhistoire mais plutôt à l'époque de la Renaissance, c'est-à-dire au siècle doré de la peinture avec ses empâtements, ses glacis, bref son métier. ... Quel est le sujet par excellence de la peinture au Siècle d'Or ? C'est le nu, le paysage, la nature morte, la scène mythologique ou la scène religieuse. J'ai tout naturellement cherché à travailler tous ces thèmes... " (*Gérard Garouste " Entretien avec Philippe Piguet " (art absolument) Automne 2005 p.18)*

Alors, ce qui nous séparerait le plus, ce serait le rapport au passé : à l'inverse de Gérard Garouste, il m'a fallu remonter à la préhistoire, retrouver un rapport intime avec la matière dans un travail d'usure peu utilisé par les sculpteurs depuis cette époque, il m'a fallu oublier le récit, éviter l'anecdotique et l'individuel pour atteindre une expression générique, une émotion purifiée, sortie de son cocon. Jusqu'à aboutir à un " *Portrait paysage* " à la fois totalement présent et impossible à relier à un quelconque être existant.



Baigneuse Terre environ 2000



Grande baigneuse Calcaire 1997

Pour terminer avec les rencontres, il me faut encore mentionner la visite de la galerie du Troisième Oeil à Bordeaux lors d'une exposition consacrée à Jean-Yves Gosti en février 2010. J'ai ressenti une telle proximité qu'immédiatement j'ai jeté quelques mots sur le papier pour clarifier ma pensée : " Au premier coup d'œil, cette vulnérabilité : voilà ma famille. Cela a-t-il un sens ? Comme lorsque cette jeune indienne au regard déterminé photographiée par Curtis exigeait de rejoindre mes archives en tant qu'arrière-cousine ? Oui et plus encore.

Approchons nous. Ces traces maintenues apparentes dans la chair de la pierre, marques de l'aiguille, empreinte encore plus ancienne des outils du carrier, toute cette histoire du matériau conservée dans l'œuvre finale, partie intégrante de l'œuvre, ce qui lui donne une sorte de profondeur historique. Convergence fantastique : les voilà, similaires, dans mon atelier, blessure du crochet et de la scie dans le tronc de tilleul, plissement de l'enveloppe protectrice du parpaing de terre préservé lors de la taille, éclatement de la pierre qui se détache de la falaise intégré sur le ventre d'une baigneuse. " (*Michel Faup " Une rencontre " Février 2010)*

Que conclure de ces convergences avec des travaux et des techniques aussi différents ? Rêve ou réalité ? Peut-être que cela est rassurant, au moment de préparer une nouvelle exposition, d'inventer des proximités avec des artistes contemporains reconnus pour se sentir moins seul, moins vulnérable. En famille. Mais peut-être l'esprit est-il si préoccupé par la démarche personnelle en cours qu'il en reconnaîtrait la trace dans tout travail plastique aussi éloigné soit-il. Peut-être enfin y a-t-il simplement des indices dans ces travaux découverts qui permettent, chacun dans son registre, de tracer les contours de mes aspirations propres : une

volonté de s'ancrer dans un héritage humain global, un rapport à la matière, un besoin d'insufler à la matière de l'énergie ou plutôt de canaliser l'énergie intense qui frémit en elle, un souhait de générer une émotion puissante chez le spectateur, de la captiver par le regard de sculptures pourtant souvent aveugles. Un cheminement qu'il convient d'explorer plus avant.



La joie Terre 2007



Sphinx Terre 2005

Contemplant les tirages en bronze de " *La joie* " et du " *Sphinx* ", la responsable de la galerie Art Sud à Toulouse s'exclame : vous avez trouvé quelque chose mais comment pourrait-on l'appeler ? Un peu pris de court, j'essaie de trouver par approximation.

On pourrait parler de néo-primitivisme, René Lagorre disait que j'étais un néo primitif. Mais il ne connaissait que mon travail antérieur à 2000. Que voyait-il ? Une volonté de simplification du volume, une hésitation entre poli et matière brute, une tentation pour le symbolisme ? Le fait est que l'on m'avait souvent relié à l'art Inuit ou à l'art africain.



Petite reine Cormier 1999



Grosse baigneuse Bronze 1998

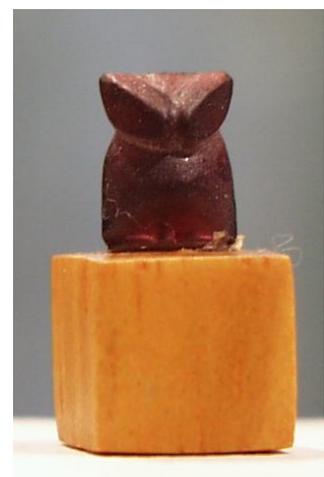
Une autre approche serait de définir ma démarche comme un néo-vitalisme. Néo-animisme aurait pu paraître plus adapté. En effet, faire référence à la " croyance en une âme, une force vitale animant les êtres vivants mais aussi les élément naturels, comme les pierres ou le vent " (*Définition extraite de l'article " animisme " de Wikipedia*) aurait été plus correct parlant d'un travail de sculpture (par vocation limité à des objets non vivants). Mais, en m'inscrivant dans une perspective historique (usage du préfixe néo) il aurait fallu expliciter la relation que ma démarche entretenait avec le courant animiste de la peinture belge durant l'entre-deux-guerres, dont je ne connais rien à vrai dire à part la définition et la liste de quelques peintres qui lui ont été affiliés : " Porté sur l'évocation de la vie quotidienne, il manifeste cependant un réalisme travaillé par l'évocatoïn singulière des objets et des êtres, cherchant à leur conférer une densité spirituelle, une intensité particulière, une âme. " (*Définition extraite de l'article " animisme (peinture) " de Wikipedia*).



Sans titre Terre 1988



Saint-Amans Bronze 1996



Torse Grenat 2000



*Personnage
Papier 1991*



*Nymphe retrouvée
Bronze 1995*



*Baigneuse verte
Terre 1995*

J'éprouve une certaine sympathie pour l'animisme enfantin selon Jean Piaget : " La vision animiste provient d'une indifférentiation entre les êtres vivants qui créent du mouvement et les objets, qui eux, le subissent. Cette indifférentiation serait due à la méconnaissance d'un critère évident et essentiel pour les adultes : les objets vivants naissent, croissent, et meurent. Pour

l'enfant qui n'a pas encore une profonde connaissance de ces mécanismes, surtout la mort, tous les objets, qu'ils soient vivants ou non, naissent et croissent, ont des émotions. " (*Définition extraite de l'article " animisme " du site internet definitions-de-psychologie.com*) Et je me souviens avoir, après une dure nuit de labeur, au petit matin, remercié le photocopieur pour sa collaboration et lui avoir souhaité une bonne fin de semaine. Cependant, " l'animiste ne se contente pas de subordonner la matière à la vie, mais, qui plus est, il soumet la vie à la pensée. Les philosophes d'inspirations vitalistes considèrent au contraire l'activité intellectuelle comme fondamentalement subordonnée à la vie. " (*Réflexion extraite de l'article " vitalisme " de Wikipedia*). Matérialiste et adulte, je comprends a posteriori pourquoi c'est donc la notion de vitalisme et non pas celle d'animisme qui est arrivée sur mes lèvres au moment de définir ma démarche.



Démon 3 Cuivre 1992



Démon 1 Cuivre 1992



Gardien (PT) Terre 2002



Gardien (JMM) Terre 2007

Mon intention était de faire référence aux théories en vigueur au XVII^{ème} siècle concernant la notion de vie. " Tel est en effet, le mode d'existence des corps vivants, que tout ce qui les entoure tend à les détruire. Les corps inorganiques agissent sans cesse sur eux ; eux-mêmes exercent les uns sur les autres une action continuelle ; bientôt ils succomberaient s'ils n'avaient en eux un principe permanent de réaction. Ce principe est celui de la vie... " (*Xavier Bichat " Recherches physiologiques sur la vie et la mort, 43 cité par André Pichot " Histoire de la notion de vie " Editions Gallimard 1993 p.527*)

Cette notion de résistance à l'usure m'est chère et en 1992 déjà, lors de ma première exposition à Toulouse, j'expliquais à un visiteur curieux que la plupart de mes représentations étaient fragmentaires car elles visaient à représenter des êtres vivants dans leur lutte contre l'érosion lente que constituait la vie et que ce combat se traduisait par la perte progressive de parties plus ou moins importantes de l'être sauf à avoir atteint un état de sérénité (qu'à l'époque je définissais comme la prière, moi l'incroyant) qui permette au corps (à l'être) de conserver / retrouver sa plénitude. Une autre explication, contemporaine de la première, était que beaucoup de mes corps sont des corps en croissance car ils sont en train de naître au présent et qu'ils sont donc naturellement fragmentaires.



Vues de l'exposition à la Galerie Art Sud en janvier 2000 : on y voit notamment " Naiade " Tilleul 1999 (Bas -Gauche), " Grande baigneuse " Thuya 1997 (Haut) , " Baigneuse verte " Marbre 1996 et " Grance baigneuse assise " Pierre de Mareuil 1996 (Bas - Droite)

Pour finir, sans que sur le moment je puisse dire pourquoi, je proposais le terme de néo-cubisme. Il me faudrait plusieurs années et quelques rencontres pour pouvoir esquisser ici une explication.



Nymphe au bain Terre 2007



Avatar Terre 2003

Mais même sur les chemins de traverse, même lorsque l'on pense être égaré loin de toute humanité, on fait des rencontres surprenantes. La mienne intervient à l'automne 2010 au détour d'un entretien entre Serge Hélénon et Pascal Amel : " Mon parcours inverse l'histoire. Et aussi ce que l'histoire de l'art a édicté en France ou en Occident : la découverte de l'art nègre engendrant le cubisme, etc. Je suis dans un cubisme à l'envers, c'est à dire que je ne déploie pas un objet sur toutes ses faces. L'Occident a vu les choses de l'extérieur ; moi je les vois du dedans. Cela, bien entendu, implique de l'engagement, car nous sommes tenus à l'écart de ce que la France considère comme sienne. Mais je ne crois pas qu'on puisse se départir de ce que l'on est véritablement. On n'a pas à se dissoudre dans une espèce d'intégration qui demanderait simultanément sa propre désintégration. On a à être soi-même. " (*Serge Hélénon répondant à Pascal Amel (art absolument) Automne 2010 p. 68*)



Petit portrait paysage Talc 2009

En quelques phrases, Serge Hélénon a rassemblé la vision de renversement du temps qui m'avait frappé chez François Rachline à propos de Gérard Garouste (" Procéder à son renversement (du passé), et entretenir à son égard une relation de l'ordre du vav " conversif " , cette lettre qui en hébreu biblique, placée en préfixe d'un verbe, transforme passé en futur et futur en passé. " (*François Rachline " Peindre, à présent " Fragments Editions 2004 p.90*), l'affirmation d'être une nouvelle sorte de cubiste et l'approche consistant à représenter les choses telles qu'elles se perçoivent de l'intérieur et non pas de l'extérieur comme le recommanderait un travail académique qui m'a servi de justification aux distorsions que présentaient mes figures.

Cependant, je reste un peu désemparé devant ces propos car lorsque je découvre les reproductions des oeuvres de Serge Hélénon accompagnant l'article, je pense immédiatement aux travaux d'Etienne-Martin plutôt qu'aux reliefs colorés réalisés par les cubistes. Tout concourt à rapprocher les oeuvres comme " *Résistance oblige (Expression - Bidonville)* " ou " *Pavés comme pieds (Expression - Bidonville)* " de Serge Hélénon de " *Le manteau (Demeure 5)* " d'Etienne-Martin : les matériaux utilisés (tissus, courroies, clous ou écrous...), la formulation du titre avec une parenthèse en liaison avec l'architecture et les souvenirs d'enfance et même la gamme de couleurs ainsi que son usage codifié. Etienne-Martin " préserve sa liberté d'expression, qui lui permet de créer son espace sculptural à partir de cette " nécessité intérieure " dont parlait Kandinsky, fondée sur la mémoire et le lieu et le cheminement de l'un dans l'autre. ... En introduisant la couleur, Etienne-Martin insiste sur la signification de " labyrinthe " cosmique de l'oeuvre. Le bleu, maison du nord, terrasse qui ouvre sur l'extérieur, le ciel ; le rouge, couleur de la naissance, de la vie ; le vert des forces naturelles, la terrasse de la terre. " (*La collection du Musée national d'art moderne Editions du Centre Pompidou 1987 p. 207 et 209*) " J'ai vu que ces différents niveaux de surfaces, que j'appelle des surfaces accidentées, me permettaient de rejoindre les façades de bidonvilles que j'avais connues dans mon enfance. ... Le rouge, le bleu, les couleurs primaires sont des contrepoints pour faire valoir le noir, mais il y a aussi, quelquefois une dominante rouge, bleue et blanche. Le jaune est soupçonné parce que le blanc remplace l'effet du jaune. J'ai eu des jaunes acides, mais de moins en moins maintenant. Le noir s'est imposé à moi. ... Noir ce n'est pas pour dire que c'est nègre, le noir ce n'est pas pour dire qu'il y a du malheur, le noir c'est le commencement, c'est la matière, et le noir a besoin de la lumière, noir et blanc, on est dans le sens premier des choses. " (*Serge Hélénon répondant à Pascal Amel (art absolument) Automne 2010 p. 67-68*)



En Attente Gypse 2009

Pour ce qui me concerne, j'avance sur mon chemin autour du cubisme accompagné d'Ossip

Zadkine, mon maître en audace, qui me guide dans le dédale de mes pensées et les broussailles de mes connaissances de l'art moderne et de sa naissance comme Virgile guida Dante dans son " *Enfer* ".

Il y a également l'esprit d'Henri Gaudier-Brzeska qui plane auprès de moi durant ce cheminement.

Deux artistes qui demeurent en marge du cubisme, ensemble, depuis si longtemps, pour dialoguer avec moi dans mes tâtonnements artistiques et me tirer vers toujours plus d'authenticité et de courage. Il n'est qu'à prendre quelques lignes écrites sur chacun de ses deux artistes pour se convaincre de leur marginalité commune.



*Oracle 1 (Gauche) ; Oracle 2 (Droite Haut)
Oracle 3 (Droite Bas)
Terre 2010*

" Gaudier se situe hardiment parmi les " modernes ", aux côtés de Brancusi, Modigliani, Epstein et du Polonais Dunikovski. Il compte parmi ses amis et confrères Jacob Epstein, alors l'un des plus éminents sculpteurs britanniques d'avant-garde, les membres du groupe des vorticistes et leurs alliés. ... Il est important de souligner le caractère universel de cette reconnaissance dans le monde turbulent de l'avant-garde londonienne, car la suite des événements - la mort prématurée de Gaudier peu de temps après son émergence comme l'un des chefs de file du vorticisme, l'émouvant hommage rendu en 1916 par Ezra Pound à son oeuvre abstraite et ses écrits vorticistes dans *Gaudier-Brzeska. A Memoir* - va entériner l'idée que le vorticisme constitue le point culminant de son oeuvre, tragiquement interrompu. " (*Evelyn Silber " Dans le Vortex : Gaudier Brzeska et l'avant-garde britannique " Editions du Centre Pompidou 2009 p. 24 du catalogue Henri Gaudier Brzeska*)

" Une dernière figure à ajouter aux artistes qui découvrirent leur style dans le climat du

cubisme est Ossip Zadkine, né à Smolensk. On pourrait presque mettre Zadkine au nombre des membres de l'école cubiste, n'était le fait que, après avoir jeté un regard du côté du cubisme, il suivit une ligne d'évolution nettement personnelle qui ne s'identifie en rien à celle de ce mouvement. De plus, il n'éprouva jamais le besoin de se libérer de l'ombre que le géant Rodin avait projetée sur ses cadets. " (A. M. Hammacher " La sculpture " Editions Cercle d'Art 1988 p. 151)

Il n'est pas étonnant que je rassemble Ossip Zadkine et Henri Gaudier-Brzeska dans une même réflexion, n'étaient-ils pas les seuls " gens qui poursuivent une expression sculpturale " lors du 6ème Salon de l' Allied Artists' Association en juillet 1914 comme en témoigne Henri Gaudier-Brzeska lui-même : " Zadkine est représenté par deux oeuvres en bois et une de pierre. Celle que je préfère est la tête de bois, où l'on a une composition de masses emportées dans trois directions concentriques. Le contraste entre la masse ravinée de la chevelure et l'ondulation lisse des épaules mérite tout spécialement l'attention. Cette tête constituerait un chef d'oeuvre, n'était une trop douce expression qui la gâche un peu. ... L'autre composition de bois est beaucoup moins satisfaisante - un certain sentimentalisme gâche encore l'effet général. ... J'expose l' " Enfant au Lapin " que l'on a présenté dans ces colonnes (" Egoïste ") comme un écho des bronzes animaliers de la dynastie de Tchéou. Il est meilleur qu'eux. Ils ont, il est vrai, un " classicisme " qu'ils doivent à la fluidité de leurs courbes - mais ma statuette possède plus de densité monumentale par le jeu des surfaces planes et courbes. Ce qu'il convient de remarquer c'est la relation entre, d'une part, la masse du lapin et le bras droit, d'autre part le reste de la masse. La pièce suivante est un oiseau. Malheureusement, ce n'est que maintenant que je puis voir combien le sujet aurait gagné, en légèreté et majesté, à ce que le plan des ailes soit convexe et le devant plus épais. ... Le reste de la section sculpture est un rassemblement de mélanges Rodin - Maillol et d'académisme sans valeur. " (Henri-Gaudier Brzeska cité dans " Henri Gaudier-Brzeska par Ezra Pound " Editions ARPAP 1992 p. 43-44)



*Couple (Gauche) ;
Bienveillant 1 (Droite Haut)
;
Bienveillant 2 (Droite Bas)
Argent 2010 - 2011*

Je cite ces commentaires car en ayant sous les yeux les photographies des oeuvres mentionnées, cela permet de mieux pénétrer la pensée de l'artiste. J'ai du mal à comprendre la notion de " trois directions concentriques " mais j'adhère totalement à l'appréciation de Henri Gaudier-Brzeska. Pour moi, il n'y a pas d'hésitation possible. Il y a dans la " Tête de femme " dignité, force et dynamique intérieure alors que " La Sainte Famille " est mièvre en regard avec une facilité de travail des rythmes. Le jeune Henri Gaudier-Brzeska se laisse emporter par la vanité lorsqu'il s'intéresse à son " Enfant au lapin " (il sait cependant regarder son travail avec un oeil critique acéré) mais je dois admettre que je retrouve dans cette pièce la puissance étrange, la douceur inexplicable qui m'ont toujours séduit dans la " Femme assise " qui constitue un pur chef d'oeuvre. Henri Gaudier-Brzeska donne un bref cours de sculpture en attirant l'attention sur les rapports de masse de la statuette. Et l'on comprend en effet que,

comme dans " Femme assise " , la puissance expressive d' " Enfant au lapin " provient du déploiement et de la confrontation de volumes similaires en forme. Pour atteindre l'objectif recherché, ils peuvent s'élargir, s'ouvrir en descendant (" Femme assise ") ou se frôler, s'entasser (" Enfant au lapin ").

Je vais une dernière fois m'appuyer sur le talent de théoricien d'Henri Gaudier-Brzeska pour illustrer le point de départ de mon rapport au cubisme en sculpture. " La montagne est énergie sculpturale. La sensibilité sculpturale est l'appréciation de masses en relation entre elles. L'aptitude sculpturale est dans la définition de ces masses par des plans . " (Vortex de Gaudier - Brzeska cité dans " Henri Gaudier -Brzeska par Ezra Pound " Editions ARPAP 1992 p. 24)



Sérénité Terre 2010

On trouve dans ces trois lignes ce qui nourrit mon rapport paradoxal au vorticisme en sculpture. Je suis totalement convaincu que la sculpture est énergie qu'elle doit être énergie et que cela passe par la confrontation des masses mais je n'aime pas le plan et ce n'est pas le plan qui délimite les masses dans mon approche comme on peut aisément le constater dans " Sérénité ". La forme initiale du bloc de terre est un parallélépipède dont on perçoit encore vaguement la contrainte sur la face où l'oreille est implantée. En revanche, tout le travail de sculpture a été fait pour dégager d'amples rondeurs. Cet exercice est obtenu grâce à l'alternance des vides et des pleins (des noirs et des blancs si l'on parle en termes lumineux). Sur la prise de vue de gauche, on observe ainsi la cavité de l'oreille et la narine dilatée qui s'équilibrent, le creux sombre du cou qui répond en contraste au gonflement de la lèvre inférieure pour rendre protubérant le menton vigoureux. A droite, c'est le globe de l'oeil qui dialogue avec le dessus de la narine (la même dont l'intérieur équilibrerait l'oreille sur l'autre vue). Enfin, on remarque le fort contraste entre la chevelure fluide qui baigne la tête comme une rivière autonome et les masses du visage tendues et bombées. Il se dégage de l'ensemble une présence affirmée et un grand calme : la sérénité, en somme.

On peut comprendre ce que j'ai retenu de la leçon d'Aristide Maillol : le recours à des volumes au bord de l'éclatement comme dopés d'énergie. Il suffit de comparer sa " Baigneuse " de 1899 à ma " Baigneuse " en thuya de 1997 pour constater le lien et

les divergences : même volume des cheveux par exemple mais une brutalité dans mon travail (l'aspect fragmentaire du visage, le respect des blessures initiales du matériau) qui est totalement absente de celui d'Aristide Maillol.

J'ai toujours eu un sentiment ambivalent vis-à-vis d'Aristide Maillol : un attrait pour le côté solaire de ses sculptures et une aversion pour ses sujets académiques. Et pourtant, je note chez A. M. Hammacher son rôle de pionnier : " Les Grecs primitifs furent découverts par des artistes qui se consacraient exclusivement à la sculpture. (Peu importe que Maillol, comme tant d'autres, ait commencé par peindre : après 1900 sa vie est fixée dans la sculpture. Et c'est lui qui, avec Bourdelle commença à regarder plus loin que l'hellénisme, les Romains, la Renaissance et le baroque.) Les sculptures sur bois d'Afrique et du Pacifique Sud furent, par contre, découvertes surtout par des peintres... " (A. M. Hammacher " *La sculpture* " Editions Cercle d'Art 1988 p. 82)

Et le cubisme alors ? Dans mon esprit restaient présentes les tentatives pour transcrire en volume les préceptes du cubisme analytique inventé par les peintres. Et ce monde est totalement différent de mon imaginaire.

C'est une sculpture comme " *Formes et lumières* " d'Ossip Zadkine où l'un des seins est en creux et l'autre pointe hardiment sa sphère qui m'a appris à oser la concavité, même si " en ce qui concerne le concave - convexe, ce ne fut pas une invention de Picasso, ou de Matisse, ou d'Archipenko " et s' " il apparaît dans l'art de tous les âges. " (A. M. Hammacher " *La sculpture* " Editions Cercle d'Art 1988 p. 140) Malgré cela, je reste sur ma faim lorsque je contemple ce travail purement frontal dont seul le rythme des courbes parvient encore à me toucher. Ma réaction est la même face à la " *Tête hiératique d'Ezra Pound* " de Henri Gaudier-Brzeska : admiration pour cette puissance savamment orchestrée mais un peu de lassitude devant le manque de chair induit par la planéité recherchée des surfaces.



Chevaline Terre 2010

La " *Tête de femme (Fernande)* " est considérée comme l'origine du cubisme en sculpture et aurait anticipé de quelques années l'émergence du cubisme analytique en peinture. C'est ce que montre une analyse détaillée de Reinhold Hohl. Il la confronte à une version antérieure (1906) " qui porte la marque du modelé superficiel et mou de Medardo Rosso ", aux dessins préparatoires et à ce que l'on connaît d'une " *Tête* " disparue d'Elie Nadelmann (1908) transposant le procédé consistant à " dessiner ses visages sur la base de segments circulaires " et dont Pablo Picasso ayant visité l'atelier de Nadelmann en 1908 " devrait donc pour le moins

s'inspirer ... pour ne pas parler carrément de plagiat. " Il en déduit qu' " il nous faut une fois encore revenir aux masques africains, grâce auxquels Picasso saisit qu'une tête peut se construire à partir de petits éléments plastiques et indépendamment du modèle naturel ; le convexe et le concave ont la même valeur et sont interchangeables. " Par exemple, " la voussure du front : elle constitue certes une unité de courbe convexe mais Picasso la construit à partir de surfaces creusées et bombées. " (*Reinhold Hohl " Permanence et Avant-Garde " dans La Sculpture Editions Skira 1986 Volume 4 p. 126-127*) J'admire la maîtrise du procédé, je reconnais l'immense portée qu'a eu l'oeuvre au niveau européen (avec une filiation presque directe dans la " *Tête construite n°2* " de Naum Gabo), mais mon regard peut à peine tourner de 90 °, en vision quasi frontale donc, ce qui me frustre énormément.

Les grands sculpteurs cubistes, Alexandre Archipenko, Henri Laurens, Jacques Lipchitz ou Joseph Csaky, me font la même impression. Morcellement des surfaces en plans dans la " *Femme drapée* " d'Alexandre Archipenko qui vire à l'esthétisme (tendance que je lui reproche dans ces travaux ultérieurs d'ailleurs) qui rejoint la fragmentation que fait subir Henri Gaudier-Brzeska à sa figure dans " *Cerfs* " prenant le risque du manque de lisibilité et de la froideur ; exactitude de l'analyse dans le " *Nu couché à l'éventail* " d'Henri Laurens qui reprend la silhouette des gisants étrusques (c'est ce souvenir qui m'émeut plus que la production moderne en elle-même) ; perfection ludique de la construction de l' " *Homme à la mandoline* " ou du " *Marin à la guitare* " (Dieu que ces accessoires hispanisant qui renvoient à la peinture m'exaspèrent !). On est dans l'anecdotique, la chair a disparu. La " *Tête* " de Joseph Csaky pourrait trouver grâce à mon goût avec son extrême simplification, son regard ténébreux barré par le front profond et son absence de bouche qui renvoie à la " *Dame de Brassempouy* ".



Gracieuse Bronze 2010

A. M. Hammacher me ramène à un peu de modération : " D'une façon générale, le problème ne doit pas être considéré comme celui du transfert des découvertes du cubisme analytique de la peinture à la tridimensionalité de la sculpture ; cela condamnerait la sculpture à être un art timide et de second ordre, qui ne s'occuperait que du plan et de la surface des choses - un

phénomène de surface, au sens littéral. Le vrai problème pour les jeunes sculpteurs était de trouver le pouvoir formel, inhérent à la sculpture elle-même, qui s'accorderait avec un sentiment ou une notion de l'espace transformés, ceux du vingtième siècle, et avec les idées du vingtième siècle. " (A. M. Hammacher " *La sculpture* " Editions Cercle d'Art 1988 p. 136)



Intérieur Terre 2011

Le problème, c'est que j'ai aussi beaucoup de mal à adhérer à ce qui découle de ces prémisses cubistes. On l'a vu Naum Gabo hérite directement du cubisme analytique de la " *Tête de femme (Fernande)* " de Pablo Picasso. Sa " *Tête construite n°2* " reprend le modèle en le simplifiant, la chair disparaît définitivement pour laisser place au plan. Antoine Pevsner, le frère de Naum Gabo, exploite à son tour le procédé dans " *Masque* ", les possibilités offertes par les nouveaux matériaux plastiques amènent à de la transparence. Le volume, limité à des arrêtes, s'effondre encore, ce sont des fils que l'on tire pour le matérialiser (" *Construction dans l'espace* " ou " *Maquette de construction du monde* " par exemple). Nous sommes parvenus au constructivisme avec tout ce qu'il entraîne de sécheresse abstraite. La sculpture est devenue architecture miniature. Le travail de la main a été supplanté par celui de la machine industrielle.

Même démarche chez Vladimir Tatlin. Encore conserve-t-il dans ses travaux des temps de guerre le recours à des matériaux ayant vécu. J'y retrouve une humanité résiduelle. Pour Vladimir Tatlin, cela aboutira à la " *Maquette de Monument pour la IIIe Internationale* ", " une union de tous les arts dans une composition totale qui embrasse tout : la sculpture, la peinture, l'architecture, la cinématographie, la lumière et, surtout, le mouvement. " (A. M. Hammacher " *La sculpture* " Editions Cercle d'Art 1988 p. 177) Mais une maquette qui, pour moi, a oublié l'âme de la sculpture.

J'aime les constructions polychromes d'Henri Laurens, elles flirtent avec l'abstraction mais conservent leur référence à la figure (ne serait-ce que dans les titres). Dans une période finale, Henri Laurens reviendra progressivement aux rondeurs. Et A. M. Hammacher conclut avec moi : " Son cubisme remontait au-delà de son origine, au-delà de Picasso. Le bronze remplace momentanément la pierre. De temps à autre, on a l'impression que la ligne serpentine de Matisse et les attitudes de Maillol ont poursuivi Laurens dans l'avant-dernière période de sa carrière. Dans les oeuvres plus petites, la rondeur pleine est d'une merveilleuse tension, grâce à laquelle une sculpture comme la " *Lune* " ¹ est beaucoup plus que simplement agréable. Laurens et certains de ses compatriotes ont su trouver dans le cubisme un esprit et une attitude qui ont donné naissance à des créations si frappantes que l'on peut, une fois de plus, employer ici le mot tradition dans un sens favorable. " (A. M. Hammacher " *La sculpture* " Editions *Cercle d'Art* 1988 p. 173)

Voilà donc ce à quoi je tendais : retrouver l'esprit du cubisme mais dans une sculpture qui reste compatible des techniques de la ronde-bosse et qui s'attache à la figure.

Reste alors à définir l'esprit du cubisme.



Pensée Terre 2011

A ce stade, il me faut remercier Georges Didi-Huberman pour m'avoir donné accès à une clé fondamentale de mon analyse. Pour ceux qui ont parcouru les catalogues de mes précédentes expositions, il est flagrant que je dois beaucoup à ses textes théoriques. Il semble qu'une grande partie de nos préoccupations concernant l'art nous soient communes. C'est ainsi que son travail sur l'empreinte, le regard des oeuvres, le drapé ou le temps a nourri mes réflexions.

¹ Personnellement, j'aime les rondeurs mystérieuses, le repli tendu de " *L'adieu* "

Comme si nous étions engagés sur des trajets parallèles, une étape déterminant l'itinéraire suivant, de sorte qu'à chaque fois que j'entreprenais une étude, il y avait un texte de Georges Didi-Huberman pour stimuler ma pensée et la tirer vers plus d'ambition.

Cette fois-ci, Georges Didi-Huberman m'a offert Carl Einstein : " Carl Einstein n'a pas été admis au panthéon de l'histoire de l'art parce qu'il fut, dès le début et jusqu'à sa tragique fin, un *historien inadmissible*, autre façon de dire son caractère inactuel, intempestif. ... Exiger l'impossible, pour Carl Einstein, ce n'était rien d'autre que refuser de se simplifier la vie : c'était vouloir affronter l'exubérante *complexité des objets* artistiques, l'exubérante *complexité du temps* que ces objets produisent ou dont ils sont les produits. Sans doute, une telle complexité dépasse les forces de chacun et recèle quelque chose d'inanalysable. En ce sens la tentative de Carl Einstein, parce que radicale, ne pouvait qu'être marquée du sceau de l'échec, si l'on entend par ce mot l'incomplétude des résultats. Mais une telle oeuvre doit s'éprouver à l'aune de son exigence, qui demeure - parce qu'inactuelle - d'une urgence absolument intacte. " (*Georges Didi-Huberman " Devant le temps " Les Editions de minuit 2000 p. 162-174*) Comment ne pas se jeter résolument dans la lecture de ses oeuvres disponibles en français après une telle présentation ?



Invitation Terre 2011

Carl Einstein est un admirateur enthousiaste du cubisme dès les premières heures de ce mouvement. En 1906, il commence l'écriture d'une sorte de roman cubiste " *Bébuquin ou les dilettantes du miracle* " qui ne sera publié qu'en 1912. Rédigé en 1931 - 1932, l'essai " *Braque* " sera sa dernière oeuvre publiée de son vivant (en 1937, il s'engage en Espagne auprès des anarcho-syndicalistes et en 1940, il se suicide).

Pour lui le cubisme est une révolution concrète et non pas juste l'invention d'un nouveau procédé et ce d'autant plus que pour lui " une oeuvre d'art est une force vivante et un outil pratique. " et qu'il ne s'intéresse à elles " que dans la mesure où elles portent en elles les moyens de modifier le réel, la structure de l'homme et les visions du monde, en somme dans la

mesure où se pose la question principale de savoir comment les oeuvres d'art peuvent être intégrées dans une vision du monde ou comment elles la détruisent et la dépassent. " (Carl Einstein " Braque " Editions La part de l'oeil 2003 p. 15 -16)

Et voilà qu'il affirme : " Le cubisme me semble constituer l'effort le plus important depuis des siècles pour redéfinir le réel selon des critères optiques ; les peintres créèrent une intuition primaire, ils transformèrent la force et la structure de l'acte de voir. " (Carl Einstein " Braque " Editions La part de l'oeil 2003 p. 32)



Accueil Terre 2010

Il résume ainsi l'ensemble du cheminement cubiste de Braque : " Braque parcourt dans son oeuvre les phases de l'acte de voir. Son oeuvre commence par la reproduction colorée ; ensuite il se risque à des stylisations plus actives, plus tard percera lentement un scepticisme inquiet devant le réel conventionnel ; il dissout celui-ci et aboutit à une vision et à une structure spatiale modifiées. Il s'apercevra plus tard avec hésitation que le réaménagement de la vision formelle, lui aussi est insuffisant et il sera dès lors poussé à former de nouveaux objets. " (Carl Einstein " Braque " Editions La part de l'oeil 2003 p. 90)

La première phase (qui concerne mon propos²), définie comme aboutissant à une structure spatiale modifiée, correspond aux années 1908 - 1914. On passe progressivement de " Le

²Il me faudra probablement une nouvelle errance artistique pour flirter avec la charge insurrectionnelle de la seconde phase.

viaduc à l'Estaque " à " Nature morte au violon ". " Nous parlions de la pratique consistant à donner aux formes un aspect tectonique. C'est à dire que chaque partie de la figure est liée à un champ formel précis, lequel en épouse d'autres par analogie. Nous citons ici un moyen supplémentaire de prolonger les formes en opposition aux conventions optiques habituelles. Les plans classiques, disposés les uns derrière les autres, sont abandonnés, et forme et éléments de motifs sont ainsi prolongés dans d'autres strates des objets. Les formations autrefois différenciées grâce à la perspective sont désormais notées dans une vision homogène, plane et, malgré tout l'enrichissement spatial, c'est la dimension graphique primitive qui est accentuée et qui sert de dispositif pour se détacher de la convention optique. " (Carl Einstein " Braque " Editions La part de l'oeil 2003 p. 123)



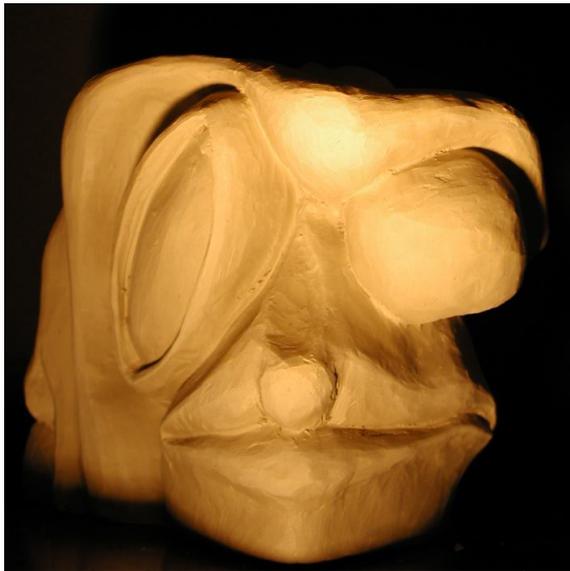
Philosophe Terre 2010

Carl Einstein mentionne au détour du texte que " Cette transposition et cette dissolution de la masse en une forme, brisant et intégrant dans la planéité l'expérience vécue " volume " , influença très fortement les sculpteurs de l'époque. " (Carl Einstein " Braque " Editions La part de l'oeil 2003 p. 123) Mais c'est dans un ouvrage plus ancien " *La sculpture nègre* " paru en 1915 qu'il développe son analyse.

Dès le début de l'essai, Carl Einstein établit un lien entre cubisme et sculpture africaine : " Quelques peintres eurent assez de force pour se détourner d'un métier fait mécaniquement ; une fois détachés des procédés habituels, ils examinèrent les éléments de la vision de l'espace pour trouver ce qui pouvait bien l'engendrer et la déterminer. Les résultats de cet important effort sont suffisamment connus. Au même moment, on découvrit forcément la sculpture nègre et l'on reconnut que, dans son isolement, elle avait cultivé les formes plastiques pures. " (Carl Einstein " *La sculpture nègre* " Editions L'Harmattan 1998 p.27)

Selon lui, si l'artiste africain a résolu cette question, c'est en raison du caractère religieux des sculptures qu'il réalisait. " Pour faire ressortir la présence de l'oeuvre d'art, il faut exclure toute

fonction temporelle ; c'est à dire qu'il faut empêcher qu'on tourne autour de l'oeuvre, qu'on la tâte. Le dieu n'a pas de devenir ; ce serait contester la nature de son existence définitive. Il fallait donc trouver une forme de représentation qui s'exprime immédiatement dans le matériau solide, et sans le modelé qui trahit une main impie, portant personnellement atteinte au dieu. La vision de l'espace que manifeste une telle oeuvre d'art doit absorber complètement l'espace à trois dimensions et exprimer son unité ; la perspective ou l'habituelle frontalité sont interdites, elles seraient impies. L'oeuvre d'art doit donner l'équation générale de l'espace car c'est seulement lorsqu'elle exclut toute interprétation temporelle fondée sur des représentations du mouvement qu'elle devient intemporelle. Elle absorbe le temps en intégrant dans sa propre forme ce que nous vivons comme mouvement. " (Carl Einstein " *La sculpture nègre* " Editions L'Harmattan 1998 p.31-32)



Ironie Terre 2011

Enfin, Carl Einstein décrit la solution trouvée : " Il s'agit donc de figurer sur les parties visibles les parties invisibles dans leur fonction formelle, en tant que forme, le volume, le coefficient de profondeur comme j'aimerais le nommer, en tant que forme ; il est vrai seulement comme forme, sans y mêler le concret, la masse. Les parties ne doivent pas être figurées de façon matérielle et picturale, mais plutôt de telle sorte que la forme qui les rend plastiques et qui est donnée dans le mouvement naturaliste soit fixée et simultanément visible. C'est à dire que chaque partie doit trouver son autonomie plastique et être déformée de façon à absorber la profondeur tandis que la représentation, comme si le verso apparaissait, est intégrée dans le côté frontal qui a cependant une fonction tridimensionnelle. Ainsi chaque partie est un résultat de la représentation formelle qui crée l'espace comme totalité. " (Carl Einstein " *La sculpture nègre* " Editions L'Harmattan 1998 p.38-39)

Les propos de Carl Einstein touchent par leur fulgurance mais aussi par l'acuité de l'analyse. Evidemment, depuis un siècle, la connaissance et le regard que nous portons sur l'art africain ont progressé et nous amènent à modérer l'explication purement religieuse que fait Carl Einstein. Les terres cuites réalisées par les artistes Ashantis et Noks par exemple me semblent tenir plutôt de la sculpture funéraire que de la représentation de la divinité. La contrainte de frontalité avancée par Carl Einstein ne s'appliquerait pas alors que les solutions formelles mises en oeuvre correspondent malgré tout au procédé de déformation décrit.

Pour illustrer l'ampleur de l'évolution, il est utile de faire appel à deux ethnologues contemporains. Alban Bensa s'insurge contre le regard muséographique que les occidentaux portent sur les objets non occidentaux et nous incite à un regard plus individualisé sur les productions : " A désocialiser les artefacts non occidentaux ou populaires, on ne se contente pas de les inscrire au catalogue des artistes anonymes, on les prive aussi de toute historicité. Comme des rochers, des montagnes, des rivières, on identifie statues, masques ou boucliers peints à l'éternité des lieux où on les trouve. Totems permanents des ethnies assignées à résidence sur des cartes jaunies, ces oeuvres, réduites à une immobilité toute géologique, ne participeraient d'aucun autre mouvement que celui du piétinement des " primitifs " à l'orée de l'histoire vraie, celle de l'occident impérial et conquérant. ... Le processus même de la création, travaillés par des tâtonnements, des influences, des voyages au loin, des expériences esthétiques, sociales et politiques diverses et séquencées se voient entièrement effacés par cette vision hors du temps qui est aux sciences humaines ce que la génération spontanée est à la biologie. ... L'oeuvre n'est pas la projection dans une matière d'une représentation atemporelle, ni le point d'application d'une force constante cachée. Elle révèle, à l'inverse, la part visible d'une des options possibles prise par l'artiste pour maîtriser le temps auquel l'histoire particulière de sa société le confronte. " (*Alban Bensa " La fin de l'exotisme " Editions Anacharsis p. 290*)



*Le mystère d'une vieille joie
Bronze 2010*

Jean Bazin, quant à lui, s'intéresse à la différence qui existe pour nous entre un tableau issu de l'art occidental et un fétiche Kongo, simultanément exposés au Louvre. Il en vient à distinguer la notion d'objet de celle de chose. " La Joconde, en tant qu'objet d'art, vit au présent, aux présents successifs des visiteurs qui l'admirent ou des savants qui l'étudient. Mais c'est aussi, en tant que chose authentique, un " reste " de Léonard de Vinci, non point relique de ses os, mais tout de même résidu de son existence historique. ... Un fétiche est une matière à incorporer de l'identité à travers les temps. Là où se garde la trace du créateur ou la relique du saint, chacun veut ajouter sa marque. ... On dira que, dans le musée, notre fétiche est désormais " désactivé " Bref, un fétiche est une Joconde où chacun serait libre, sous réserve d'une gratification au gardien, d'apposer sa signature, de redessiner un trait du visage, d'ajouter un arbre au paysage ou de marquer d'une pierre son passage. " (*Jean Bazin " Des clous dans la Joconde " Editions Anacharsis p. 539-545*)

Le diagnostic est clair. Ce que j'ai cherché, et peut-être trouvé, ou en tout cas ce dont on peut déceler des traces dans mon travail récent, c'est un moyen de conserver la force plastique atteinte par l'art tribal et les sculpteurs cubistes en isolant les parties pour faire percevoir la globalité de l'oeuvre dans un seul regard mais cela sans renoncer à la nature même de la sculpture. Je veux que la statue réalisée s'inscrive dans le monde réel et qu'elle ne doit pas payer cette émergence au monde au prix de sa masse ou de ses propriétés physiques. J'espère que l'oeuvre pourra exister sans limite dans l'espace et se révélera dans son intégralité sous tous les angles de vue.

Pour cela, il m'a fallu d'abord comprendre progressivement, au moins intuitivement, ce que j'attendais de la sculpture. Pour cela, il m'a déjà fallu de nombreuses étapes dans mon travail mais aussi de nombreux maîtres, bien au-delà de ceux qui sont analysés dans le présent essai, bien au-delà du seul champ des arts plastiques.



Visitation Météorite 1994



Pâques Terre 2001

Il fallut apprendre l'occupation de l'espace par des formes simples, comprendre la force de ce dépouillement. " *Visitation* " avec son drapé et son visage minimaux laisse place au geste de salutation ouvert et englobant. Plus tard, encore la confrontation à l'exercice de " *Litanies 2001* " qui m'imposait de renouveler mes formes tous les jours durant une année entière m'a obligé à sortir de mon vocabulaire routinier, à explorer l'impensé, à pousser l'audace au-delà de l'éლისion, de la blessure ou de la concavité. " *Pâques* " montre le résultat d'une révolution qui se fit sans heurt comme si tout était prêt pour le saut : les mains immenses, qui doivent probablement à Antoine Bourdelle, remplacent l'ensemble des épaules et des bras ; se transformant de fait en des sortes d'ailes, elles renforcent le pathétique de l'oeuvre. Plus tard



Dans le monde Terre 2004

encore, je dus donner leur autonomie aux éléments du corps et du visage. " *Dans le monde* "

est caractéristique de cette évolution. L'oeil, l'oreille et la bouche sont devenus indépendants de la tête, une espèce de cerveau - intestin (en référence aux théories de Antonio Damazio sur l'origine des émotions) s'est échappé de la calotte crânienne. Le titre fait allusion à l'ouverture sensorielle au monde qui nous est nécessaire pour l'appréhender sereinement mais si l'on regarde cette statuette à l'aune de la démarche identifiée dans le présent essai, il semble plus révélateur. L'oeuvre nécessite un mouvement tournant pour être lue, elle s'inscrit donc dans l'espace réel et oblige le spectateur à s'y déplacer.



Incroyable joie Bronze 2010

En parallèle, je fis un parcours qui m'amena à concevoir l'objet sculptural en tant que chose et non plus seulement en tant qu'objet et ce bien avant de découvrir les essais de Jean Bazin. Pour cela, mon travail a consisté à travailler sur la notion d'énergie. J'ai bénéficié dans cette approche de devanciers surréalistes et dadaïstes comme Joan Miro, Max Ernst, Jean Arp ou encore Alberto Giacometti. Cela m'a permis d'oublier le concept et de travailler l'oeuvre comme un tout, presque vivant. C'est la masse, la tension, l'expansion qu'il s'agissait de maîtriser. L'aboutissement de la démarche apparaît dans l'exposition " *Luxuriance I ?* ", dans laquelle les sculptures biologiques " *Pousse* " , " *Présence* " , " *Expansion* " et " *Décadence* " portent des titres explicites. L'exercice que constituait la réalisation du " *Grand Rassemblement* " et du " *Petit Rassemblement* " m'a permis dans cette perspective d'acquérir une bonne connaissance des effets que l'on peut obtenir en jouant sur la distorsion. Les parties du corps sont isolées mais étirées à l'extrême et courbées pour se recombinaient dans un tout crédible. Je retrouve d'ailleurs avec surprise un procédé proche dans un tableau de Justin Jones en 2011.



Pour bien comprendre la spécificité du résultat obtenu, on peut utilement comparer une sculpture comme " *Incroyable joie* " avec la série des " *Têtes de femme* " réalisée par Pablo Picasso ou encore avec la " *Jeannette V* " d'Henri Matisse. En effet, toutes ces statues présentent une similitude de silhouette indéniable.

La " *Tête de Femme* " de Pablo Picasso n'atteint ce résultat qu'en intégrant un socle brut aussi important que la partie de l'anatomie représentée. Cela donne un aspect curieux à l'ensemble, la tête est plutôt vivante, attendrissante même et l'on ressent son implantation au sommet du socle comme une violence incongrue. Ou bien à l'inverse, Pablo Picasso a supprimé le socle mais le buste n'est suggéré que par quelques éléments anatomiques grossis hors de proportion : oeil, cou, masse de la chevelure. Le résultat n'est réellement suggestif qu'en vue de profil.



" *Jeannette V* " est d'une présence presque dérangeante. Ses yeux sont hypertrophiés, le front s'étire infiniment bas pour avaler le crâne, le sourire est barbare. Mais cette force plastique disparaît totalement dans la vue de profil où l'on distingue le socle qui est habilement intégré comme une hanche placée très haut dans la vue frontale si convaincante.

" *Incroyable joie* " présente elle une dynamique intérieure propre. Les volumes tournent et s'enchaînent pour créer un mouvement ascendant, contrarié par la cascade de cheveux et la main. Le cou est escamoté dans la vue frontale mais apparaît dans le volume libéré par l'épaule en vue de profil. Il n'y a qu'un bras mais la torsion d'ensemble redonne une intégrité à la figure. On retrouve dans cette oeuvre, les solutions expérimentées dans " *Chevaline* " ou " *Philosophe* " (porte-à-faux qui crée une tension vive) ou " *Ironie* " (torsion tournante) et



Quelques membres du Petit et du Grand Rassemblements en stock dans l'atelier Terre 2010 / 2011

" Sérénité " ou " Invitation " (rappel et contraste des volumes échelonnés sur l'ensemble de la construction).

Au final, c'est dans le rendu d'une oeuvre d'Otto Freundlich intitulée " *Ascension* " ou plus exactement " *Mouvement ascensionnel* " que je retrouve le plus l'esprit d' " *Incroyable joie* " . Deux des préoccupations constantes de l'artiste sont lisibles dans cette oeuvre : la tendance au monumental et un penchant pour un symbolisme lyrique . Cette architecture à l'équilibre précaire, faite d'un entassement irrégulier de masses élémentaires dont le centre de gravité est déplacé vers la partie supérieure, traduit par son mouvement ascensionnel , laborieux , la possibilité d'un dépassement des limites spatiales imposées par la matière ; en même temps, elle incite au passage du présent au futur . Car pour Freundlich l'oeuvre d'art doit faire appel aux forces constructives de tous les hommes, dénoncer la seule contemplation esthétique et rester le symbole de la possibilité d'une conception artistique de l'avenir de l'humanité . " (*La collection du Musée national d'art moderne Editions du Centre Pompidou 1987 p. 229*)



Petite Joie Pierre noire 2010

Son titre, l'exposition le doit à l'apparition inattendue de " *Mystère d'une vieille joie* " . Ce fut comme une évidence devant la présence incontestable de cette statue que l'exposition qui avait vocation à s'appeler " *Luxuriance II* " devait être re-baptisée " *Autour de la joie* " et que les oeuvres qui restaient à réaliser devaient être en résonance avec " *Mystère d'une vieille joie* " .

Il me fallait donc sculpter une joie pour que l'exposition puisse se définir autour. Ce fut " *Petite joie* " qui fut réalisée à cet effet. Sa taille minuscule (de l'ordre de deux centimètres) est un parti pris provocateur, une sorte de clin d'oeil à ma première exposition (j'expliquais que les petits formats correspondaient à une volonté de faire du monumental portatif et qu'une statue minuscule profitait de l'énergie du lieu dans laquelle elle était exposée). Sinon la statuette reprend la structure d'ensemble de " *La Joie* " qui faisait l'affiche de l'exposition " *Luxuriance I ?* " en la simplifiant : les cheveux occupant toute la hauteur du corps, la main placée sur le ventre et bien sûr une seule jambe.

Je suis stupéfait lorsque je découvre dans " *Un et multiple* " (*Sarah Combe Editions Dervy 2010*) que ce que je pensais être une de mes trouvailles (une figure à jambe unique) existe dans la tradition de la représentation de Shiva, il s'agit de Shiva Ekapâda-Mûrti (Forme à un pied). A son propos on dit que : " Aussitôt, par compassion Nandisa relata l'histoire à cet excellent sage, fils de Brahmâ. Il raconta que pour la création de l'univers Shiva prépara son côté droit d'où devait sortir Brahma pour être dieu suprême de la Terre. Ecoute.

- Salutation au pied de lotus de celui qui raconte que Shiva créa ensuite de l'eau qui se reposa sur terre.

Comme maître de l'eau il nomma Vishnu sorti de son épaule droite. Et, prenant la forme de Rudra, Il garda le Feu pour lui-même pour la destruction du monde. ...

A la fin du monde, aux hommes souffrant de la vie, Rudra offrira un sommeil profond tandis que Brahma maître de la Terre et Vishnu seigneur de l'Eau se fondront en Lui.

Salutation aux pieds de lotus de Rudra qui brillera dans la danse du tourbillon de la félicité souveraine l'accomplissant avec une joie suprême. " (" *Les jeux de Shiva* " *Lakkana Editions Alternatives 1997 p. 16-17*)



Nandin Terre 2011

Nouvelle stupeur lorsque je m'intéressai à la monture de Shiva : Nandin. " Dans l'hindouisme, Nandi ou Nandin- joyeux - parfois appelé Nandikeshvara - le seigneur de la joie - est le fils de Surabhî et de Kashyapa, le gardien des quadrupèdes, c'est le vâhana de Shiva, le taureau blanc qui lui sert de monture, donné au dieu par Daksha. " (*Article Nandin du site insecula.com*).

Une dernière oeuvre pour prendre en compte ce nouvel élément. Elle sera placée juste devant la porte de la galerie pour accueillir les visiteurs.

" Oui nous serons à la chaîne, privés de liberté, mais dans notre douleur nous ressusciterons à la joie, sans laquelle l'homme ne peut vivre ni Dieu exister, car c'est lui qui la donne, c'est là son grand privilège. ... Et alors nous, les hommes souterrains, nous ferons monter des entrailles de la terre un hymne tragique au Dieu de la Joie ! Vive Dieu et sa joie divine ! Je l'aime ! " ainsi parle Dmitri, innocent, au seuil de sa condamnation pour parricide dans " *Les Frères Karamazov* " de Fiodor Dostoïevski 1880 p. 679