

Michel FAUP

Confrontations africaines



Les pas perdus de la danse

Exposition à la Galerie L'Atelier

26 février – 28 mars 2015

Toulouse

序
破
急

Jo-ha-kyu

Au début, comme toujours, il fallut un déclencheur. L'exposition de 2011, « Autour de la joie », explorait la distorsion comme mise en œuvre en sculpture de l'esprit du cubisme tel qu'il apparut au début du XX^{ème} siècle en peinture et fut analysé par Carl Einstein en regard de la statuaire africaine. Que faire ensuite ?



Le mystère d'une vieille joie Bronze 2010 exposé à la Galerie Art Sud

L'installation m'avait fait découvrir de nouvelles perspectives quant au travail réalisé. Le premier constat est le grand vide qui règne autour des sculptures exposées. Ce parti pris permettait d'éviter de diluer le regard du visiteur et autorisait une circulation fluide autour des œuvres. Ce n'est pas le nombre d'œuvres exposées (plus de 500) qui contraignait à cette approche. J'avais retenu l'option qui consistait à organiser les « Rassemblements »



Vue générale de l'exposition Autour de la Joie avec en premier plan Nandin Terre 2011



Petit Oracle 2 Terre 2010 ponctuant le mur de brique de la galerie

sur une étagère horizontale le long du grand mur blanc de la galerie. Les murs n'étaient ponctués que par trois bas-reliefs en terre ocre jaune et l'espace par des groupes de trois sculptures.

Le plus surprenant pour moi fut révélé lorsque je m'attachai à prendre quelques photographies pour conserver la trace de l'exposition. On pourra noter la présence discrète de la galeriste Madame Le Luhandre au sein de l'exposition cachée dans la vue



Philosophe Terre 2010, au second plan Mystère d'une vieille Joie Bronze 2010, Accueil Terre 2010 et les Rassemblements



Sérénité Terre 2010 et Ironie Terre 2011 et Ami 2 Bronze 2010 constituant un pôle dans l'exposition



Accueil Terre 2010 exposé à la Galerie Art Sud avec en arrière-plan le Petit et le Grand Rassemblements



Accueil Bronze 2010



*Incroyable joie Bronze avec
Accueil Terre et Le mystère
d'une vieille joie Bronze
2010*

générale juste derrière la sculpture « Pensée ».

Je fus frappé par l'interaction entre la sculpture « Accueil » et les « Rassemblements ». J'ai tenté de réaliser un cliché qui restitue cette impression. En situation, « Accueil » est transformé en une immense gueule béante. Cela hurle. Une histoire qui se répand dans l'espace sous la forme d'un chapelet, chaque pièce des deux « Rassemblements » constituant un micro-récit au sein de cette épopée.

On est loin ici de la vue de face de l'œuvre qui lui valut son nom : « Accueil » pour traduire cette oreille posée sur l'épaule qui rappelle la main que je viens souvent y placer pour signifier le désir de protection (j'ai trouvé des équivalents au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux : le bras rêveur du buste de François Mauriac sculpté par Ossip Zadkine ou encore le drapé douloureux rappelant des doigts d'une Mater Dolorosa de Jean-Baptiste Carpeaux), cette cavité où se loge un œil immense et ce front rêveur comme un nuage. La tendresse a fait place à l'animal, presque la barbarie. La construction tranquille, érigée par accumulation de volumes arrondis, proche de celle d'« Incroyable Joie » toute à sa nostalgie, s'embrace d'un dynamisme tendu, au bord de l'éclatement.

De quoi me combler, moi qui cherchais à ce que le

spectateur soit désarçonné par les différents points de vue potentiellement contradictoires que pouvait offrir une même sculpture lorsqu'il se déplaçait autour d'elle. Comblé bien qu'inconscient de l'ampleur de l'effet obtenu dans ce cas précis.

Toujours, dans les interactions révélatrices, la confrontation entre « Incroyable joie », « Accueil » et « Le mystère d'une vieille joie », toutes trois vues de profil, hasard de la mise en place permet de découvrir une grande similitude inattendue entre les profils des deux dernières : tous les deux en large courbe surmontée d'un petit volume comme un étrange chapeau (des cheveux pour l'une, les narines pour l'autre. En matière de narines, la cohérence de forme se révèle plutôt entre la vue de profil d'« Accueil » et la vue de face du bas-relief « Petit oracle 2 »).

En conclusion, l'exposition m'avait permis de prendre conscience du caractère central d'« Accueil » dans mon travail des années 2009 – 2011 alors que ma perception initiale était plutôt que cette position aurait dû être allouée à « Le mystère d'une vieille joie » (photographie retenue pour l'affiche) ou « Incroyable joie » (dans le catalogue, sa construction est comparée celle de « Tête de femme » de Pablo Picasso, de « Jeannette V » de Henri Matisse et de « Mouvement ascensionnel » de Otto Freundlich).

Dans ce contexte, le plus probable était que le travail s'inscrive dans la continuité mais avec une exploration de cette tension découverte au détour de l'exposition.

Il n'en fut rien. Le thème de l'exposition suivante fut déterminé par une petite sculpture réalisée fin 2011 : « Petit Rappeur ». Une énorme tête renversée, un pied en l'air et c'est tout, mais dès la fin du travail je savais que la prochaine exposition serait sur la thématique de la danse. Ce n'était pourtant pas une sculpture isolée comme une météorite dans mon parcours. J'avais traité la danse en 2005 : « L'esprit de la danse » reliait déjà les pieds à la tête, élidant le corps inutile pour cette allégorie. Le renversement de la



*Pensée Terre 2011 et
Madame Le Lubandre dans
l'exposition*



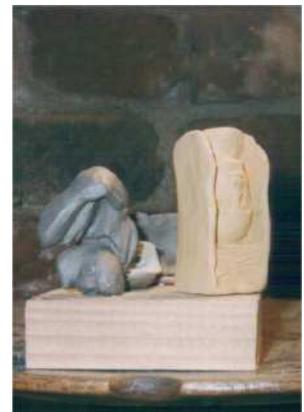
*Ami 3 Bronze 2010 et
Ironie Terre 2011 devant les
Rassemblements*

figure somme toute assez fréquent dans ma production, avait été inauguré le 28 avril 2001 par une petite sculpture du cycle des litanies : « Saint Vital » ; le prétexte était que Vital fut condamné par Néron à être enseveli vivant dans un puits. Le renversement réapparaît de manière plus formelle en 2007 avec « Pousse ». La référence à Georg Baselitz est ici assumée. J'avais rencontré l'œuvre de Georg Baselitz à Beaubourg avec les fameuses « Jeunes filles d'Olmo » qui se promènent à bicyclette la tête en bas. A l'époque, j'avais surtout été marqué par le caractère expressionniste lié à la touche et à l'aigreur de la palette. L'artifice de Georg Baselitz qu'il considère comme « le meilleur moyen de vider de son contenu ce que l'on peint » n'était dans mon esprit qu'une approche personnelle et protestataire de la figuration. Plus tard, c'est à propos de son travail de sculpture que j'ai identifié une proximité avec mes travaux d'enfant, notamment le caractère extrêmement brut de ses figures sur bois.



Petit Rappeur Terre 2011

Il me semble que mon recours au renversement est moins formel que chez Georg Baselitz, il est souvent expliqué par le sujet (la figure tombe ou danse) mais le caractère d'étrangeté généré par un tel renversement est malgré tout prégnant dans ma production.



*Pousse
Terre 2007*

*L'esprit de la danse
Terre 2005*

*Saint Vital et Saint Artème
Terre 28 avril 2001*

Les travaux qui suivent sont directement, prosaïquement, illustratifs de la notion de danse.



Danse I Terre 2012

Dans cette première étape, on trouve déjà cependant la recherche du dynamisme et l'artifice qui consiste à ne retenir que certaines des parties significatives du corps : dans le cas de « Danse I » et de « Danse II », une main, un pied et la tête ont la charge de figurer l'ensemble du corps et de suggérer tout à la fois la musique (la vue de gauche de « Danse I » fait résonner le son fluide de la harpe) et l'effort expressif du danseur.



Danse II Terre 2012

Cette approche m'amena, comme souvent dans mes explorations, à réinventer des solutions déjà bien connues. En effet, la lecture de « L'énergie qui danse » deux ans plus tard, devait me permettre de découvrir une description précise de ce que j'avais mis en œuvre dans mon travail de sculpture : « La vie du corps de l'acteur sur scène est le résultat d'un processus d'élimination qui consiste à isoler certaines actions ou fragments d'actions accomplies par l'acteur et les mettre en évidence. ... Chaque action est

pour ainsi dire analysée dans toutes ses phases et dans toutes ses nuances puis remontée en une séquence dont les fragments d'origine sont parfois amplifiés, ou déplacés, ou superposés ou encore simplifiés. L'omission est un principe immédiatement évident dès qu'on commence à éliminer certains éléments visuels comme par exemple un accessoire ou un instrument. ... Dans ce cas, l'omission de l'élément visuel rend l'action et la position indépendantes ; tout en conservant leur organicité, elles peuvent acquérir une nouvelle dépendance et donc une nouvelle signification. Dans le théâtre kathakali jouer de la flûte



Danse macabre Terre 2012

n'indique plus l'action en soi mais l'arrivée du dieu Krishna dont la présence divine est annoncée précisément par le son de la flûte inexistante. » Dans un autre passage, les mêmes auteurs analysent la façon de décocher une flèche dans la danse odissi : « L'arc et la flèche sont absents et pourtant, nous pouvons percevoir un équivalent des tensions et des forces nécessaires pour décocher une flèche. ... L'actrice ne montre pas quelqu'un qui décoche une flèche : elle recrée au contraire une situation dialectique homme-arc-flèche, la staticité de l'archer et le dé clic fulgurant de la flèche. Ce rapport est illustré par la série des oppositions qui se succèdent. » Et pour finir, ils s'intéressent à la même performance dans le théâtre kyogen : « l'acteur respecte le principe d'équivalence : il déplace l'équilibre sur les genoux, la seule chose dont il dispose, alors que ses pieds constituent un troisième appui, précaire, car c'est la pointe et non pas le cou-de-pied qui prend appui sur le sol. Ici le décochement de la flèche est rendu par l'envol des bras et le bruit de la paume des mains qui frappent les cuisses. ... Comme le disait parfaitement Eisenstein : dans le théâtre japonais « on entend le mouvement » et « on voit le son ». » (L'énergie qui danse ; Eugenio Barba et Nicola Savarese ; Edition L'entretemps ; 2008 ; p.105, 106, 161 et 162)

La « Danse macabre » fait référence à la danse de Shiva. La trace du déhanché indien est nichée dans la cambrure du pied droit. La destruction est inscrite dans le morcellement du corps (il n'y a pas de solution de continuité entre le pied gauche (directement relié au bras droit) et le reste du corps (fesse et tête)) et bien évidemment dans le crâne sur lequel repose l'ensemble. La sérénité du dieu irradie de la main qui salue, de la chevelure ondulante et de la tête. Au final cependant, le lien est tenu avec une représentation classique de la danse de Shiva. Lorsque je regarde cette pièce, c'est plutôt le monde grec archaïque qui se présente à moi... et le souvenir du travail du peintre catalan Joan Jordà. Probablement dans ces grands yeux ourlés, comme ensoleillés qui apparaissent dans ces travaux mythologiques : « L'ange et la bête », « Coeur grec » mais aussi dans ses portraits ou ses nus. Cela qui fait dire à Jean Barré « La représentation des figures n'éloigne pas Joan Jordà de sa préoccupation primordiale, celle de donner, par le biais d'une image que menace l'immobile, une réplique à reprendre sans cesse de la merveilleuse instabilité du monde. ... Quand Jordà a le cœur grec, sa main sait déployer des larges chemins d'eau pure où l'on sent venir des ferveurs pour des nageurs en liberté, et des rythmes d'étincelantes couleurs surprennent des amants dans leurs élans d'infinie et chaste tendresse. » (Joan Jordà Peintre et sculpteur ; Centre Joë Bousquet et son Temps ; 2009 ; p.12 et 13).



Petite Danse Terre 2012

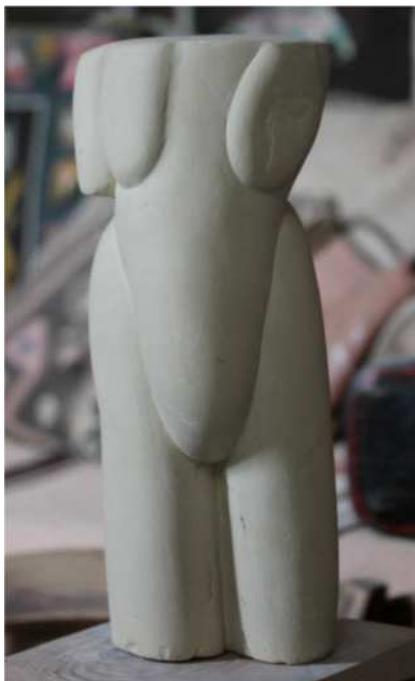
Nous avons probablement en commun cette envie de montrer la lumière dans le quotidien, pour ce qui me concerne, le miracle d'une chair vivante qui parvient à s'inscrire énergiquement dans le monde alors qu'elle n'est que faiblesse. D'où ce regard surpris de la figure qui convoque la tendresse du spectateur.

Cette recherche de vision synthétique du mouvement dansé reviendra tout au long des trois années de travail, en format moyen (comme dans « Petite Danse » où l'on retrouve l'envie de transcrire l'effort du danseur classique qui lève le pied au-dessus de sa tête associé à la jubilation qu'il éprouve lorsqu'il parvient à l'équilibre parfait) mais aussi dans de tout petits formats qui reprennent l'ensemble des artifices explorés en grand et ponctuent le temps de résumés (ainsi le groupe saisi sur un cliché datant de décembre 2013, tout y est, le pied levé, la chevelure qui fait sourire le visage, l'œil immense, la bouche qui aspire une grande bouffée d'air pour soutenir l'énergie).



Groupe avec (à droite) Danse minuscule Terre 2013

L'exploitation du principe d'équivalence devient de plus en plus systématique. Il s'est imposé à moi, il y a bien longtemps, à la contemplation des œuvres exposées en 1997 à l'Institut du monde arabe de Paris autour de l'art du Yémen pré-islamique. Parlant de cette prise de conscience dans mon catalogue d'exposition de 1999, je fais appel à la notion de regard d'une sculpture et je prends l'exemple du regard d'un torse féminin rendu présent par la poitrine gonflée.



Baigneuse jaune Terre 1995



Petite baigneuse Or 1993

A l'époque, j'illustre le concept avec une stèle aux yeux et nez stylisés du 1^{er} siècle de notre ère mais j'aurais aussi bien pu sélectionner les statuette du III^{ème} millénaire avant J.-C. en provenance du Hadramawt. La statuette présente une femme nue en pied, la tête est simplifiée (un ovale pour le visage, un té pour l'arcade sourcilière et le nez), le regard apparaît du fait des deux petits rectangle qui figurent la poitrine.



Danse Intime Terre 2012

Pour dynamiser le corps, je ne me satisfais plus de la solution retenue pour la « Petite baigneuse » de 1993 (lors de ce que l'on peut considérer comme ma période minimaliste) : une courbure esquissée de la colonne vertébrale, lointain souvenir du déhanché du gothique international. Dans, « Danse intime », je ne veux pas simplement exprimer le plaisir sensuel de la sortie du bain mais la danse dans sa plénitude et l'énergie doit donc s'emparer de tous les membres. Il est question de rythme et d'équilibre tout autant que de complétude de la figure. Alors, on voit l'épaule droite se faire pied en passant de la vue de profil à la vue de face,



Petite baigneuse Or 1993

Les narines, les seins, l'oreille et les orteils forment une constellation de volumes équivalents sur la vue de face (pleins et creux, blancs et noirs) et l'espace entre la main et le pouce équilibre le drapé qui remplace le bras. En vue de profil droit, la bouche paraît ouverte l'œil gauche est compensé par l'échancrure du col. De dos, le drapé flottant redevient bras gauche, l'épaule gauche fessier (déhanché presque identique à celui de la « Petite baigneuse ») et c'est l'oreille qui répond au volume de l'œil. Un jeu de volumes qui affiche tour à tour souplesse et tension, extase et déploration.



Drame Terre 2013

Dans « Drame », le jeu des ombres est similaire : noirceur des narines béantes équilibrée par l'espacement qui s'imisce entre les lèvres et par les ombres ourlant les oreilles. Même en vue de dos, le bulbe prononcé des yeux apparaît pour animer les volumes confondus de la chevelure ondulée et du bras. La vue de trois-quart droit montre une série de boucles : lobe de l'oreille, courbe du pouce, chevelure, narine, tout concourt à ce rythme rayonnant qui englobe un visage ambigu où l'arcade sourcilière se fait nez et la narine œil.



Timide Terre 2012

Paradoxalement, alors que je cherchais comment rendre les équilibres virtuoses de la danse, les pièces que je produisais étaient majoritairement compactes, centrées sur une tête surdimensionnée. « Timide » en est un bon exemple, il n'y a plus trace là d'un corps en extension bien que le lien formel soit très visible avec « Danse II » : il n'y a qu'à observer le rendu des épaules dans les deux réalisations pour s'en convaincre.



Tête dansante Terre 2012

Une visite à l'exposition « Giacometti et les étrusques » organisée fin 2011 par la Pinacothèque de Paris m'a permis d'en prendre conscience. La vue de l'« Ombre du soir » me rappelle combien j'aime les formats étirés à l'extrême. En témoignent ici trois pièces. Le « Grand Nu bleu debout » ne mesure que 4 centimètres de haut mais il doit son nom matissien à un mouvement d'humeur de ma part à la vue de certains travaux exposés à la Biennale de Venise, je me suis senti comme le dernier rempart contre la barbarie. « Guanyin » transcrit l'arrivée d'un Bodhisattva, silhouette dansante qui se découpe dans la lumière scintillante du chemin (la danse déjà). Le « Personnage en prière » fut spécialement sculpté dans un os de kangourou à l'occasion de la journée australienne organisée à Toulouse en novembre 1995. On voit, mis en œuvre dans ces personnages à la limite de l'équilibre, le principe du « corps dilaté » décrit par Eugenio Barba : « Cette force de l'acteur, nous l'appelons souvent « présence ». Ce n'est pas quelque chose qui est présent devant nous, mais une modification constante, une éclosion qui se produit sous nos yeux. C'est un corps-en-vie. Le flux des énergies qui caractérise notre comportement quotidien a été dévié. Les tensions cachées qui soutiennent notre façon d'être présent physiquement dans la vie normale, affleurent chez l'acteur, deviennent visibles, imprévues. » Plus loin, il cite trois principes qui mènent à ce corps dilaté : « l'altération de l'équilibre et la recherche d'un équilibre précaire ou de « luxe » ; la dynamique des oppositions et l'usage d'une incohérence cohérente. » (L'énergie qui danse ; Eugenio Barba et Nicola Savarese ; Edition L'entretemps ; 2008 ; p.40 et 41)



*Grand Nu bleu debout
Lapis-Lazuli 1993*



*Personnage en prière
Os de kangourou 1995*



*Guanyin
Bois de thym 1998*

J'avais pourtant en permanence sous les yeux un exemple de ce charme particulier de l'étirement des formes avec un sceptre Béna en provenance d'Ethiopie qui trône à l'entrée de mon atelier.

Cette prise de conscience sera suivie d'un retour vers les formes oblongues.

Mais, plus que l'hyper-esthétique parfaite de l'« Ombre du soir » dont le catalogue d'exposition disait qu'elle est la « Mona Lisa » étrusque, c'est la bonhomie d'un « Porteur d'eau » au mouvement

simplement rythmé par trois plis sur la tunique, les boucles inversées des deux bras et l'esquisse d'un déhanché contrarié qui resta gravé comme un aiguillon dans mon esprit.



Chavirer Terre 2012

Pour renouveler mon approche, je fis comme en 2003 : prendre une fine lame de terre, introduire une ondulation, la vie déjà, et sculpter la figure. Le rendu de « Chavirer » est très différent cependant de celui de « Méditation » produite près de dix ans plus tôt. On retrouve dans les deux travaux une certaine rêverie, mais peut-être est-elle commune à l'ensemble de mes figures ? Sinon tout diffère, le rapport au corps d'abord, face à « Chavirer », « Méditation » paraît presque réaliste du point de vue des proportions.



Méditation Terre 2003

Le rapport à la matière ensuite : dans « Méditation », la forme du matériau brut est préservée comme trace du passé (le bras gauche présente une cavité comme si un éclat de terre avait été enlevé sous l'effet d'un choc, la fesse droite est comme entaillée, les cheveux sont esquissés par un simple bourrelet préexistant de la terre) ; dans « Chavirer » l'outil a entaillé profondément la terre pour créer des ombres intenses qui créent un rythme légèrement tournant sur la pièce, la matière brute est présente malgré tout mais c'est dans le grain de la

surface qui conserve la trace des outils. Au final, c'est probablement les mains et les pieds qui présentent le plus de caractères communs dans les deux œuvres.

De temps en temps, il faut un regard extérieur pour provoquer un changement de cap. Revenant au thème de la danse, je décidai de combiner plusieurs corps dans une même figure pour créer une sorte de pas-de-deux sculptural. Assez satisfait de l'une de mes productions (« Couple »), je saisis l'occasion d'un repas au restaurant pour la montrer à un ami. Il prit son temps, examina la petite pièce en la tournant entre deux de ses doigts et conclut : « J'aime bien les formes là et là et encore là, mais ici je trouve cela un peu vide. » C'est le risque que l'on court lorsqu'on consulte sur son travail, un avis moins enthousiaste que ce que son ego attend et une formulation qui nécessite une interprétation avant de pouvoir être mise à profit au retour dans l'atelier.



Couple Terre 2012

S'ensuivra une retouche de la sculpture pour introduire un vrai jeu d'ombre et de lumière sur tout le tour de la pièce. Mais ce que je retins surtout c'était que mon travail sur les personnages multiples n'était pas encore abouti. La distorsion du visage du personnage principal était expressive : association de mélancolie et de force. Mais le principal secondaire paraissait comme ajouté, une sorte de rajout dénué de sens. Je me mis donc à travailler de manière plus poussée l'intégration des deux personnages pour aboutir à un groupe très énigmatique comme « Paire ». Il n'y a plus la facilité de la chevelure pour animer et masquer ce que l'on pourrait appeler la couture. Trois oreilles et le profil de deux yeux suffisent à créer un rythme et une tension, le regard hésitant entre droite et gauche. C'est d'ailleurs le volume auriculaire qui joue un rôle fondamental sur toutes les faces, qu'il vienne nimer la pièce pour générer un tournoiement (la danse se serait-elle invitée ?) ou ponctuer le creux de l'épaule.



Paire Terre 2013

Revenons un instant à la douleur. Les rêves ne se présentent pas toujours au moment où nous en aurions besoin. Je fais allusion à ces rêves qui surgissent lorsque l'on se couche l'esprit plein d'une question vague à la clarification de laquelle sera consacré tout ou partie de la nuit. Cette nuit, me voilà archéologue. Je dispose d'un document pour guider mes recherches, très détaillé avec de nombreuses illustrations. Impossible de me tromper donc, je suis bien dans le bon palais, j'ai sous les yeux une photographie du pilier de pierres sèches et je peux la comparer à l'original. Pas de doute, même couleur, même inclinaison des dalles, même rythme. Mon regard se porte sur les objets alentour. Tous ont leur reproduction dans ma documentation. Ils sont curieusement enfermés dans des vitrines. Comme si je visitais un musée et pas un palais. Une sorte d'urgence s'impose à moi. Comme si j'étais pourchassé. Par le temps. Le palais peut s'évaporer d'un instant à l'autre, tout serait englouti, sans recours. Mais mon regard passe de la surface glacée du livre aux objets dans leur prison de verre et une voix s'élève en moi : « Tu vois, cela est vain, objet réel ou photographie, palais entier ou poussière arrachée à ses murs, tout se vaut. Tu ne pourras jamais ramener au jour la douleur de Léonard de Vinci. » Vous savez comment sont les rêves, il ne faut pas les prendre au pied de la lettre. Ce palais n'avait rien du château d'Amboise. Il tenait plus de Mycènes que de la vallée de la Loire.

Quel message alors niché dans cette histoire qui se répète et se répète encore dans mon demi-sommeil ? Vanité que la tentative de transcription pure de la douleur. Au mieux on obtiendrait un document glacé, un énoncé factuel mais dénué d'émotion. Ah, voilà je retrouve mes dernières lectures : ainsi Catherine Perret à propos du procès de Nuremberg « En confiant le dire vrai aux images, en laissant ces images désigner la victime sous les traits d'une Humanité aussi abstraite qu'universelle, on a ôté la parole à la souffrance, aux corps, aux vivants : à ce sans quoi aucune justice n'a de sens. Ce qui reste ce sont des images « auratiques », autrement dit ni vraies ni lisibles, pour reprendre les mots de Walter Benjamin. Des images archaïques dont se nourrissent le mythe et les politiques qui en font leur ordinaire. Hannah Arendt en faisait la réflexion dans le Système totalitaire lorsqu'elle note que les images des camps ressemblent aux images d'auras prises aux commencements de la photographie. « Pour le spectateur non prévenu, écrit-elle, ces images sont à peu près aussi convaincantes que des instantanés de substances mystérieuses pris lors de séances de spiritisme. » » (Catherine Perret citant Hannah Arendt ; Exposer la souffrance : vérité et véridicité des images ; Catalogue de l'exposition Trop Humain au Musée de Genève ; 2014 ; p. 139).

Vaine donc la tentative de Léonard de Vinci de confier à la peinture l'émotion du dernier repas du Christ ? L'agitation des disciples, leur effarement qui contrastent avec le calme majestueux du Christ renforcé par ce contre-jour printanier, l'ondulation presque musicale des épaules au long de la fresque, tout cela ne serait pas lisible ?



Démon 1 Cuivre 1992



Fragment Gypse avec inclusions de cuivre 1991

Non, finalement, car le spectateur est averti, il sait qu'il est face à une œuvre d'art, il a connaissance du titre et il dispose d'une culture générale qui lui permet de reconnaître les principaux protagonistes : le Christ

mais aussi Judas et Saint Jean tout proches.

De même, tout le monde reconnaît l'horreur du cri qui embrase le corps entier de « Démon 1 ». Le cuivre est crevassé sous l'effet de l'énergie dégagée par la volonté d'échapper à la douleur. Et le silence obstiné de « Fragment » touche immédiatement l'observateur, surtout l'absence du cou et la crudité de cette tête posée sans apprêt sur son support, comme abandonnée au temps, navire aveugle, mais toujours pensant (son cerveau nous est accessible à travers la paroi fragile du gypse). J'attribuais cette empathie possible à l'absence d'individuation des sculptures. Il s'agit d'une tête mais pas de la tête de quelqu'un de particulier, avec son histoire. On ne comprend pas ce qui a pu mener à la décapitation, il n'y a aucune trace de violence. Le corps de « Démon 1 » est torturé mais là encore, la douleur n'a aucune source explicitée, elle semble comme rayonner de l'intérieur du corps anonyme. Les titres des œuvres affichent eux-aussi la généralité.

Lorsque j'ai vu pour la première fois « Pierre » de Louise Bourgeois, j'ai cru être confronté à la même absence de cou, même douleur intérieure, « Pierre » est abandonné comme « Fragment » mais hurle comme « Démon 1 ». Quelque chose d'intermédiaire donc. Pas vraiment. Et un examen plus approfondi permet de s'en convaincre. Le matériau choisi n'est pas neutre, le tissu rose rappelle l'enfance par sa couleur et l'hôpital par sa texture. Nous ne sommes plus en présence d'une effigie générique mais d'un être qui a subi des dommages, que l'on a soigné, quelqu'un qui a une histoire même si elle manque de clarté. Et cet être est nommé : « Pierre ». Evidemment, on a peine à croire à la réalité des sévices qui auraient mené à cet état de l'être et l'on conçoit l'image comme celle de l'être souffrant plutôt que comme le portrait réaliste de Pierre Bourgeois souffrant.



Ensemble, Ô ma douleur Terre 2014

Malgré son titre général, « La femme qui pleure » de Pablo Picasso fait référence à une histoire bien connue : le bombardement de Guernica par l'aviation allemande le 26 avril 1937. On sait comment Pablo Picasso transformera cette tragédie en mythe dans son immense toile cubiste, un mythe comme celui de l'enlèvement des sabinas par les romains par exemple. « La femme qui pleure » est cependant anonyme, elle est toutes les femmes éplorées. Elle renvoie aux pleureuses méditerranéennes. Tel ce groupe de femmes photographiées par Constantine Manos à Pirgos Dirou dans le Magne (la femme de droite m'inspira une de mes toutes premières sculptures d'adulte, « Deuil », lorsque je m'essayais encore au modelage dans un atelier, sculpture qui tient aussi d'un buste que j'ai toujours pu voir dans la maison de mon arrière-grand-mère « Mamai Vielho ») ; il me faudra de nombreuses années pour passer de cet exercice frontal dont les volumes écrasés se concentrent sur la vue de face au mouvement énergétique de

mes productions actuelles ; on croirait qu'il met en scène un texte d'Ismail Kadaré dans lequel les femmes se pincet les joues d'horreur, de terreur ou de honte : « Nos mères nous appelaient des fenêtres, des portes, des murs. Elles s'écorchaient les joues ne signe d'horreur, nous menaçaient, pleuraient, mais nous courions toujours sans lâcher l'objet maléfique. » (Ismail Kadaré ; Chronique de la ville de pierre ; Fayard ; 1985 ; p.48).



Deuil Terre 1989

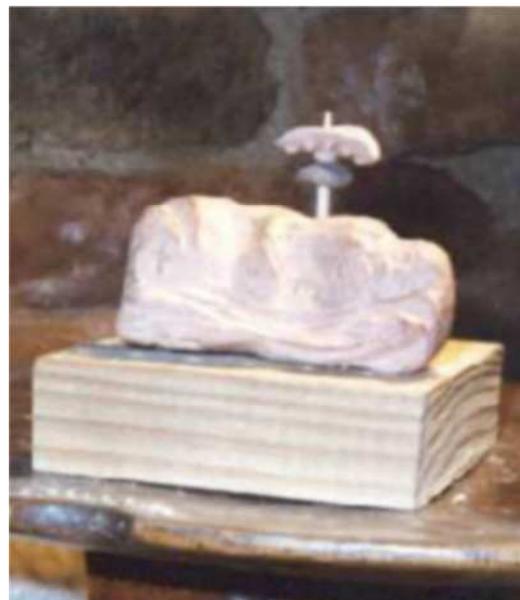
portraits Egyptiens de Fayoum. Souvent peints tandis que le sujet était encore en vie, ils étaient joints à la momie de la personne après la mort.

Bien qu'ils datent du I^{er} au IV^{ème} siècles, ils sont remarquablement modernes. Ces peintures possèdent une présence intense, un caractère inattendu, comme si les êtres qu'elles représentent faisaient à cet instant un pas vers nous. » (Justin Jones sur son site internet : jj@justinjones.info)

L'année 1937 est celle de la Grande Terreur stalinienne. Justin Jones a mis à profit la découverte de photographies d'enfants rendus orphelins à cette occasion. Elles ressemblent aux photographies de criminels prises dans les prisons. La série de portraits qu'il en tire est intitulée « Love-lies-bleeding » ce qui signifie littéralement « l'amour gît en sang » mais est aussi le nom anglais de la « Queue de renard » (plante annuelle de la famille des amarantes dont il semble avoir repris la palette). Le peintre décrit lui-même cette série de têtes comme « des bourgeons en fleurs, certains à l'air effrayé, d'autres défiants, en colère, impuissants ... des enfants dont l'amour qu'ils trouvaient dans leur famille, leur maison, leur vie, a été altéré par un acte arbitraire. » Ce qui lui permet d'illustrer « la vulnérabilité de l'homme - la fragilité de la vie, la fluidité de la personnalité et de la mémoire. » A propos d'une autre série « Enemies of the People », il dit encore : « Ces images ne fonctionnent pas seulement comme un enregistrement de la cruauté de la souffrance, mais aussi et surtout de l'endurance humaine. Ces têtes ont également été inspirées par les grands



*Maris, Marthe, Audifax et Abacum
Terre 19 janvier 2001*



*Martyrs de Samosate
Terre 09 décembre 2001*

J'avais trouvé une similitude entre l'approche de Justin Jones et celle que j'avais adoptée en 2000 pour ma série « Litanies ». Durant une année, j'avais exploré l'hagiographie et son lot de massacres, tortures, viols et supplices en tout genre. A vous dégoûter du genre humain, si tous ces saints n'avaient pas transcendé cette violence insoutenable par une lumière, un amour et un désir de sacrifice aussi indépassable que

l'imagination de leurs bourreaux. J'avais le sentiment de redonner chair à des individus pour la plupart oubliés. On se souvient de Laurent mais qui garde encore la mémoire de Thyrsé et Projectus, de Cordule, Cointa ou des martyrs de Samosate ?

Au gré des jours, je balançais entre le traitement de l'individu ballotté dans la tourmente d'événements le dépassant (Maris, un noble perse, sa femme et leurs fils, séjournèrent à Rome pour vénérer le tombeau des apôtres. Ils s'occupèrent également à enterrer les corps des martyrs. Ils furent exécutés pour cela.) ou celui de groupes anonymes massacrés (Le groupe de martyrs commémoré le 23 février fut certainement mis à mort en 303 à Mitrovica. On ne connaît même pas le nombre de victimes). Le travail effectué le 09 décembre correspond à un compromis entre les deux approches : le groupe est constitué d'individus clairement identifiés (les avocats Hipparque et Philothée, Jacques, Panagre, Abibe, Romain et Lollien qui refusèrent de participer aux célébrations de la victoire de Maximin sur les Perses) mais j'ai traité le sujet sous la forme d'un paysage (les collines qui bordent l'Euphrate sur lesquelles ils furent crucifiés).



Martyrs de Sirmium Terre 23 février 2001

Oscillation entre l'incarnation de la douleur et abstraction. En fait, Maris, Marthe et leurs deux fils n'ont pas existé mais les valeurs qu'ils représentent sont si importantes pour la communauté qu'ils ont été créés de toute pièce alors que les martyrs de Samosate sont des hommes tout à fait historiques. Un peu comme si le vrai martyr ne devait pas s'afficher pour être regardable. Voilà en tout cas qui anticipait sur ce que je découvris en 2014 à la lecture du catalogue de l'exposition « Trop humain » : « C'est pourquoi toute prétention à restituer l'événement à partir de ses traces – quand *Shoah* montre ce qui de l'événement fait trace dans la parole du rescapé – est une requête typiquement obscène, si obscène peut-être dite la représentation de ce qui, excédant le cadre de nos représentations, empêche que soit mis en place un cadre (épistémique, esthétique) par lequel nous pouvons nous approprier les choses. » déclare ainsi Bernard Vouilloux. Et, citant Primo Levi, il poursuit : « Nous disons « faim », nous disons « fatigue », « peur », et « douleur », nous disons « hiver », et en disant cela nous disons autre chose, des choses que ne peuvent exprimer les mots libres, créés par et pour les hommes libres qui vivent dans leur maisons et connaissent la joie et la peine. » (Bernard Vouilloux, citant Primo Levi ; La parole rescapée A propos de Robert Antelme et Primo Levi ; Catalogue de l'exposition Trop Humain au Musée de Genève ; 2014 ; p. 155 et 160).

J'avais opté pour la primauté du symbole. Même si la lecture de « Le fléau » de David Van Reybrouck devait détruire en grande partie ma vision du symbolisme avec l'image épouvantable qu'il donne de Maurice Maeterlinck : « Le monde du dix-neuvième siècle était en plein bouleversement, mais ce que les jeunes des grandes villes d'Europe déploraient le plus, ce n'était pas tant les situations sociales intolérables, les inégalités économiques ou l'inertie politique, que leur propre infortune. Il faut dire qu'ils avaient toutes les raisons du monde d'être malheureux : trop riches, trop instruits et trop choyés, ils étaient condamnés à l'ennui. Et à l'envie de posséder toujours plus. Plus de quoi ? Personne n'en savait rien. Ils cherchaient des réponses dans l'ésotérisme, l'occultisme et le spiritisme, le passé, la mystique et la Femme. Tout cela avait à voir avec l'Âme, le Mystère, le Beau, l'Indicible, l'Inconnu, la Mort et le Néant absolu. On n'était pas avare de majuscules en ce temps-là. » (David Van Reybrouck ; Le fléau ; Actes Sud ; 2008 ; p. 29)

Autre rêve, celui-là est plus difficile à décrire. C'est plutôt l'émergence d'une émotion qu'une scène qui

puisse faire l'objet d'un récit. Une révélation qui s'immisce dans le sommeil où la conscience est en suspens car elle serait encore trop faible pour s'imposer durant l'état de veille. Un émerveillement, une plénitude : je me vois comme un réseau tendu à travers le temps et l'espace, prenant appui sur les êtres que j'ai eu l'occasion de rencontrer physiquement, dans la réalité qui pourtant ici perd son sens, scientifiquement, des traités d'anthropologie aux documents ethnographiques, littérairement, romans ou biographies ou oniriquement, fantômes et chimères. Je suis cela, un être amibien, qui se déforme imperceptiblement au gré des marées humaines. Et la conclusion s'impose : « maintenant, je peux aussi bien mourir ! »

Il s'agissait là d'un vertige encore plus grand que celui que Marcel Proust décrit à la toute dernière page de son œuvre. Cette page m'avait ravi et amené à conclure que l'effort patient qu'exige la lecture de la Recherche du temps perdu est finalement récompensé : « J'éprouvais un sentiment de fatigue et d'effroi à sentir que tout ce temps si long non seulement avait, sans une interruption, été vécu, pensé, secrété par moi, qu'il était ma vie, qu'il était moi-même, mais encore que j'avais à toute minute à le maintenir attaché à moi, qu'il me supportait, moi, juché à son sommet vertigineux, que je ne pouvais me mouvoir sans le déplacer comme je le pouvais avec lui. La date à laquelle j'entendais le bruit de la sonnette du jardin de Combray, si distant et pourtant intérieur, était un point de repère dans cette dimension énorme que je ne me savais pas avoir. J'avais le vertige de voir au-dessous de moi, en moi pourtant, comme si j'avais des lieues de hauteur, tant d'années. » (A la recherche du temps perdu ; Marcel Proust ; Edition Gallimard ; p.2401)



Mélancolie Pâte à modeler 2013

Au réveil, j'avais une envie enthousiaste de partager cette vision de la réalité humaine en suspension dans le temps et l'espace à l'occasion de mon exposition en gestation. L'idée était de tisser une toile à travers la galerie avec des sculptures enserrées dans ses mailles. Pour cela, il me fallait un matériau qui me permette



Le sceau d'Ubu Roi Terre 2001

de travailler aussi rapidement qu'avec de la terre mais dont la densité soit bien moindre. Il me vint l'idée de recourir à de la pâte à modeler. Le modelage est un exercice rebutant pour moi et il me fallut me faire violence pour passer à l'acte et tailler un petit bas-relief dans une plaque de pâte d'un vert cru abominable. Le résultat fut « Mélancolie », un corps flottant à l'œil proéminent qui renvoie irrésistiblement à l'univers aquatique.

Mon entreprise s'arrêta avec cet essai. Je me rappelai soudain le travail de Wolf Dieckmann à Montauban en 2001. Un réseau de ficelles dans la salle d'exposition avec des textes, des cartes et toutes sortes de reliques accrochées avec des pinces

à linge. Pourquoi tenter de contrefaire cela. Autant l'inviter à intervenir lui-même. L'idée fit son chemin. J'enquêtai sur internet pour retrouver sa trace (nos échanges s'étaient interrompus). Il se révéla assez facile de remonter jusqu'à lui en passant par le site de l'Institut für Pataphysik. Nouvel échange de courriers,

nouvel échange d'œuvres : après l'un des deux sceaux d'Ubu Roi auquel Wolf Dieckmann répond par un gardien, un dédale intitulé « Minus Taurus » auquel fera suite une « Paix anthropophage » de ma part.



Paix anthropophage Terre 2013

serait une sorte de mémorial à la Grande guerre.

La couleur bleue de cette petite sculpture tient au fait qu'en parallèle, j'avais pris conscience que mon exposition à la Galerie Art Sud était programmée en 2014 et qu'un devoir de mémoire était impératif. Je ne pouvais pas vouloir montrer que chaque être est infini du fait des liens tissés durant sa vie avec tous les autres êtres humains passés et futurs et ignorer le centenaire d'un conflit qui avait embrasé la Terre entière et avait modelé le vingtième siècle.

Je ne voulais surtout pas que l'exposition devienne un devoir de mémoire dans son ensemble. Cela me paraissait obscène. Comme si j'avais exploité la mort terrible de dizaines de millions de personnes pour un peu de publicité ou pour susciter malhonnêtement chez le spectateur une émotion que j'aurais été incapable d'insuffler par mon seul travail.

Je résolus d'organiser mon exposition en îlots et que l'un d'eux

Pour que cet îlot de mémoire soit clairement identifié, je décidai de jouer sur la couleur du matériau (voilà ce qui reste de mon exploration des couleurs dures de la pâte à modeler). Immédiatement c'est le bleu qui s'imposa, le bleu des uniformes de l'armée française.



Mémorial à la Guerre 14-18 Terre 2013

Je voulais montrer la destruction mais ne pas me limiter aux êtres humains. Le souvenir de films de guerre me hantait et en tout premier lieu « Fragments d'Antonin » dans lequel Gabriel Le Bomin traite du traumatisme psychologique créé par la guerre. Le personnage principal finit par se murer en lui-même après avoir vengé le massacre gratuit de ses pigeons voyageurs. L'univers de la guerre chez Gabriel Le Bomin est englué dans le bleu pastel des uniformes, jusqu'à cet image d'un cheval agonisant solitaire dans « Le puits ». Des hommes, des chevaux, des oiseaux et la mort : voilà mon matériau. Par-delà l'œuvre de Gabriel Le Bomin, cela renvoie à des souvenirs cinématographiques d'autres guerres : « Requiem pour un

massacre » d'Elem Klimov dans lequel, image fulgurante, un soldat mitraille l'image d'Hitler remontant le temps, annulant les tueries, revenant à la source, jusqu'à le voir bébé sur les genoux de sa mère en une sorte d'icone empreinte d'innocence sur laquelle il bute, il arrête son tir et, prisonnier de son humanité, laisse le présent advenir, les maisons s'embraser ; ou « Birdy » d'Alan Parker où le héros subit le déversement de napalm sur la forêt par les avions de son pays durant la guerre du Viêt-Nam.



La bataille d'Ebbekerstorp Terre 2002

Retour sur une thématique traitée dix ans plus tôt dans le cadre de la préparation de l'exposition « Litanies ». Le 10 février 2001, j'étais tombé sur le récit de la bataille d'Ebbekerstorp : pendant l'hiver 880, le Duc Bruno conduisit une armée contre les normands.



Survivre Terre 2013

Dans les marais, l'armée se trouva bloquée par la neige et la glace. Erluph, évêque, mourut dans la bataille.

J'avais transcrit ce récit dans une sculpture à la fois douloureuse et gracieuse, statique et dramatique. Le « Mémorial pour la guerre 14-18 » a perdu la grâce, et l'élévation, les corps sont tassés, les volumes raides et crispés. Comme si j'avais enfin renoncé à l'expression romantique de la souffrance pour ne conserver que la carcasse, le constat de la destruction. Je revins à plus de douceur avec « Survivre ». Le titre lui-même montre que je ne m'intéressais déjà plus à l'agonie mais à l'énergie qui permet de tenir malgré l'horreur des circonstances.



Trois mémoires Terre 2013

Un jour, je dus modifier mon horaire routinier pour effectuer le trajet entre Bordeaux et Toulouse. Cela me valut la rencontre d'un étudiant montpelliérain plein d'enthousiasme pour un mémoire en cours de préparation concernant un réalisateur de films d'horreur. Ma curiosité est piquée. Comme lorsque l'un de mes stagiaires avait avoué que son auteur préféré était Stephen King et que je lui avais demandé conseil pour une première lecture. J'avais ainsi pu découvrir l'efficacité de son écriture en dévorant « Misery ». Je profitai de ces deux heures durant lesquelles nos chemins se mêlaient pour m'ouvrir à un mode d'expression qui m'est totalement inconnu.



Debout 1 Ivoire 1992

De retour chez moi, je découvre quelques images de « Saint-Ange », film du réalisateur Pascal Laugier.

Immédiatement cet univers blanc, aseptisé et hiératique me fait penser à Jean-Pierre Raynaud et à ses installations faites de carreaux blancs, que ce soit sa maison-mausolée détruite et réexposée en morceaux aux Entrepôts Lainé, ses containers ou encore, œuvre de jeunesse, ce tapis de clous blanc supportant deux chaussures d'enfant rouges. Même thématique de l'enfermement, de l'enfance meurtrie et peut-être de la résilience.

Ces images, comme suspendues hors du temps du film et de son agitation, silencieuses, sont presque prières et trouvent une résonance dans « Debout 1



Debout 3 Ivoire 1992

et 3 » statuette d'ivoire présentées lors de ma première exposition toulousaine en 1992.

Mon compagnon de voyage me prête un magazine dans lequel Pascal Laugier est interviewé à propos de sa démarche. Il conclut : « Quel film voudriez-vous que je fasse dans un monde comme le nôtre sinon un film d'horreur ? » Ce qui fait écho à un autre propos de sa part cité sur internet concernant « Martyrs » : j'avais « une volonté de montrer une forme de désespérance qui était de l'ordre de la nécessité, à l'époque où je l'ai fait. Pour moi, le film commence quand on est déjà en enfer. »

Surgit en moi une réponse silencieuse mais cinglante : « On peut aussi répondre à l'horreur par la tendresse. » N'est-ce pas ce que je fais en réalisant des petits formats tels que « Petite baigneuse » ?



Petite baigneuse Résine 2010

Puis vint le deuil. Dernière anecdote de la galerie Art Sud. Le 31 juillet 2013, elle ferme ses portes pour les congés d'été mais un individu casse une vitre et tente de dérober une sculpture « Incroyable joie » avec le manche d'un parapluie. La sculpture se défend avec sa seule arme, l'inertie. Madame Le Luhandre m'appellera le lendemain pour m'avertir : « La sculpture n'a rien ». Mais la galerie ne rouvrira jamais vraiment, une exposition collective à l'automne et puis le cancer aura vaincu.



La vieille galeriste Terre 2013

Fin d'une ère. Y aurait-il encore des expositions ? Quel regard viendrait combler ce vide d'étonnement ? Qui, à chaque nouvelle production, déclarerait « Celle-ci est encore meilleure, quand allez-vous vous arrêter de progresser ? » ? S'accrocher au travail, la routine. Le véritable péril est l'interruption. Alors,

dimanche après dimanche, ma production s'enrichit. Pour ne pas hypothéquer l'avenir. Produire pour le geste, pour qu'un cap soit tenu malgré tout.



Groupe Deuil Terre 2013



Atelier avec de gauche à droite Danse Minuscule, Tristesse Terre 2013 et La boîte à rêves Terre 2005

Cela amena progressivement à une libération des formes. Une nouvelle transformation de mon travail.

Avec l'absence de perspective d'une exposition à court terme, je m'éloignais toujours plus de l'idée initiale de l'énergie de la danse pour m'orienter vers une recherche plus formelle de l'expression.



Songe Terre 2013

On retrouve dans une pièce comme « Songe » la tête disproportionnée de « Danse I », le bras droit ramené sur le torse en guise de protection, symbolique plus qu'efficace, hérité de « Protégé », la hanche saillante directement articulée au pied de « Le Mystère d'une vieille joie », l'oreille haut perchée à l'instar du nez de « Petite Danse ». Comme un résumé de toutes les autres sculptures.

Le cou courbé à l'extrême, cassé même, de « Songe » est hérité de la Thétis de Jean-Auguste Ingres agenouillée auprès d'un Jupiter impérial dans la célèbre toile « Jupiter et Thétis ». Pourtant, à bien y réfléchir, j'aurais pu emprunter ce détail au « Centaure mourant » d'Antoine Bourdelle. La comparaison entre « Songe » et ce dernier permet d'ailleurs de déceler d'autres convergences : l'oreille posée sur le sommet de la sculpture telle un oiseau prêt à l'envol mais aussi le long espacement qui sépare le bras d'un torse exagérément étiré.

Quel chemin parcouru depuis 1998, l'ombre prononcée qui sépare les deux bras croisés de « Protégé » s'est muée en vide. Audace permise après plus de 30 ans de pratique ! La leçon initiale vient de



Protégé Terre 1998

Barbara Hepworth : « elle fut le premier artiste en Angleterre qui, par conviction, psychologique, perça la forme de marbre (1931). ... Il n'en reste pas moins que, même après 1931, la figure humaine continue à guider les modulations de Hepworth ; à maintes reprises son amour de la ligne l'incite à inciser un profil harmonieux ou une spirale sur la surface incurvée. ... La forme perforée de Barbara Hepworth eut aussi un fondement émotif mais, en raison de la position centrale de l'ouverture dans l'ensemble de la forme, il semblerait qu'elle soit plus consciemment harmonieuse et qu'elle résulte d'un choix esthétique. » (La sculpture ; A. M.



Bodhisattva Bois de chrysanthème 1998

Hammacher ; Editions Cercle d'Art ; 1988 ; p. 248)

Mais cette leçon était littéraire et, bien que le fondement émotif de la perforation qu'elle mentionne m'ait fortement marqué, il fallut que je sois en mesure de comprendre et même d'analyser pour un ami l'importance de la béance des espaces dans la sculpture d'Antoine Bourdelle pour être moi-même en capacité de mettre en œuvre cette pratique de manière convaincante.

En 1998, la sculpture déployait son mouvement dans l'espace en jouant sur le rythme des membres étendus (comme dans « Bodhisattva » ou dans « Avalokitechvara Cherezziq » qui apparaît en ombre portée derrière « Protégé ». Pour cela, la structure même du matériau était exploitée, comme une énergie stockée là, en attente de sa réutilisation, par le végétal. Désormais, j'ai la tâche d'insuffler une énergie dans le matériau informe, inerte, ouvert à toute possibilité qu'est la terre. Et cela aboutit à la mise en place d'une

tension interne dans une œuvre à l'aspect plus compact, comme un mouvement suspendu fait du jeu opposé des ombres et des lumières.

A la fin de mon stage de Tai chi chuan au printemps 2014, mon professeur déclara en me saluant « Tu verras,



Petit mouvement Terre 2014

ta sculpture sera différente, maintenant. » Cela a donné entre autres, « Repoussé » et « Petit mouvement » dans lesquels il est possible de détecter une recherche de tension immobile. Une fois encore, je découvrirais ultérieurement qu'il s'agit d'une technique



Repoussé Terre 2014

classique de danse orientale. « Dans le T'ai chi on dit : « méditer activement est cent fois, mille fois, un million de fois supérieur à la méditation au repos ». ... Dans l'Opéra de Pékin, les acteurs se figent soudain dans certaines positions en interrompant une action au sommet de la tension et en la retenant dans une immobilité qui n'est ni statique, ni inerte mais dynamique. Comme le disait un acteur chinois dans son anglais rudimentaire : « Movement stop, inside non stop ». La danse des oppositions dans ces poses appelées shan-toeng ou lian-shan (littéralement : arrêter l'action) est dansée dans le corps et non avec le corps. » (L'énergie qui danse ; Eugenio Barba et Nicola Savarese ; Edition L'entretemps ; 2008 ; p. 72)



Nouvelle baigneuse Terre 2014

J'apprends ailleurs dans le même ouvrage que le concept existe également dans la tradition japonaise : « Azuma dit : « Trouve ton Ma ». Ma signifie quelque chose qui ressemble à « dimension », dans le sens d'espace, mais aussi de temps comme durée. « Pour trouver ton Ma tu dois tuer le rythme, c'est-à-dire trouver ton jo-ha-kyu ». L'expression jo-ha-kyu désigne les trois phases en lesquelles se subdivise chaque action de l'acteur. La première phase est déterminée par l'opposition entre une force qui tend à se développer et une autre qui la retient (jo = retenir) ; la seconde phase (ha = rompre, casser) est constituée par le moment où l'on se libère de cette force, pour arriver à la troisième phase (kyu = rapidité) dans laquelle l'action atteint son apogée, déploie toutes ses forces pour ensuite s'arrêter brusquement devant un obstacle, une nouvelle résistance. » (L'énergie qui danse ; Eugenio Barba et Nicola Savarese ; Edition L'entretemps ; 2008 ; p. 24)

Surprise, lorsque je parcours ces lignes en 2014 : un lointain souvenir remonte en moi. Matin ensoleillé d'avril, à la fin des années 80, c'est dimanche et je me prépare à prendre mon petit déjeuner, encore en pyjama, endormi. Je place une galette sur le tourne-disque, mon dernier achat : « The knee plays » de David Byrne. La musique surgit, je me dirige vers la table tout à mon plaisir oisif. Et soudain, cela jaillit dans mon cerveau : « Mais c'est mon rythme ! » Subjugué, je tenterai ensuite de décrire ce rythme à mon

entourage : « C'est comme ce qui se passe lorsque l'on marche dans un champ détrempé, en montant. Le pied est collé par la glaise, il faut insister, tirer, cela prend du temps, puis tout à coup la glaise cède, le mouvement se précipite, un pas en avant, presque une chute. Et cela recommence. »

Evidemment, mon image était plus prosaïque, une première tentative pour décrire un rythme vital, et je mesurais la modestie de mon vocabulaire conceptuel. Mais c'était bien le jo-ha-kyu que je décrivais comme mon rythme personnel de vie.



Danse – bain Terre 2014



La joie Terre 2007

Je n'aurais jamais imaginé rencontrer des travaux originaux par hasard à Toulouse. Je scrute attentivement ces compositions à mi-chemin entre abstraction (pochoirs de figures géométriques à l'encre de couleur) et figuration (silhouette charpentée par les rectangles et les triangles de couleur). Je laisse mon regard se perdre dans ce qui paraît un dédale de graphismes et qui se révèle peu à peu un enchevêtrement de corps disloqués, comme recroquevillés pour se rassembler dans la silhouette d'ensemble. Une vie intérieure en somme qui sommeille et fourmille en même temps. Et sou-

Impression de boucle permanente, que ce soit dans le texte de ce catalogue ou dans la démarche mise en œuvre dans le travail de sculpture. Ce rythme jo-ha-kyu, enfin nommé, me renvoie à David Byrne et donc à la chorégraphie de « Knee plays » dont le caractère épuré et rituel me ramène à Jean-Pierre Raynaud. Retour à l'oscillation prière - douleur vitale, sérénité – morcellement, joie – décomposition.

On suit la trace de cette ronde de « Bienheureuse II » (rondeurs pleines, démarche spiralée à peine esquissée, équivalence creux – pleins dans le sein droit apprise chez Ossip Zadkine) à « Nouvelle baigneuse » en passant par « La joie » (première apparition de la tête rejetée brutalement en arrière, bouche largement déployée, même diagonale des genoux qui impulse le mouvement).

En juin 2014, en quête d'une œuvre de 1934, je tombe sur une exposition de travaux sur papier de Vladimir Lebedev. Le nom de cet artiste proche de l'avant-garde russe qui côtoyait Tatlin et Malevitch (constructivisme et suprématisme) ne m'est pas inconnu (quelques-unes de ses œuvres figuraient dans l'exposition Paris – Moscou organisée en 1979 par le Centre Georges Pompidou que je connais à travers son catalogue).



Salutation et Réflexion Terre 2012

dain, elle est là. Il n'y a plus qu'elle, la tête de « Danse – bain », trait pour trait même si à bien y regarder c'est la bouche qui remplace l'oreille pendante : même obliquité des traits, même ligne de nez qui fend le visage, même ourlement de l'œil. Je viens de découvrir un ami à travers le temps.



Bienheureuse II Medmontite 1992

Ronde des leçons, il est temps de parler d'Aristide Maillol. Lorsque j'achevai « Grande Baigneuse » sculptée dans un tronc de thuya, j'avais conscience que j'héritais là d'un je-ne-sais-quoi d'Aristide Maillol. Je décidai de conserver ce travail dans mon atelier en attendant qu'il ait fini de me transmettre son message. Comme j'avais peu d'attraction pour les formes, trop généreuses à mon goût, des femmes d'Aristide Maillol (comme gonflées artificiellement), je considérais ce sculpteur comme un modèle dangereux. Il me fallut donc beaucoup de temps pour m'ouvrir à cet enseignement : déconstruction – construction de la forme. Curieusement, ce n'est pas dans la similitude de la forme simplifiée de la coiffure, dans la dilatation commune du corps dans la lumière, oublié dans son plaisir intense de vivre, que réside la proximité entre nos approches comme par exemple

dans le «Torse du printemps» d'Aristide Maillol qui présente par ailleurs, une trouée musicale au niveau des jambes qui m'enchant, maintenant. A sa manière, «Réflexion», sous un rendu formel radicalement différent, avoue sa dette à Aristide Maillol et c'est encore la lecture du dictionnaire d'anthropologie théâtrale qui me permet d'en prendre pleinement conscience : «La dramaturgie est une manière de penser. Cette pensée, une fois incorporée, se manifeste à travers une technique qui organise, phase après phase, une ligne d'actions – une partition -, créant, découvrant, tissant ainsi une série de relations. C'est un processus qui transforme un ensemble de fragments en un organisme homogène dont les détails et les éléments ne se distinguent plus comme entités séparées. Exécuter un exercice signifie insuffler la vie dans une forme et dans une structure qui ne raconte rien.» et plus loin, « C'est pourquoi le découpage des mouvements et des actions d'un acteur ou d'un danseur semble beaucoup plus complexe que les mouvements quotidiens ; ils sont le résultat d'une dramaturgie et d'un montage opérés par l'acteur puis par le metteur en scène et donc le résultat d'un travail basé sur la fragmentation et sur la restauration. Chaque action est pour ainsi dire analysée dans toutes ses phases et dans toutes ses nuances puis remontée en une séquence dont les fragments d'origine sont parfois amplifiés, ou déplacés, ou superposés ou encore simplifiés.» (L'énergie qui danse ; Eugenio Barba et Nicola Savarese ; Edition L'entretemps ; 2008 ; p. 118)



*Grande baigneuse Thuya 1997 (exposée à la Galerie Art Sud en 2000)
à l'arrière-plan Baigneuse verte Marbre 1996)*



*Grande baigneuse assise Pierre de Mareuil 1996
(exposée à la Galerie Art Sud en 2000)*

Il suffit d'adapter légèrement le vocabulaire et la leçon est là, pour moi.

Comment est-ce possible de faire ainsi confiance à un corps monstrueux reconstruit à partir de fragments inhomogènes pour passer un message de joie et d'espoir, de plénitude ? Rudolf Arnheim vient à mon secours pour expliciter le processus mis en œuvre tant chez l'artiste que chez le spectateur : «Toute rupture de la continuité visuelle entre le percept et la norme mémorielle entraîne ipso facto une rupture de la dynamique qui les relie l'un à l'autre. Une grande part de l'expression caractéristique d'une figure penchée provient de la tendance visible de cette figure à se rapprocher ou à s'écarter de la norme,

dont elle est perçue comme une déviation. Le spécimen particulier n'est donc pas seulement vu, objectivement et passivement, comme appartenant à une espèce particulière. Il se présente plutôt comme la manifestation particulière d'une matrice qui, sous l'influence de conditions données, a engendré des variations. Les forces de ce processus générateur animent la perception de façon visible chaque fois qu'une chose perçue évoque son prototype. ... La variété de l'expérience directe est reflétée dans des formes d'un niveau de complexité extrêmement élevé. L'œuvre d'art est le produit de l'effet réciproque de l'image et de la pensée. La singularité de l'expérience particulière et la généralité des types sont réunis en une image unique. Le concept et le percept, qui s'animent et s'éclairent mutuellement, se révèlent comme étant deux aspects d'une seule et même expérience.» (La pensée visuelle ; Rudolf Arnheim ; Editions Champs Flammarion ; 1976 ; p. 102, 103 et 284)



Maternité Terre 2013

Le déchiffrage de l'œuvre passe donc par le décryptage des tensions dynamiques que créent les proportions perturbées du corps initialement perçu comme intègre.

A la croisée des chemins de la tristesse, de la tendresse et des assemblages de personnages, durant l'été 2013, apparurent quelques formats moyens destinés à faire pendant à « Mémorial à la Guerre 14-18 » au cœur des différents îlots de l'exposition encore programmée pour le printemps 2014.



Grande maternité Terre 2013

D'abord sur le thème de la maternité qui me permet d'explorer de nouveau le jeu entre deux figures dont les distorsions doivent être à la fois cohérentes et distinctes pour donner une individualité crédible à chacun des personnages.

Thème qui me permet d'aborder la notion de vitalisme dans mon travail. Il y a dix ans, interrogé par Madame Le Luhandre concernant le nom que l'on pourrait donner à ma démarche, j'inventais la notion de néo-vitalisme en référence aux théories médicales du principe vital, ignorant, à l'époque, la notion de vitalisme développée par Henri Bergson dans sa philosophie. Je voulais signifier par-là la volonté d'insuffler, d'incarner la vie dans la matière de mes sculptures. Il me fallut attendre la lecture des textes de Frédéric Worms, qui se définit comme un « vitaliste critique », pour disposer d'éléments théoriques de nature à éclairer mes propos.



Chevauchée Terre 2013

Tout d'abord, cette volonté de montrer une énergie vitale, incarnée dans la matière en l'absence

d'individuation (voir plus haut « Démon 1 » et « Fragment ») dans une manifestation liée à la douleur, comme si la plus sûre démonstration de la présence de la vie était la souffrance qui en découle dans le corps. S'appuyant sur Deleuze et, à travers lui, Dickens, Frédéric Worms explique : « Loin de cesser d'être « quelqu'un » dans cette situation, « entre sa vie et sa mort », le moribond le devient précisément à ce moment-là aux yeux des autres et presque aux siens. Or curieusement, lorsqu'il revient à lui, et redevient « quelqu'un » au sens habituel, individuel, psychologique du terme, il cesse aussitôt d'intéresser qui que ce soit. La raison en est selon Deleuze qu'il y avait lors de son agonie quelque chose de bien différent de la vie « individuelle » aux prises avec « l'universelle mort » ; il y avait ce qu'il appelle « une vie ». Non pas la vie telle que nous l'entendons lorsque nous parlons de la nôtre, mais plutôt un sens premier, qui éveille aussitôt quelque chose dans la vie des autres, car chaque vie singulière partage ce caractère d'être « une vie », bien avant d'être la vie « de quelqu'un » ; et ce sens se révèle dans ces expériences extrêmes. ... En deçà de notre vie psychologique individualisée, opposée à la vie « en général », une vie serait l'expérience de singularités qui émergent de la vie sans être pour autant attribuables comme une propriété à « quelqu'un » ... ce que nous oublions d'être quand nous sommes installés dans notre « petite » vie ; mais que le grand courant créateur et parfois destructeur de « la vie », qui nous traverse malgré nous, nous rappellera en se rappelant à nous. » (Frédéric Worms ; Penser à quelqu'un ; Editions Flammarion ; 2014 ; p. 80, 81, 82 et 83)



Cheval miniature Terre 2002



Petit cheval rétif Grès rouge 1998



Centaure Terre 2004

Ainsi, pour rendre la vie perceptible, je privilégierais les instants durant lesquels l'individu se fond dans l'humanité souffrante, faisant ainsi appel à une capacité universelle des êtres humains. Il est notable dans ce contexte que, dès 1981, je faisais de l'agonie d'un personnage, le chapitre introductif d'un de mes romans courts, et plus notable encore, que je citais ce texte dans mon catalogue « Promenade autour de la notion d'œuvre d'art » rédigé en 1999 :

« Le dialogue avait duré autant que le combat : quand la main ne le retenait plus, les yeux prenaient la relève, le fixant au plus profond de lui-même comme pour découvrir son secret monstrueux. " J'ai à peine vécu. " disait-il, implorant. Et lui devait accepter cela, le convaincre qu'il fallait mourir et que le prochain jour n'était pas pour lui.

Et puis, tout à coup, la main s'était crispée sur la sienne, la serrant violemment comme pour se convaincre qu'elle était encore là. Il fallait tout dire et le temps pressait. Il fallait se taire et le temps durait. Et puis son autre main était venue elle aussi quémander un peu d'amour. Elle avait failli retomber sans avoir atteint son but, il l'avait rattrapée à temps. Le jeune-homme s'était cramponné, l'avait regardé longuement, intensément, et puis, ses lèvres s'étaient écartées pour sourire.

Et puis, le silence ironique et une paix soudaine. Et les mains qui glissaient et retombaient sur le lit. Et puis un trou béant en face de lui, une absence d'être. Et puis ces trois mots infâmes pour terminer une vie. Et puis, plus rien qu'une fuite éperdue ». (Extrait de « Golot ou la guerre intestine » ; Michel Faup ; 1981)



Enseignement Terre 2014

Une sirène hurla à ses oreilles. Au bord de la route nationale, dans l'herbe mouillée par la neige, il fit une courte prière.

A quelques mètres, son collègue parlait avec deux autres hommes.

Près de lui, il osait à peine regarder, la fillette avait gardé un regard émerveillé, à peine un peu crispé. » (Extrait de « Les Barques » ; Michel Faup ; 1995)

Cette conscience du devoir de mémoire de celui qui survit et, en miroir, de la responsabilité de celui qui nous précède de transmettre le savoir vital est mise en évidence dans une sculpture comme « Ensemble Ô ma douleur ». Mais, plus largement, elle explique la récurrence du thème de la maternité dans mon travail et de manière plus évidente encore une sculpture comme « Enseignement » par ailleurs inspirée par les photographies du « Dictionnaire d'anthropologie théâtrale » montrant l'apprentissage de la danse dans les cultures orientales.

Frédéric Worms, une nouvelle fois, m'ouvre les yeux : « Que le soin soit le soin de « quelqu'un », ce sera vrai déjà, et même d'abord, sur le plan « physique » ou organique, sur le plan de l'organisme, que nous pourrions dire « vital » si les autres plans ne l'étaient pas tout autant que lui. Soit par exemple le soin apporté à un nourrisson qui vient de naître. Sera-ce le traitement d'un problème objectif, c'est-à-dire isolé ou isolable en droit, que l'on pourrait traiter par une technique adaptée et une seule ? ... La dépendance du nourrisson humain en fait le plus fragile des vivants sur la terre. Mais justement, cette fragilité n'est pas réductible à la pathologie ou la « maladie » d'un organe isolé ; pas même à un « besoin » vital isolé que l'on pourrait traiter indépendamment des autres ; il faut répondre à tous en même temps, le prendre intégralement et individuellement comme un objet ou plutôt déjà comme un sujet de soin. ... Pourquoi, soignons nous « quelqu'un » si ce n'est parce que nous le *devons*, envers chacun et de façon la plus juste

Cette expérience de l'agonie est fondatrice de l'individu qui en est le témoin, comme je le décris plus explicitement dans un autre texte court :

« Brusquement, quelqu'un entonna un chant triste. Ils savaient bien que c'était pour eux qu'il chantait. Tous les passagers le savaient. A l'arrivée, un paysan les inviterait.

La barque était plus légère. Soudain, il comprenait que le chargement s'écoulait à travers les fentes du bois. Il redoubla d'effort.

Une femme se détacha du groupe. Elle avait une rose à la main. Elle l'offrit à la fillette, sans un mot.

A l'autre bout du monde, à l'autre bout du temps, un homme en pleurs s'installait près d'une fosse avec son mortier. Longuement il concasserait l'ocre, comme pour briser son deuil.

La barque filait sur l'eau maintenant, une barque légère comme une brindille.

Un appel dans la nuit. Conversation sinieuse. Un poids énorme changé d'épaule. Un silence. Et puis, plus rien. La confiance.

Un appel dans la nuit. Conversation sinieuse. Un poids énorme changé d'épaule. Un silence. Et puis, plus rien. La confiance.

pour tous ? On ne soigne jamais quelqu'un parce qu'il est en danger ou parce que nous y retrouvons une détresse que nous avons connue et un attachement que nous pouvons étendre à autrui, mais aussi en vertu des principes moraux et politiques qui se révéleraient à nous si, justement, la violence venait remplacer le soin dans les relations ? C'est à partir des dangers mêmes du soin entre les humains ou de son absence, de la violence et de la violation, que surgit aussi l'idée de quelqu'un et de chacun comme liberté égale aux autres, le respect individuel, ainsi que la reconnaissance sociale et l'institution publique de cette égalité et de cette solidarité. C'est seulement à cette condition que le soin est possible et que nous serons pleinement « quelqu'un » » (Frédéric Worms ; Penser à quelqu'un ; Editions Flammarion ; 2014 ; p. 142 et 146)



La boîte à rêves Terre 2005

« Chevauchée » renoue avec le thème, récurrent dans mon parcours, du cheval. Cette récurrence trouve sa source dans mon contact précoce avec l'art préhistorique (à dix ans j'avais déjà visité Niaux, Altamira, le Mas d'Azil, Bèdeilhac ou encore Arcy sur Cure) ou mon intérêt pour les terres cuites de la vallée du Niger (cavaliers du Komaland, de Bura ou de Nok par exemple) ou encore ma fascination pour l'art mycénien (centaures étranges).

A travers les années, c'est le dynamisme du cheval (« Cheval miniature »), son énergie apprivoisée qui s'imposent mais aussi l'opportunité de traiter des rondeurs (« Petit cheval rétif »). Le cheval devient symbole de cette vitalité ce qui m'évite d'avoir à trancher entre la représentation paléolithique de la masculinité défendue par A. Leroy-Gourhan et celle de la féminité retenue par A. Laming-Empeire.

Par sa dimension mythologique, le cheval est également le vecteur du rêve. Le cavalier ne fait plus qu'un avec sa monture et la figure se transforme en centaure. Mais un centaure qui a perdu tout réalisme dans la fusion. Tout devient possible, un pied greffé à la place d'une patte (« Centaure »), un cavalier qui porte sa monture (« Chevauchée »). Il est d'ailleurs frappant de constater que le point de rupture dans la démarche consistant à fondre des éléments hétérogènes en une figure unique et constituée par « La boîte à rêve ». Ce travail est le fruit d'une commande pour une exposition de groupe sur le thème de la boîte. Mon détournement baroque du thème, provocateur dans sa vue de face très figurative (rappelant le réalisme simplifié d'un Constantin Meunier ou d'un Charles Despiau) et sa vue de dos presque surréaliste n'a pas eu de succès et la galerie commanditaire m'a exprimé sa déception et demandé de ne pas organiser mon envoi sur la foi d'une photographie. Ce rejet, loin de me freiner, m'a plutôt motivé dans la recherche de plus

d'outrance.

Cette démarche d'exploration des possibilités expressives de l'assemblage hétérogène rejoint celle que Mohamed Lekleti met en œuvre dans son travail des années 2009 – 2011. Les auteurs qui traitent Mohamed Lekleti sont clairs : « L'espace ramassé de l'œuvre, collage dessiné d'un réel imaginaire, perturbe l'acquis de nos certitudes, l'ancrage ordinaire de nos repères spatio-temporels, la construction du tableau – montage insolite de fragments de corps déstabilisés, de femmes culbutées, d'anges sur roulettes, de chaises électriques débranchées, d'anatomies incertaines, d'extase et de violence, de chaos et de rigueur, de mouvement et de dédoublement – accentue la fragilité d'espaces ambigus et révèle les anagrammes plastiques : univers onirique décomposé / recomposé. » (Les anagrammes plastiques de Lekleti ; Khalil M'Rabet ; La religion du trait p.7) « Ce qu'il donne à voir, c'est une représentation de la distorsion possible de toute forme. Il amène ainsi l'idée que toute perception, loin de refléter le réel, est, fondamentalement, distorsion. La déformation est ainsi perçue comme ce qui produit les formes. Chacun opère ses propres distorsions en fonction de son vécu, de sa culture d'origine ou des croyances acquises. D'où l'idée que ces tableaux expriment de façon aiguë, le conflit entre l'idéal de la représentation objective et la réalité des images subjectives. » (Jean-François Clément ; La religion du trait ; p. 13 et 14) « Par la conciliation des contraires, la distorsion de l'espace, du temps et des corps ; dans une provocation permanente de la raison, voilée par les thèmes éternels des conquérants sans quête, des demi-dieux sans couronne, des esclaves sans maîtres, des vagabonds sans but qui fondent les grands récits épiques et permettent de convoquer la spiritualité pour vaincre l'obscénité triviale du monde tel qu'il est, Lekleti accompagne méthodiquement ses créatures indicibles dans leur combat intérieur, celui de rester perfectible, et d'aspirer chaque instant à un moment d'éternité suspendue. » (Jean-Michel Benech ; La religion du trait ; p. 18)

Dans cet acte créateur, il y a donc quelque chose de civilisateur, quelque chose comme une refondation du monde autour d'une cosmogonie moderne et personnelle.

Peut-être est-ce en partie cela que l'on retrouve dans la réflexion sur l'art de Frédéric Worms : « Ce que le théâtre « met en scène », ce n'est jamais seulement l'acte sur la scène, mais la *relation* bien sûr entre la scène et le public ou le théâtre lui-même, qui prolonge, institue, une relation première entre les hommes, entre ceux qui agissent et ceux qui contemplent l'action. Relation que tous les autres arts prendront en charge de manière différente, mais toujours de telle sorte qu'une œuvre expressive soit jouée, donnée, interprétée, aux deux sens de ce verbe (par celui qui joue, par celui qui regarde ou entend). C'est la fonction générale de la culture, sans laquelle il n'y a plus de relations entre nous, ni entre chacun et lui-même. Elle nous montre combien la relation nous constitue, et le montre au public, à chacun et à tous. Ce qu'il s'agit de produire ou de reproduire, ce n'est pas seulement un drame dans son contenu effectif, mais sa signification en tant que quelqu'un l'exprime devant d'autres, comme nous le faisons et avons besoin de la faire chacun dans notre vie. Pour non seulement le donner à voir, mais le soutenir, moralement et politiquement, au cœur de la cité et de la société. » (Penser à quelqu'un ; Frédéric Worms ; Editions Flammarion ; 2014 ; p. 109)



Rêve d'amour universel Terre 2014

Cette période de travail culminera dans la réalisation jubilatoire de grands formats.



Grande danse Terre 2013



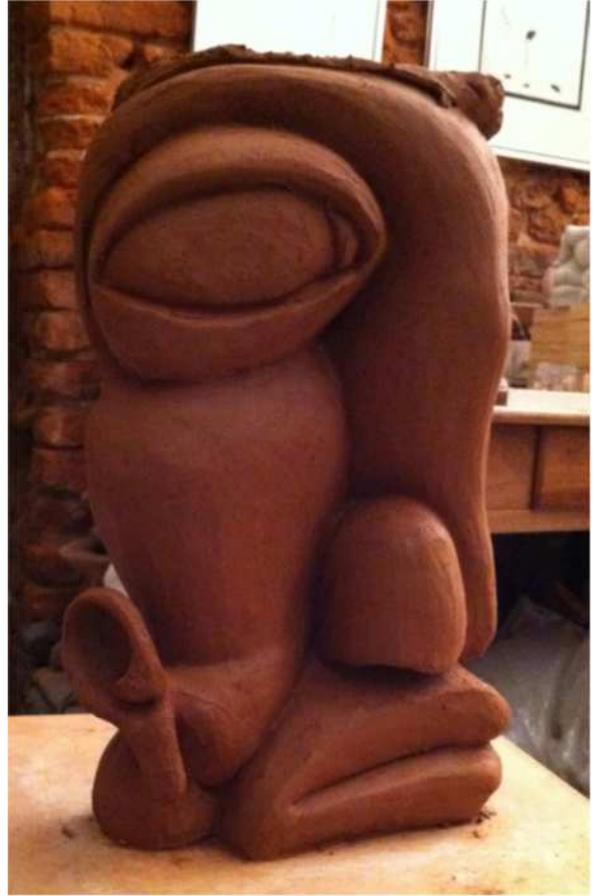
Seul Terre 2013



Rêve de danse Terre 2013



Grande danseuse joyeuse Terre 2013



Grande tête dansante Terre 2013

序
破
急

Jo-ha-kyu

Enfin vint le deuxième temps du jo-ha-kyu, celui de la rupture, le ha.

Juin 2014, je découvre la galerie « L'atelier » à Toulouse lors d'une exposition consacrée aux vanités dans l'art tribal et dans l'art occidental contemporain. Il y avait là une petite sculpture exposée dans un angle du bureau. La conjugaison de l'éclairage naturel, en provenance d'un minuscule patio, à la lumière tombant des spots créait un jeu d'ombres très efficace pour attirer l'œil du visiteur vers ce beau visage strié caractéristique des Ifés. Pendant la conversation, la galeriste, soucieuse de faire découvrir ses trésors, en petits formats pour se plier à mon inclination, substitue une statuette Owo du XVII^{ème} siècle à la tête Ifé. Me voilà conquis, le jeu des ombres est magique. La terre cuite à l'aspect gréseux se met à briller, le sourire concentré de la femme représentée s'épanouit.

La statuette a la même taille que l'une de mes dernières productions : « Energie danse ».



Energie Danse Terre 2014



Energie Danse photographiée par Michèle Gondebeaud

Tentation irrésistible : placer « Energie Danse » à cet emplacement et voir la lumière jouer sur ses reliefs. Mise en œuvre immédiate. L'œil de Michèle Gondebeaud est saisi, elle s'approche, sort son appareil photographique. Instant fragile de la rencontre. Je ne suis cependant pas totalement happé dans ce moment car j'ai le réflexe de prendre un cliché. Pour disposer des volumes de la main à proximité de ceux de la statuette. Je n'ai que deux photographies mettant en relation ma main et une de mes réalisations, obtenues à l'initiative d'amis. Dans ces deux cas, ce qui ressort est la relation que j'entretiens avec mon travail : extrême concentration, regard tendre et dôme protecteur des doigts qui souligne la fragilité de la pièce, tout sourire.



*Installation à la galerie Art Sud Debout 3 Ivoire 1992
Photographie Olivier Ton-That*



*Restauration de Cairn Terre 2004
Photographie Christian Escribano*

Mais en fait, ce que j'ai figé ce jour de juin 2014, c'est la seconde critique de la rencontre : la statuette en terre semble émettre un sourire douloureux et maladroit vers une galeriste dont la main accompagne le regard dans une exploration suspendue, une saisie interrompue. Et moi, en reflet dans la vitre qui assiste à



*Démon 4 Charbon de bois 1992
Photographie Olivier Ton-That*

cela : la lecture initiale de mon travail, décryptage des formes.

Il ne faudra pas plus de deux mois pour que l'idée d'une exposition se fasse jour.

« Confrontations africaines » prend progressivement le relais de « Les pas perdus de la danse ».

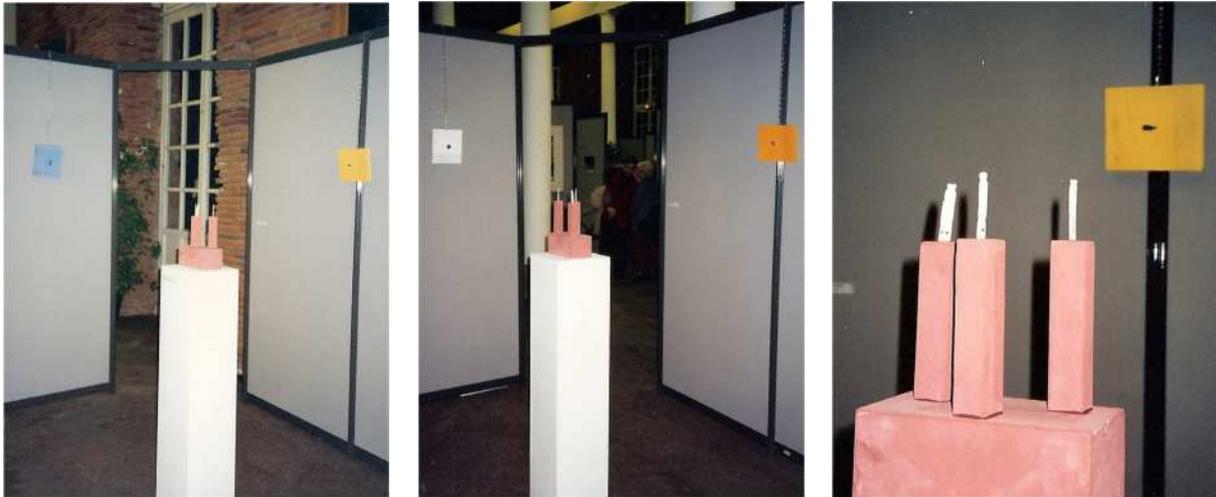
Anxiété nouvelle. Surprenante pour moi qui devrait être accoutumé à ce type de dialogue.



Fragment 2 Orpiment 1992

Ma première exposition, à l'aube des années 90, a failli se tenir dans une galerie de Montréal consacrée à l'art inuit : le galeriste avait pensé que mes « Fragments » avaient un air de famille avec la production du grand Nord Canadien. Mon premier client, en 1992, fut un archéologue, spécialiste des civilisations

précolombiennes d'Amérique Latine : mes pièces lui semblaient directement issues de fouilles, il choisit « Démon 4 » pour l'offrir à son épouse, une pièce assez peu caractéristique, que je jugeais d'ailleurs un peu trop mièvre, hésitant à l'exposer.



Le temps du rêve Installation pour la Journée Australienne à Toulouse Novembre 1995

Unique représentant européen lors de la journée australienne organisée à Toulouse en novembre 1995, j'avais opté pour une installation. « Le temps du rêve » fut réalisé à partir de matériaux australiens (os de kangourou, graines d'ininti, eucalyptus, opale, purpurite) tous dénichés à Toulouse. Trois personnages en prière sur un bloc ocre rouge symbolisant Ayers Rock et, sur les parois, la projection de leurs rêves. Les couleurs des rêves sont celles que les aborigènes australiens utilisent pour leurs tableaux (pointillés, hachures ou lignes ondoyantes).



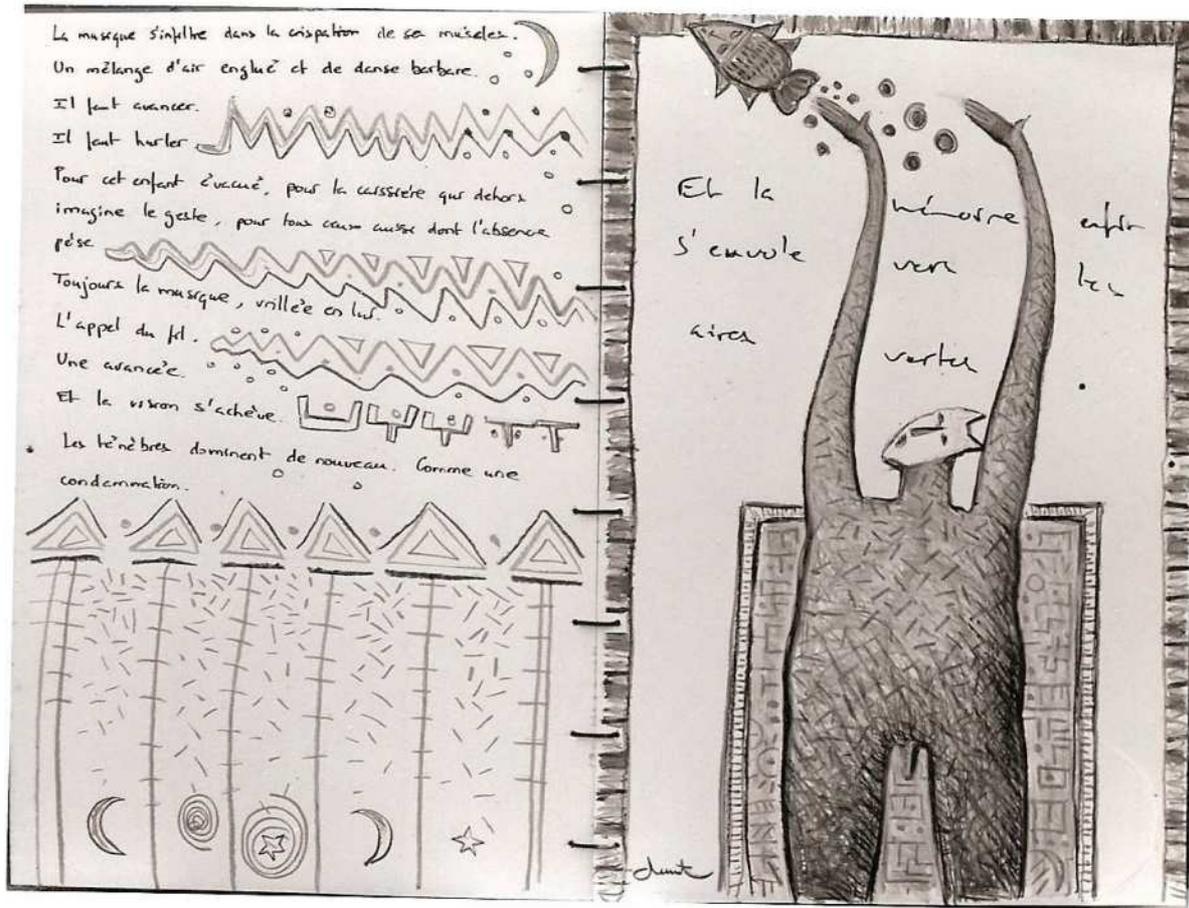
Grossesse Premier 2003

nouvelle qui résume mon ressenti de l'année passée ; Frédéric Belli travaille sur la peinture sur cette base en mars, avril ; en mai maquettage en commun et distribution à partir de juin.

Je cherche une confrontation à mes productions depuis toujours. Cela commence par les textes. Transcrire l'émotion générée par une image dans un texte qui puisse se mettre en regard, vaincre ainsi le handicap que constitue la linéarité imposée de la phrase face à la globalité iconique, voilà un défi qui me motive depuis plus de vingt ans.

En 1991, je participe au Festival des Arts du geste de Grenade sur Garonne. Je défends la gestualité de l'écriture. Je suis le seul à manipuler les mots, les autres sont mimes, danseurs, marionnettistes, photographes ou peintres. Tous les jours, je transcris ce qui se passe sur scène et dans la salle dans un carnet dont chaque page mesure 1m². Un récit qui deviendra celui de la rencontre de l'âme avec Dieu et de sa chute. Après quelques jours, certains artistes interviennent en regard du texte, sur le texte même.

Pour que les spectateurs du festival puissent conserver un souvenir de mon travail, je distribue une nouvelle « Les joues rouges » pour laquelle je sollicite une illustration auprès de Frédéric Belli. Ce sera le début d'une très longue aventure, 23 ans de coopération déjà. Chaque année, au mois de février, j'écris une



*Acrobatie, Petit carnet de bord d'une biennale Grenade sur Garonne 1991
 Photographies Olivier Ton-That Peinture Cyril Desmet*

Nouvelle rencontre, nouveau mode de coopération. Maguy Sougue me soumet une série de peintures de petits formats. Ce sera l'occasion d'écrire un conte, « Une visite au jardin », une sorte de voyage initiatique miniature. Le modèle est pris dans les livres de mon enfance, une légende extraite du texte sous chaque peinture. Une surenchère dans la confrontation, ce n'est plus la poésie du texte entier qui doit rivaliser avec l'image mais une ligne, à peine une phrase, presque un titre. D'autres contes ensuite : « Le rêve de Fabien », « Conte triste pour la joie », « Le rendez-vous de Hiéronyme ».

Et puis, c'est l'envie de transposer en texte toute une exposition qui me prend. Une espèce de critique d'art voit ainsi le jour. Mais elle n'a rien d'érudit. Juste un jeu poétique, une analyse du miroitement des émotions. Cela continue aujourd'hui, que ce soit pour des artistes reconnus (Rafols Casamada, Sam Francis, William Mac Kendree, Guinovart, ...) ou de jeunes peintres et sculpteurs (Patrick Tarres, Santi-Queralt, Ramon Enrich, Kamel Khelif...)



Musique Terre 2013



Arlequin Terre 2013

L'exploration des modes de représentation du groupe me mène à des réalisations de plus en plus baroques, jusqu'à l'outrance de « Musique » où les volumes s'enchevêtrent dans un amas heurté, d'« Arlequin » caricature de piéta à la dignité théâtrale ridicule, ou encore de « Sortilège » à l'ironie grinçante.



Sortilège Terre 2012

Une visite au jardin

Petite Irène lève les yeux, juste à l'instant de franchir la barrière. La barrière moussue du jardin. Vert profond où la main se perd.

Un, deux, trois, quatre. Un moment encore. Cinq et six. Six oiseaux, blancs et grands, comme le jour.

Petite Irène pousse la barrière, doucement, pour ne pas apeurer le jardin.

« - Six, cela fait peu. J'en aurais voulu dix. »

Un pas timide sur le chemin. Un autre à la suite.

Voilà l'ombre douce et mystérieuse. Juste sous l'arbre. Le grand arbre aux branches tordues. Le grand arbre aux branches tordues qui parle de la terre, qui rêve du ciel.

Petite Irène sourit. Le soleil s'infiltré à travers les feuilles.

Petite Irène tousse. Hier, elle était malade, couchée sous le gros édreon.

Un peu de brume s'élève : c'est la rosée qui s'évapore. L'herbe luit et mouille les pieds.

« - Dix oiseaux, il me faut dix oiseaux pour pouvoir continuer. » pense Petite Irène en s'enfonçant dans le jardin.

« - Cela me donnerait du courage de les savoir là. »

« - Viens donc. »

Voix sombre sur le chemin.

Petite Irène tressaille. Qui donc s'adresse à elle ? Pas le pinson dont elle aurait reconnu le pépiement enjoué, pas la tortue non plus qui doit encore dormir sous les troènes. Qui donc alors ?

« - Ici, petite fée, ici. »

Petite Irène sent la colère monter en elle. Elle veut crier, mais elle craint de réveiller l'arbre, l'arbre tordu qui caresse le ciel du bout de ses branches.

Quelqu'un se moque d'elle. Quelqu'un de bien ignorant en fait puisqu'il ne sait pas que Petite Irène est venue aujourd'hui pour tuer le vent, le vent méchant qui l'a rendue malade.

Quelqu'un veut l'intimider en l'appelant petite, mais la taille importe peu pour une fée.

Elle peut d'un mot arrêter la tortue dans son élan, elle peut d'un regard jeter l'arbre au sol, le bel arbre qui plonge ses racines jusqu'au fond de la terre. Elle peut même casser le vieux mur d'un coup de pied, aussi sûr qu'elle fait rouler la pierre, là.

« - Assieds-toi plutôt et écoute, au lieu de t'en prendre à moi. »

Petite Irène se fâche.

« - Tu n'aurais pas dû te moquer de moi. Tu es grosse et inerte. Stupide, avec ta voix grave. Et tu fais peur à parler sans t'annoncer auparavant. »

« - Allons viens, petite fée, gentille Irène. Tu n'es pas si pressée. »

« - Si justement. Il me faut un peu de rosée et, vois-tu, elle s'évapore déjà. »

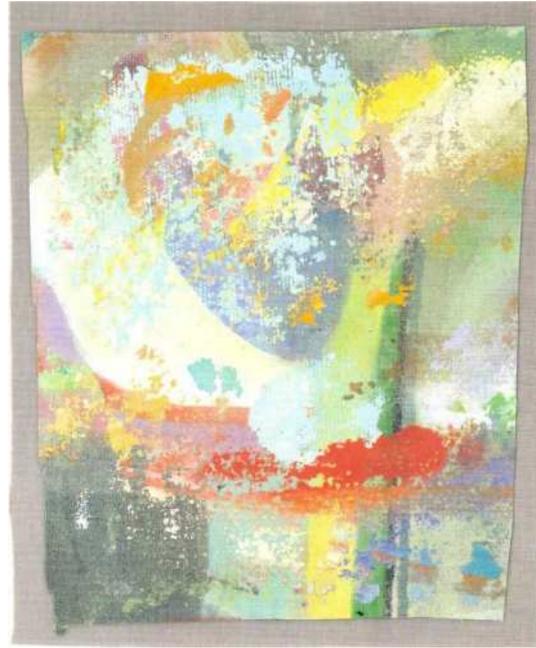
« - Tu en trouveras encore entre les pétales de la pivoine, rouge, près du mur. »

« - Mais il me faut trouver un caillou noir, noir comme l'orage qui gronde, un caillou noir et coléreux, et cela me demandera longtemps. »

« - J'en connais un, juste au pied du poirier, entre les deux grosses racines que l'on voit ramper un instant avant de s'enfoncer dans le sol. »



L'arbre tordu qui caresse le ciel du bout de ses branches



Petite Irène lève les yeux juste à l'instant de franchir la barrière

« - J'y vais. »

« - Non, attends ! Que veux-tu faire ? »

« - Laisse-moi, il y a dix oiseaux blancs qui attendent. Bientôt, ils partiront et j'ai besoin d'eux. Tu es stupide, tu ne sais pas ce que je vais faire, et tu veux que je t'écoute ? »

« - Pour désirer tuer le vent, il faut être bien folle, comme une petite fée écévélée qui n'a jamais rien fait, qui n'a pas encore osé parler à l'arbre, ni plonger franchement le regard dans le vert profond et inquiétant de la mousse. Là sont les secrets. »

Petite Irène voudrait pleurer, courir au loin. Petite Irène voudrait que la pierre se taise.

« - Pour tuer le vent, il te faut dix oiseaux blancs, mais tu n'en as vu que six, n'est-ce pas ? »

Petite Irène hésite un instant, sourit discrètement à l'herbe pour se donner une contenance, et répond.

« - Oui. »

« - Ils ne viendront pas. Ils ne veulent pas que le vent meure. Ils aiment se laisser transporter par lui. C'est là toute leur joie. »

Pourquoi t'en prends-tu au vent ? Et non pas au soleil ? »

Petite Irène réfléchit.

« - Le soleil ne m'a rien fait, le vent m'a rendue malade et je tousse encore. Le soleil réchauffe les roses, là-bas. »

« - L'eau, alors, tu pourrais menacer l'eau. Puisque c'est en sortant de la baignade que tu t'es enrhumée. Étais-il raisonnable de jouer dans l'eau, avec l'orage qui grondait déjà ? Dis-moi ? »

« - Alors, raconte-moi ton histoire, si tu es si intelligente. »

« - Oh moi, je ne suis qu'une pierre. Un jour, j'ai été libre, comme toi. Je vivais dans un jardin parfumé. Je me souviens encore de l'odeur tendre du muguet. Et pourtant, cela fait si longtemps que tout le monde a oublié ce temps. »

« - Dis-moi. »

« - Cela ne vaut pas la peine. Maintenant, je suis prisonnière, enfermée pour toujours, incapable de profiter du parfum de la giroflée dorée ou du jasmin vaillant. »

« - Pourquoi ? Pourquoi, explique-le moi et je te promets de te délivrer. »

« - Pauvrette, personne n'y peut plus rien. »

Un jour donc, j'étais petite et je jouais avec une feuille de figuier. Il faisait beau, c'était un matin d'été, clair et lumineux. Et cette odeur si forte, presque sauvage de la feuille. Je jouais, et le vent s'est levé. Un vent noir et violent, un vent qui demande dix oiseaux, et de la rosée et un caillou noir, pour être combattu. Voilà, une rafale, et la feuille s'envole, et je tombe sur le chemin. »

« - Tu vois ! »

« - Je me suis relevée. Vexée. Et la colère monte. Et je cherche à me venger. Je suis jeune, sans expérience. Et je veux me venger. J'attrape la première idée venue, je me concentre et lance mon sortilège. Je serai pierre, pierre lourde et inusable, pour affronter le vent, jusqu'à la fin des temps. »

« - Ah ! »

« - Et voilà. Maintenant, je pleure. Personne ne le sait. »

Petite Irène pousse la barrière, jette un coup d'œil rapide au vert de la mousse, et s'en va.

Dix oiseaux blancs volent là-haut. Dix oiseaux blancs qui chantent en remerciement.

Une Visite au jardin : texte écrit en écho aux peintures de Magny Sougue 1993

Michel FAUP

UN BODHISATTVA, LE MATIN

Frédéric BELLI

Technique mixte

Lo Petohumo
1998



Abandonné sur le banc, il se laissait gagner par la somnolence que procure le soleil printanier. C'était comme un sourire qui aurait pris possession de son être intime.

Enfin, une seconde offerte, enfin. Cela revenait sans cesse dans son esprit, comme un refrain amer et coupable.

Enfin, la suspension du souffle, l'oubli de toute attente.

Avait-il ouvert les yeux, sur le banc, rêvait-il ? Une silhouette dansante se dessinait sur les rayons scintillant de pollen.

Léger, le personnage venait à lui. Flottement alanguie du tissu, rythme oscillant du pas, ouverture des bras, tout annonçait accueil et douceur.

Il ne put cependant réfréner un mouvement de recul. Les barreaux du banc meurtrissent son dos sous l'effort qu'il produisait pour se fondre à leur fibre.

Disparaître. Vite.

Avant le premier mot.

Garder en mémoire le chatoiement glorieux des vêtements, la grâce du salut esquissé de la nuque. Et fuir. Avant que cette seconde ne soit massacrée.

Il aperçut, cela dépassait l'entendement, un vol de corbeaux déchirant le ciel de son cri.

Il vit, encore, un fleuve de sang charriant des corps.

Il vit. Non, cela il le cèlerait.

L'autre était tout près maintenant, campé dans son amour bienveillant, offrant l'horreur pour avenir certain.

Il fallait donc reprendre le chemin. Une fois encore, errer, observer, avec ce bol d'amour corrosif à protéger. Offrande vaine dont il s'agissait de trouver le destinataire.

Mais pourquoi cette visite ? D'habitude, il suffisait d'un signe, basculement subreptice de la lumière solaire, battement insolite de la feuille d'un arbre, pour que la quête redémarre.

Il se sentait las. Les pierres aiguës blessaient ses pieds. Comme toujours. Mais le corps semblait plus lourd cette fois et la douleur exquise du minéral dans la chair.

Il retrouva la mer et son corps hurla sous l'effet du sel.

Il marchait toujours. Aucune pause n'était possible. Longeant les flots.

Partout, il entendait les plaintes des agonisants, les cris des survivants. Il allait encore. Gracieux avec son vase d'offrande bouillonnant au plus près de la peau. Son regard balayait l'horizon aride. Il ne voyait que la souffrance qui suintait de tous les pores de cette terre. Il humait la fumée des charniers et en faisait la matière de son sourire.

Déhanché aérien, sérénité affolante, cela s'installait peu à peu, inexorablement, en lui.

Il y aurait un coin de rue, dans une ville anonyme.

Il y aurait l'attente tranquille de la rencontre.

Il le savait. Mille et mille fois, il avait accompli le rituel. Mille et mille fois son corps torturé s'était rebellé sous la plénitude. Il avait tenté de boire le liquide vireux plutôt que de le tendre à l'autre. Il avait pensé le mélanger à la terre mais il avait craint la naissance d'un nouveau monstre. Il avait pensé à l'adoucir mais toute substance avait été rejetée, eau, miel ou graisse. Chauffer le tout n'avait conduit qu'à rendre le vase ardent contre sa poitrine. Il sentait encore la plaie qui en résulta. Jeter le vase dans les airs avait fait hurler le silence, une stridence fulgurante, insoutenable, et puis le vase, toujours là, plein d'une douleur plus dense, dans ses mains.

Alors, il commença à songer à ce coin de rue. Il imagina le regard de cette passante lorsqu'elle le découvrirait. Avait-elle succombé au sommeil l'espace d'un instant, était-ce réel, ce miroitement sur le trottoir, cette silhouette patiente ?

Pauvre passante, captivée une fraction d'éternité par la vision sereine. Son regard perdrait rapidement tout éclat. Ses mains se crispèrent sur ses tempes. Les ongles déchireraient peut-être ses joues. Sa bouche s'arrondirait dans un refus muet.

A quoi bon cette marche sordide ? Pour une torsion violente du temps, un basculement irrémédiable.

Pour lui, ce serait le vertige. Tout le corps dépouillé, la vie arrachée à toute force.

Un instant encore, il songea à la passante à qui l'horreur aurait été révélée. Abrupte. Elle aurait beau courir, son enfant serait mort, chair froide inconsolable. Sa hâte la précipiterait dans une tourmente plus violente encore.

Puis il consacra son attention à la marche. Cela soulageait un peu le corps.

Mais peut-être cela se passerait-il autrement. Certaines fois, le choc n'était pas si soudain. La rencontre pouvait resplendir d'une joie sans borne. Il pouvait même rêver que le destin avait oublié son office. Le vase devenait sombre et minuscule. Le liquide devenait cristal que l'on glissait doucement dans la poche de l'autre. Le geste était imperceptible. Comme lorsque le grain s'offre à l'humus pour une prochaine germination.

Il pouvait découvrir l'autre, prendre le temps de le côtoyer, marcher avec lui à travers les collines, respirer l'air parfumé de l'automne. Il entendait l'écho de certains rires, lorsque l'enfant en eux prenait le dessus. Cela pouvait être long, quand l'autre n'était pas prêt, lorsqu'il voilait sa face, refusait de sentir le vase qui gonflait en lui et allait le submerger.

Des mois, à cheval sur l'espoir, avec les remords qui se préparent.

La dernière fois, l'accompagnement fut si long qu'on aurait pu croire que jamais le cheminement ne s'interromprait.

Le choc fut si brutal que tout en lui vacilla. Comme toujours, les os gémissaient, les humeurs s'emballaient, le vide s'effondrait à l'intérieur. Mais il y eut autre chose. Comme la rupture d'une corde sous l'archer. Pas un son, rien. Simplement, le corps qui ne se reconstitue pas tant la haine de l'autre est grande.

La dernière fois, il avait rejoint un banc péniblement. L'autre n'avait rien dit. Il n'y avait que ce regard qui dénonçait l'impuissance. Comme un doigt pointé sur sa honte.

Assis sur le banc glacé, il avait voulu lutter. Il avait offert son être en compensation. Il avait imploré pour que cela cesse.

L'hiver avait passé sans doute.

L'autre n'était plus là. La vague déferlante l'avait probablement emporté avec sa stupeur et son refus de la trahison.

L'autre qu'il avait tant renforcé qu'il s'était cru invincible.

Il allait toujours sans but dans la jeunesse du printemps.

Jusqu'à un bosquet verdoyant.

Jusqu'à ce que l'ombre noire lèche son pied.

La silhouette venue à sa rencontre était là. Et une troisième aussi qu'il reconnue avoir côtoyé.

La première sourit. L'autre s'effondra.

Il l'avait perdue.

Nouvelle de l'année 1998 peinture Frédéric Belli



*Debout I, II, III Ivoire et lait de béton sur grillage 1992
au Salon d'Art contemporain de Verdun sur Garonne*



*Courbée dans le vent d'automne Opale de feu 1996
exposée à la Galerie du château d'Aiguillon*

J'avais aussi accepté les expositions où mes tout petits formats devaient lutter contre des tableaux aux matières énormes et aux couleurs criardes, des socles en béton coloré sont sollicités (J-M Rocskay à La Galerie du château d'Aiguillon en 1996) ou parvenir à attirer l'attention dans l'espace béant d'un bâtiment industriel en compétition avec des toiles de plusieurs m², il me fallut exploiter habilement l'encadrement des portes et l'éclairage. (Salon d'Art contemporain de Verdun sur Garonne 1995).



Méditation dans la caverne Bronze 1994 au Salon d'Art contemporain de Verdun sur Garonne

Je n'avais pas reculé non plus lorsqu'il qu'il fallut faire exister cinq sculptures dans l'immense espace d'exposition d'Art Maniac à Montauban sans aucun mur sur lequel se poser, les surfaces verticales étant réservées aux tableaux. Je jouai sur les regards croisés des sculptures pour emprisonner le visiteur dans un réseau invisible mais prégnant.

Alors qu'est-ce qui me retenait à l'idée de donner à voir un dialogue entre mes productions et celle de l'art africain ?



Quatre sculptures exposées avec des œuvres d'Antoni Clavé à la Galerie Art Sud de Toulouse



Désir Terre 2013

序
破
急

Jo-ha-kyu

Durant l'été 2014, mes formes semblent passer de l'outré au théâtral.



Marie-Madeleine au bain Terre 2014



Epanonie Terre 2014



Ecoule Terre 2014



Dormition Terre 2014

Comme si une nouvelle digue avait lâché.



Surpris Terre 2014



Réjouissance Terre 2014



Rêverie Terre 2014

Juste la liberté et le plaisir de trouver une solution à cette déstructuration extrême.



Equilibre Terre 2014



Paix et Exultation Terre 2014

J'ai découvert les royaumes d'Afrique dans un livre qui me fut offert lorsque j'avais un peu moins de dix ans : « L'Afrique tropicale » de Robert Coughlan aux éditions Time-Life 1970. Avant cette lecture, ma vision de l'Afrique était essentiellement celle d'un continent sauvage où vivaient les grands mammifères. Je rêvais d'aller l'explorer et de soigner sa faune menacée. La couverture de l'ouvrage n'était pas à mon goût : des gardes à cheval défilant lors des cérémonies d'indépendance de la Fédération du Nigéria, trop raide, une palette de couleurs désagréable. Je préférais, et de loin, le dynamisme échevelé des danseurs Watutsi

ou la vue de Tombouctou par René Caillié, le premier européen à y avoir pénétré, qui me semble saisie sous la neige à chaque fois que mon regard tombe sur elle.



Homme debout
Bois 1971



Détente Terre 2014

Quelques pages sur la grandeur historique des royaumes africains, juste de quoi alimenter ma curiosité.

Ma sculpture était encore sauvage comme le montre « Homme debout », mon œil n'avait été formé qu'à travers la fréquentation



Orant Myrte
2000

des églises romanes ariégeoises et bourguignonnes. Mon premier musée d'envergure internationale fut le Prado : quand je pense à cette visite, aucune statue ne me revient en mémoire mais j'ai été marqué durablement par la contemplation du terrible tableau de Goya « Saturne dévorant son fils ». A bien y réfléchir, je me demande si ma propension à luxer les articulations de mes personnages dans un but de plus grande expressivité ne tient pas plus au souvenir de cette représentation du dieu anthropophage avec son énorme pied blafard au premier plan et sa jambe droite ondulante qu'à la liberté de structuration des volumes que j'aurais acquise auprès de la statuaire africaine.

Pour explorer plus avant cette civilisation africaine mystérieuse, je me fis offrir « Ethnologie Régionale volume 1 » de l'encyclopédie de la Pléiade consacré à l'Afrique et à l'Océanie. J'y appris beaucoup sur les coutumes et l'histoire mais finalement assez peu sur les productions artistiques.

Mon initiation se fit progressivement à travers les expositions et les visites chez les antiquaires. Un vrai choc fut l'exposition parisienne autour des Dogons. Je fus subjugué par ces personnages en prières engloutis sous une croûte épaisse constituée des résidus desséchés des libations passées. Pour la première fois, je me lançai dans une transcription directe de ces formes dans mon propre travail. Cela donna deux sculptures intitulées « Orant » dont les bras joints au-dessus de la tête et l'absence de visage avouent leur filiation.



Salutation allègre Terre 2013



Presque endormi Terre 2013



Schizoïde Terre 2013

Mon appréhension à l'idée d'une confrontation africaine tenait donc probablement à ce que, malgré une fréquentation précoce et durable de cet univers artistique, malgré tout un travail autour de la période cubiste et une réflexion concernant l'influence de l'esthétique africaine sur les artistes de l'époque appuyée notamment sur les textes de Carl Einstein, malgré mon goût pour le dialogue entre techniques, entre artistes, entre cultures, au final, je ne m'étais pas préparé à affronter l'art africain, je n'avais pas identifié ce qui m'en rapprochait et qui faisait que certains visiteurs avaient immédiatement cette référence en tête et ce qui m'en distinguait réellement. Je reconnaissais l'inquiétude qui m'avait saisi à l'entrée de l'exposition rétrospective Alberto Giacometti au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris : on m'avait tant parlé de la similitude de mon rapport au petit format avec le sien que je craignais de découvrir une œuvre imposante

dont mon travail serait si proche qu'il en serait écrasé, rendu simplement ridicule. Dès la première salle, je fus soulagé, non pas que l'œuvre d'Alberto Giacometti ne fut pas monumentale, mais une différence était évidente pour moi, sa technique de modelage du plâtre différait fondamentalement de ma technique de taille ou d'usure. Tout me paraissait humide, gorgé d'eau dans ces bronzes. Si humide que cela était à cent lieues de mes réalisations, même si pour permettre une meilleure lisibilité du travail, Alberto Giacometti a eu recours, tout comme moi, à un double soclage qui sépare distinctement la figure de son support. Une pièce comme « Stèle féminine », qui ne mesure que 2 cm, reprend efficacement ce procédé, mais force est de constater qu'elle a plus de similitude avec le « Portrait d'Eileen Lane » de Constantin Brancusi qu'avec



Stèle féminine Turquoise 2004

le « Petit buste » d'Alberto Giacometti avec lequel elle ne partage que la dimension. Dans son portrait sublimé par l'éclat magique de l'onyx blanc, Constantin Brancusi a mis en œuvre une simplification extrême qui mène la réalisation aux frontières du symbole et de l'hermétisme (Eileen Lane a nié qu'il s'agisse de son portrait). Pareillement, « Stèle féminine » ne retient de la femme représentée que quelques traits caractéristiques (un sein, une bouche, trois boucles de cheveux et une fesse) regroupés pour former un volume compact dont la richesse tient à la beauté du matériau.

A défaut de savoir ce que je désirais montrer dans une mise en regard des certaines de mes pièces avec des œuvres africaines, je savais ce que je ne voulais pas.

René Lagorre, que je rencontrais régulièrement dans sa résidence ariégeoise durant les dernières années de son existence, considérait que j'étais une sorte de nouveau primitif. Ce qu'il entendait par là est difficile à cerner précisément car il avait passé une grande partie de son temps à étudier les « primitifs » italiens ce qui offrait une vaste perspective à son propos. Néanmoins, dès que je trouvai « Le primitivisme dans l'art du 20^e siècle » en librairie, je l'achetai et le dévorai. Le propos de William Rufin est très clair. Il explore l'histoire de l'arrivée des pièces d'art exotique en Europe du fait de la colonisation. Fort des dates d'acquisition d'œuvres spécifiques par certains artistes ou par des collectionneurs dont ils étaient proches, il tente de trouver des rappels de forme, de couleur ou de structure dans la production de ces artistes. Il s'appuie également sur les propos recueillis à l'époque ou sur les dessins trouvés dans les ateliers ou dans les carnets de travail pour évaluer l'ampleur de l'influence exercée par l'art extra-européen sur la démarche des artistes européens du 20^e siècle. C'était passionnant. Mais, je ne voulais absolument pas que l'on puisse

mettre en regard une œuvre africaine avec une de mes productions qui se serait inspirée de ses formes sans presque aucune distanciation. C'est le cas du travail de sculpture de Max Pechstein à mon avis. Il paraît avoir tenté de s'imprégner d'esprit africain. Dans une pièce comme « Lune », seul le titre trahit une origine européenne. Les formes et les motifs, avec la tête et le torse disproportionnés par rapport aux jambes fléchies en V, un rythme rayonnant figurant les scarifications, le nombril proéminent, ne détoneraient pas au Musée du quai Branly.

Dans le cas d'Henri Matisse, les liens sont plus subtils. Ce qu'il semble avoir acquis en observant l'art africain c'est d'abord une liberté d'utilisation des formes du corps pour reconstruire une figure à l'expression plus intense (par exemple dans le « Nu bleu »).

« Jeannette V » tiendrait son faciès en forme d'oiseau d'une sculpture Bambara qu'Henri Matisse avait dans sa collection. A les voir ensemble, on reconnaît la cascade de volumes du visage et le nez acéré. Mais l'échelle est totalement différente, la tête de la sculpture Bambara est minuscule au sommet d'un grand cou maigre et raide, la figure assise est entière avec des volumes très géométriques (cylindre du cou, cônes de seins, parallélépipèdes des mains). « Jeannette V » est un buste au sens classique du terme avec un socle qui l'isole du réel. La tête est tout à fait proportionnée, elle est juste constituée d'un amas curieux de volumes qui semblent avoir repris une partie de leur autonomie.

Pour Henri Moore, l'appropriation semble passer par le dessin. Il étudie la structure imbriquée d'une œuvre néo-irlandaise. On voit son cheminement, ce qui l'intéresse c'est l'insertion d'une forme dans une autre. Progressivement, son dessin s'éloigne de la figure qui a suscité son intérêt. Il oublie la part tribale pour ne retenir que la leçon des formes. Il revient à son thème personnel, le couple. Ce qui n'était qu'un seul personnage se transforme en cavernes qui parlent de la chair.



*Première tentative de confrontation : « Nouvelle Baigneuse »
devant deux objets africains*

Même de ce rapport diffus, je ne voulais pas. Cela me paraissait bavard et didactique. Rien à voir avec ce que j'attendais d'une exposition, une sorte de miracle de l'expression, une évidence improbable, quelque chose qui suscite des interrogations, pas une assertion doctorale.

En réfléchissant, je trouvai encore un écueil à éviter. Il fallait bannir les assonances formelles, résonances et autres ressemblances fortuites. En ce sens, le carton d'invitation pour l'exposition « Rencontres africaines » de la Galerie Fernandez Leventhal (novembre 2014) fit office de révélateur. Il y a dans ce séduisant montage photographique tout ce que je souhaite éviter. Au premier abord, rien de commun entre ce petit personnage en bois et la sculpture abstraite de Limousin. Cette dernière apparaît comme une pièce détachée d'une machine inconnue et précieuse. Mais le montage du carton et la prise de vue ont été réalisés de telle sorte que les volumes et les formes se répondent. Le rapport tête / corps de la figure africaine se retrouve entre le petit volume ajouré du haut de la pièce de Limousin et le volume massif comme un croisement de tuyauterie qui le soutient. Le cercle de laiton en haut de la sculpture abstraite



*Première tentative de confrontation : « Réverie »
dans une forêt d'échelles dogons*

ancré au sol. Une représentation improvisée de Pelléas et Mélisande.

Un instant je crus que c'était le contraste entre le rendu de la terre sèche rose et le poli du bois qui était à l'origine de cette confrontation magique. Mais le mélange de matériaux plus pauvres, le regroupement de pièces africaines hétérogènes ne suffirent pas à rompre le charme. « Exultation » et « Réjouissance » placées devant un assen fon (en métal rouillé) et une pièce à base de boudins en toile de jute et de cordes nous amènent au théâtre. Et pourtant, nouvelle audace involontaire, l'orientation de « Réjouissance » était de nature à rompre la cohésion du groupe : le personnage tourne le dos aux autres pièces.

L'exploration se poursuit avec deux pièces plus importantes mais de taille sensiblement comparable. La croûte dont est revêtue la sculpture africaine a un grain similaire à celui de la terre. Deux objets voisins mais deux techniques opposées. Là encore, la vie apparaît. Un sourire flotte autour de l'installation.

devient cerceau au bras du personnage africain. Les deux pièces arborent un collier jaune.

Rien de tel pour rassurer que de faire une expérimentation. Je passai un jour à la galerie avec quelques pièces de ma production récente. La toute première tentative de confrontation fut faite avec « Nouvelle baigneuse », celle-là même qui avait déjà subi avec un certain succès le rapprochement avec les œuvres de Vladimir Lebedev. Et ce fut presque une révélation pour moi : l'association d'une poulie de métier à tisser, d'un oiseau en bois et de « Nouvelle baigneuse » créait un univers inattendu, étrange mais fascinant. Et pourtant, ni la matière, ni les formes, ni le sujet ne reliaient ces objets entre eux. Seule une égale présence au monde les unissait.

Enthousiasmé, j'enchaînai les tentatives. « Réverie » dans une forêt d'échelles dogons créait un monde poétique miniature, une sorte de ballet dans lequel ce serait les arbres qui seraient en mouvement autour d'un personnage vigoureusement



*Première tentative de confrontation : « Réjouissance » et « Exultation »
devant deux œuvres africaines*

Je ne suis pas le seul à être subjugué. Devant ce groupe Michèle Gondebeaud s'exclamera : « nous avons l'affiche ! »

Face à « Détente », la Mamy wata paraît presque gracile malgré sa grande taille. Ses joues rebondies et son sourire font écho aux rondeurs tranquilles de la petite pièce. Il se passe quelque chose, mais rien n'est explicite.

Galvanisé par ces résultats, j'ose l'impensable, mettre une minuscule statuette au pied d'un grand masque cracheur de feu sénoufo. Ce sera « Présentation » qui subira l'épreuve. Et, surprise, le petit format parvient à attirer le regard. Est-ce l'incongruité du rapport de taille ? L'ouverture paisible s'opposant à la menace grandiloquente du loup ? Nous ne sommes pas loin ici du Roman de Renart et de ce benêt d'Isengrin nargué par le goupil.

Me voilà rassuré, il est possible d'organiser une (des) confrontation(s) sans être condamné à la citation, aux échos ou au bavardage.



*Première tentative de confrontation : « Seul »
devant une sculpture africaine*

En somme, je cherchais à créer un spectacle visuel qui donne la sensation au visiteur d'être proche de nombreuses choses qu'il aurait déjà vues, comme un miroitement de souvenirs et en même temps totalement inconnues. Sensation proche de celle que j'avais éprouvée à la visite de l'exposition d'Aaron Curry au CAPC de Bordeaux durant l'été 2014 : je retrouvais du Francis Bacon (mise en espace du fond rouge dans l'installation « Buzz Kill »), du Alexander Calder (silhouette en suspension dans l'espace comme un mobile), du Joan Miro (surréalisme de la figure), des relents inexplicables de cubisme dans l'empilement des plans parallèles, et pourtant rien de cela n'était totalement pertinent, il y avait comme une gaieté intérieure, ludique qui dépassait toute référence.



*Première tentative de confrontation : « Détente »
devant une Mama water*

Georges Didi-Huberman est de la plupart de mes catalogues depuis quinze ans, comme si nos cheminements étaient parallèles. Je n'ai pas toujours adhéré à l'ensemble de son propos mais il a joué un rôle important dans la formalisation de ma

pensée. Les notions qu'il développe, d'anachronisme, d'empreinte, de regard foudroyant de l'œuvre, trouvent une résonance profonde dans ma pensée. Il m'a fait connaître la pensée de Carl Einstein ou Aby Warburg. Son écriture est claire même si ses thèses sont pleines de subtilités. De fait, il a ainsi été un médiateur pour aborder les textes d'auteurs beaucoup plus hermétiques (Walter Benjamin entre autres). C'est donc sans réelle surprise que je découvris qu'il avait abordé le thème de la mise en regard des œuvres d'art dans un cycle de conférences à l'auditorium du Louvre entre le 16 et le 30 septembre 2013 : « L'album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire » » se donnait en effet pour ambition de jeter un regard critique sur la démarche mise en œuvre par André Malraux dans son entreprise éditoriale.

Rien que la quatrième de couverture suffisait à me faire frémir alors que je venais de prendre conscience que j'allais devoir affronter la question d'une exposition associant mon travail et des œuvres africaines : « Le musée du Louvre propose un rendez-vous annuel consacré à la recherche en archéologie, en histoire des arts et de la culture. Chaque année un historien de renom présente à l'Auditorium Une synthèse inédite sur un sujet original, qui permet des rapprochements transdisciplinaires entre des œuvres du monde entier. La Chaire du Louvre entend ainsi favoriser un moment de créativité et de transmission qui nourrisse une réflexion sur les œuvres d'art et leur signification dans les sociétés actuelles. » (L'album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire » Georges Didi-Huberman Hazan 2013 quatrième de couverture)

Avant même de parcourir les premières lignes de l'ouvrage, je devinais que les fondements de ma démarche pourraient bien être remis en question. Non pas dans mon entreprise sculpturale mais dans mon approche en matière de conception de catalogue. Lorsque je lus « Revenir aux enjeux du Musée imaginaire n'est rien d'autre, au fond, qu'interroger notre propre « inconscient culturel », c'est-à-dire notre inconscient littéraire, artistique, philosophique, politique... », je fus comme tétanisé. Un piège se révélait autour de moi, un piège sournois car établi avant mon ère mais enraciné dans mon inconscient culturel. Evidemment que l'emprise d'André Malraux sur l'édition d'art faisait partie de cet inconscient du simple fait de son rôle simultané de Ministre de la culture, d'auteur et de directeur artistique auprès de maisons d'édition aussi prestigieuses que Gallimard. « L'intemporel » est d'ailleurs bien placé dans ma bibliothèque même si je n'ai pas attendu l'analyse de Georges Didi-Huberman pour constater que l'on a tendance à le « survoler, entre une iconographie qui nous charme souvent par ses dialogues d'images et une écriture qui nous fatigue encore plus souvent par ses incessants monologues emphatiques. » (L'album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire » Georges Didi-Huberman Hazan 2013 p. 18) Le charme, l'instrument du piège. L'iconographie de ces ouvrages d'art était une référence implicite pour mes catalogues, c'était inévitable. La vue de la figure 15 du traité me glaça : j'avais pris l'exemple du même ange de la cathédrale gothique de Reims pour le rapprocher non pas d'un personnage bouddhique souriant comme le fait André Malraux mais d'une de mes réalisations pour « Le temps du rêve ». Même façon de présenter les



*Première tentative de confrontation : « Présentation »
devant un masque cracheur de feu sénoufo*



Ange
Graines d'ininti 1995

photographies en regard inscrites dans un carré exactement de même taille. J'avais d'ailleurs eu recours au même principe pour présenter en miroir une « Baigneuse au drap de bain » et une sculpture inuit. Je lis pour mieux comprendre : « Les albums d'André Malraux nous montrent des œuvres fort différentes, certes mais ce sont des œuvres réunies pour dialoguer par-delà les frontières et pour concourir à nous exposer l'unité de la culture humaine de part et d'autre de la planète et d'un bout à l'autre de l'histoire : ..., la même sérénité



Baigneuse au drap de bain
Bronze 1997

traverse le sourire chrétien de Reims et le sourire bouddhique de Gandhara. ... On remarque, dans presque tous ces exemples, que le « dialogue » établi par Malraux entre deux images ne va jamais sans un travail, extrêmement élaboré, sur les vertus expressives du cadre et de la lumière. ... Le rapprochement établi entre le sourire de Reims et celui de Gandhara s'appuiera sur une unité de cadrage, de l'orientation des visages (qu'il a sans doute fallu obtenir en modifiant les clichés) et d'un ensemble de fond neutre. » (L'album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire » Georges Didi-Huberman Hazan 2013 p. 50 et 51)

Je me sens comme contaminé, pourtant je n'ai pas retouché les clichés, je n'ai pas harmonisé les poses ni les fonds. Et cela va plus loin, de l'iconographie à la pensée : « Comme Benjamin, Malraux veut prendre acte du changement de statut - la « métamorphose » - que subit la notion même d'œuvre d'art au contact des pratiques de reproduction. ... Il pressent, comme lui, que cet élargissement du champ visuel va de pair avec une profonde modification de l'historicisme positiviste, d'où une transformation radicale des valeurs grâce à laquelle les images, libérées de leur séculaire « religiosité », agissent désormais comme autant d'insoumissions aux hiérarchies académiques, bref, comme autant d'« antidespotes », ainsi que Malraux finira par s'exprimer. » (L'album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire » Georges Didi-Huberman Hazan 2013 p. 21) Je me retrouve bien là.

Et plus loin : « Ni poème, ni œuvre d'érudition, Le Musée imaginaire spéculé sur son double statut littéraire pour s'éviter toute possibilité de critique interne : il légitime comme littérature le savoir qu'il délivre (auquel on aurait donc tort de demander qu'il soit précis) tout en légitimant comme savoir la littérature qu'il déploie (à laquelle on aurait tort de demander qu'elle soit poétique) » (L'album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire » Georges Didi-Huberman Hazan 2013 p. 74) Mes catalogues aussi oscillent entre littérature et traité, est-ce à dire que j'ai utilisé ce statut pour me dédouaner après avoir fait preuve d'un manque de rigueur et d'une médiocrité stylistique ? L'honnêteté me pousse à poser la question même si quelque chose en moi s'insurge. « Le Musée imaginaire devient alors l'album d'une généralité immense et universelle – la grande idée malrucienne de l'Art -, loin de tous les atlas de singularités dont Aby Warburg aura fait sa Mnemosyne, Walter Benjamin son Livre des passages ou Georges Bataille et Carl Einstein leur revue Documents. Bref, le bien pensé critique qui avait présidé aux premières conceptions du Musée imaginaire ... aura débouché sur la fabrication bien pensante d'albums luxueux où s'égrène le musée de nos chefs-d'œuvre universels. » (L'album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire » Georges Didi-Huberman Hazan 2013 p. 133) C'en est trop, je ne crois pas à un art universel, j'ai déjà largement évoqué cette dépendance de l'œuvre à son temps, son espace et son créateur même si je souligne simultanément l'existence de convergences fulgurantes à travers temps et espace. C'est même là le propos de la page de mon catalogue de 1999 où figure la photographie d'« Ange ».

Je m'y reporte et observe l'ensemble de la page maintenant et pas seulement le miroir inquiétant de mon « Ange » et de celui de la cathédrale de Reims. Surprise, cette page n'est pas un miroir, mais un

miroitement : au-delà des deux anges, il y a une peinture d'un artiste aborigène australien, des peintures rupestres magdaléniennes et des traces de pas figées dans la boue de la grotte de Niaux. Cela tient plus de la Mnémosyne d'Aby Warburg, qui m'était alors inconnu, que de la démarche d'André Malraux si j'en juge par la figure 24 du traité de Georges Didi-Huberman par exemple. Ou, plus extrême encore, plus proche de la démarche d'Alain Resnais et Chris Marker qui osent le rapprochement entre œuvre d'art et objet prosaïque, rituel ou repoussant (figures 37 et 38 dans le traité qui montrent une tête Ifé en regard d'un crâne préparé pour un rituel).



Trois de mes sculptures au milieu d'un rassemblement de pièces africaines à l'issue de mes premières expérimentations

héritées de mon modèle (c'est flagrant pour la page 34 « espace »).

La peur d'une erreur ancienne (m'être englué inconsciemment dans une vision morte d'un art universel absolu) s'est évanouie, la peur immédiate d'une incapacité à montrer autre chose qu'une correspondance ou une assonance esthétique dans le cadre d'une confrontation entre ma production et l'art africain s'éloigne après les premières expérimentations.

Reste l'étonnement. Comment, mes réalisations parviennent-elles à rivaliser avec des productions africaines pourtant tout à fait impressionnantes (Jukun, Sénoufo, Ashanti, Baoulé...) malgré leur taille modeste. Ce qui me frappe, c'est l'impression qu'une palpitation intérieure, une sorte de vie autonome les anime alors que les productions africaines semblent murées dans le silence hautain du sacré.

Je me reporte mentalement à la photographie de l'instant de la rencontre avec Michèle Gondebeaud et je constate que les volumes de « Energie Danse » paraissent presque plus vivants que la main placée près d'eux. Comme si la prise de vue, arrêtant le mouvement de la main, la tuait mais restait impuissante devant la palpitation interne

Je prends peu à peu conscience que, terrorisé, j'en avais oublié que mon étalon absolu en matière de livre d'art est « Piero della Francesca, Poète de la forme – Les fresques de San Francisco d'Arezzo » par Jacqueline et Maurice Guillaud aux Editions Guillaud 1988, ce qui en soit était une protection. Et, émergeant de mon cauchemar, je vois avec des yeux nouveaux les pages de titre intérieures de mon catalogue « Promenade autour de la notion d'œuvre d'art » et je constate que j'ai structuré l'illustration comme miroitement intérieur (à mon travail) et extérieur (le monde) en recourant à des constructions



Hermès Terre 2004



de la statuette.

A posteriori, on pourrait penser que c'est l'intuition de cette sur-présence de la sculpture qui a conduit Olivier Ton-That à me demander d'osciller autour de ma position pendant la prise de vue lorsqu'il a réalisé mon portrait confronté à Démon 1 dans la Galerie Art Sud ?

D'où provient donc cette capacité qu'ont mes productions de dilater leur inscription dans le monde ? Celle que je m'étais donnée comme objectif d'explorer.

Probablement de la distorsion des volumes qui amène chaque point de vue à contaminer son voisin. Mais si cela est si flagrant, c'est aussi en raison de la profondeur des volumes et de l'ombre qui paraît hurler chacun d'entre eux. Ce noir qui souligne les rondeurs et semble provoquer leur gonflement, je me souviens de l'avoir découvert lors de la visite de l'exposition « Au pays des pharaons noirs » présentée à



Sphinx Bronze 2005



Grand surpris Terre 2014



*Démon 1 Cuivre 1992 et portrait dans la Galerie Art Sud
Photographie Olivier Ton-That*

Toulouse au printemps 1998. Un magnifique bélier trônait dans une chapelle adjacente au cloître des Jacobins. Enorme en grès jaune, la laine bouclée bien marquée sur le dos et pourvu d'un superbe balancement du corps, presque imperceptible spirale qui tord la matière. Chaque boucle est bordée d'un creux sombre lové dans la pierre, comme si l'outil avait été enfoncé sous la boucle de laine pour la séparer du

reste du bloc. Je me rappelle un bas-relief égyptien représentant des canards dans un marais planté de papyrus où le même procédé avait été mis en œuvre pour donner le sentiment de volumes plus importants que l'épaisseur du matériau ne le permettait.

La même année, je découvrais les gravures néolithiques du plateau du Messak en Lybie. La thématique est surprenante : des êtres mythiques à corps humains et têtes de lycan. Mais ce qui était intéressant pour le sculpteur que j'étais c'est la technique de double trait utilisée pour renforcer la lisibilité de chaque graphisme.



Bienveillant Terre 2013

Ces deux rencontres ont fortement influencé ma technique. J'adaptai le procédé à mon besoin et progressivement mes figures acquirent une vie frémissante.

Il est éloquent à cet égard de constater que la distorsion extrême apparaît pour la première dans une réalisation comme « Sphinx », dont le titre même renvoie à l'Égypte. Le lecteur notera au passage qu'outre le regard des narines et le sourire immense, « Sphinx » présente également un corps allongé reprenant le balancement du bélier des pharaons noirs. Une dette avouée envers l'Afrique donc, même s'il ne s'agit pas de l'Afrique noire qui fait l'objet des confrontations d'aujourd'hui. L'« Hermès trismégiste » de 2004 accuse la même dette thématique (le buste est accompagné d'un ibis) et formelle (distorsion et allongement expressifs du visage).

Rodin rejoint mon groupe de maîtres plutôt tardivement. A l'automne 2014, j'ai l'occasion de faire un saut à l'Hôtel Biron. Durant sa rénovation, une exposition temporaire a été installée dans le bâtiment d'accueil et les jardins : « Le laboratoire de la création ». Y sont rassemblés des travaux préparatoires à différents ensembles sculpturaux tels que le « Monument à Victor Hugo », « La Porte de l'Enfer », « Balzac » et surtout le « Monument des Bourgeois de Calais ». Je peux tout à loisir observer le cheminement de réflexion d'Auguste Rodin tel qu'il transparait dans les clichés d'Adolphe Braun : le « Monument à Victor Hugo



Grande salutation Terre 2014

n'est pas présenté à l'horizontale, comme aujourd'hui, mais incliné et cette inclinaison n'est pas fortuite, elle permet d'inscrire le contour du monument dans le mouvement des branches tortueuses des arbres du jardin du Palais-Royal et de communiquer une énergie biologique au marbre de la sculpture par assonance. Fabuleux ! Dommage que l'installation définitive n'ait pas retenu cette option. Les esquisses pour le personnage de Pierre de Wissant dans le « Monument des Bourgeois de Calais » constituent pour moi une voie d'accès à l'univers d'Auguste Rodin qui m'était resté hermétique du fait de la froideur des volumes hyper-maîtrisés de sculptures comme le « Baiser ». Le pathétique jaillit de cette main longuement étudiée qui tournoie douloureusement, créant avec la tête inclinée un ensemble au rendu presque macabre par opposition à la masse à la limite du lisible du torse et des jambes. Car Auguste Rodin, j'en suis stupéfait, à eu recours à la liberté que lui offre le drapé pour gérer l'équilibre d'ensemble et s'autoriser une distorsion du corps qui contribue fortement à l'expressivité du tout. Il n'est qu'à contempler simultanément les versions nue et vêtue de « Pierre de Wissant » exposées à proximité l'une de l'autre dans le parc de l'Hôtel Biron pour s'en convaincre.



Tendre joie Terre 2012

« Pierre de Wissant nu » est gracile, il ressemble à un athlète adolescent à l'entraînement alors qu'un drame inconnu se dissimule sournoisement dans les volumes obscurs de « Pierre de Wissant vêtu ».

« Grande salutation » exécutée quelques jours à peine après ma visite à Auguste Rodin porte clairement la trace de la leçon, que ce soit dans le geste de la main porté haut ou dans la masse tourmentée de la tête et du ventre.

La volonté d'André Malraux d'imposer sa vision d'un monde dominé par l'art absolu qui serait commun à toutes les cultures, telle qu'analysée par Georges Didi-Huberman, m'a renvoyé à un essai lu en 2000 : « Un désir de beauté » de Lê Thành Khôi. Le livre m'avait attiré car sa première de couverture arborait une photographie d'une sculpture inuit très proche de celle que j'avais acquise à Montréal une dizaine d'années auparavant. L'auteur y développait une thèse dont je pensais qu'elle était proche de celle d'André Malraux : « Nous voudrions tenter cette recherche à la lumière de l'histoire mondiale. Y-a-t-il, malgré la diversité des cultures et des conceptions esthétiques quelques bases communes d'appréciation de la beauté ? » (Un désir de beauté, Lê Thành Khôi, Horizons du monde 2000, p. 7)

La relecture de l'ouvrage à l'occasion de la rédaction du présent catalogue me réservait une énorme surprise. Tout d'abord dès les premières lignes du texte, une référence à André Malraux pour s'en distancier : « La beauté a mauvaise presse dans certains milieux. Elle rend, écrit Malraux, incompréhensible notre relation avec l'art. » Traditionnellement décrite comme « ce qui plaît », ce qui provoque un plaisir désintéressé » selon Kant, elle est répudiée par nombre d'artistes contemporains. Faute de trouver des critères, Malraux pensait que « la beauté, aujourd'hui, c'est ce qui a survécu ». Ce qui, strictement, ne veut

rien dire : la laideur, elle aussi, a survécu. Certes, on comprend sa pensée : c'est le temps qui fait le tri entre les œuvres « belles » et les autres. Mais on ne sait pas pourquoi elles le sont. » (Un désir de beauté, Lê Thành Khôi, Horizons du monde 2000, p. 7)

Développée au long d'un ouvrage à l'iconographie somptueuse, la thèse est simple : le désir de beauté est universel mais sa mise en œuvre dans l'art est liée à l'environnement culturel et historique ce qui fait que la beauté apparaît comme un miroitement dans les productions humaines. « Quel qu'en soit le sens qu'on donne à ce mot et le jugement esthétique qu'on porte sur elle, toute forme d'art doit s'analyser de la même façon, que la culture soit écrite ou orale, « moderne » ou « primitive » : il faut expliquer une œuvre par ses conditions historiques et sociales de création, en tenant compte des spécificités de chaque milieu et en écartant les préconceptions de type ethnocentrique. L'Europe a longtemps dénié à l'Afrique le sens du beau tellement ses productions apparaissaient éloignées de son propre idéal hérité de la Grèce et de Rome. En fait, si certains peuples n'ont pas de mot pour dire beau et beauté (ce qui ne signifie pas qu'ils l'ignorent), d'autres l'ont ... (Un désir de beauté, Lê Thành Khôi, Horizons du monde 2000, p. 41)



Danse extrême Terre 2012

Pour finir, Lê Thành Khôi devait m'offrir dans son chapitre traitant du mouvement et du rythme un lien tout à fait inattendu entre les deux volets de mon exposition : « Confrontations africaines » et « Les pas perdus de la danse » : « La sculpture diffère de la peinture en ce sens qu'elle est un volume autour duquel il faut tourner pour en découvrir tous les aspects. Absorbant la lumière, la terre cuite se présente moins diversement que le bois ou la pierre qui y réagissent de façon sensible : selon la direction, l'éclat et le type d'éclairage, selon la saison, selon qu'on le regarde de face ou de profil, d'en haut ou d'en bas, l'objet se modifie. Le rythme est, pour l'Africain, a écrit Senghor, « l'architecture de l'être, le dynamisme interne qui lui donne forme, le système d'ondes vitales, ondes qu'il émet à l'adresse des autres, expression de la force vitale ... C'est dans la mesure même où il s'incarne dans la sensualité que le rythme illumine l'esprit. » Rien ne le montre mieux que la sculpture, à première vue plus statique que la danse. Dans ce masque bembé aux yeux saillants inscrits dans des ovales peints en blanc, la symétrie de part et d'autre de l'arête nasale n'est qu'apparente : ni les ovales, ni les globes, ni les fentes des yeux ne sont identiques. Plus bas, la bouche est un cylindre saillant lui aussi, tandis que les joues sont incisées de scarifications losangées dont chaque moitié est alternativement peinte en blanc et non peinte. Sous la bouche, on a une autre rangée de scarifications triangulaires également peintes en blanc et non peintes alternativement. Même s'il ne comprend pas le symbolisme du masque, l'observateur en éprouve une beauté plastique, le rythme des courbes des yeux et de la bouche, le rythme des triangles alternativement blancs et noirs que rappellent, au milieu du front, un triangle plus grand et, au milieu de la figure, le triangle effilé du nez. Ce masque est une abstraction musicale. » (Un désir de beauté, Lê Thành Khôi, Horizons du monde 2000, p. 145)

Même si je ne partage pas l'a priori de l'auteur, selon lequel la terre aurait un rendu à la lumière moins riche que le bois ou la pierre, même si je trouve mon travail sur la danse et l'énergie vitale formellement plus proche d'une statuette de déesse mère les mains jointes sur les seins en terre cuite de la vallée du Bajaur au Pakistan (II^{ème} millénaire avant J.C.) que du masque bembé en bois pris comme exemple par Lê Thành Khôi, je retrouve dans ces quelques lignes l'essentiel de ma pensée sur l'énergie vitale en sculpture et le tout en liaison avec la danse et l'Afrique. Convergence étrange.