

## **L'unique, le multiple**

21 juin 2017 – La plus longue journée de l'année aura aussi été, en Bourgogne, l'une des plus torrides, au point que l'air en tremblait à quelques centimètres au-dessus de la départementale conduisant à Besanceuil : un tremblement d'air immobile au-dessus de l'asphalte, comme celui qui accompagne, paraît-il, la naissance des mirages ; ou la métamorphose des rouleaux de foin en tambours de colonnes, en pierres de jeu de go, en animaux sacrés paissant autour d'un temple invisible, futaies et bosquets découpant à perte de vue le paysage, l'un des plus rassérénants qui soient. Après la Petite rue d'Avril, à Cluny, et la rue Froide, toute proche, la rue des Pierres dorées (j'avais d'abord lu « Pierres dressées ») accueille le visiteur à la façon d'un constat et d'une promesse. Constat pour les façades, à joints vifs, entre lierre grimpant et croix de saint André, et promesse pour les couchants. Au-delà de la barrière, un alignement de pierres blanches mène tout droit, pour le regard, au cimetière du village, dont on distingue quelques-unes des sépultures telle une scène de théâtre dans l'entrebâillement d'une paire de rideaux. À ceci près que les rideaux ici ne sont pas taillés dans du velours rouge, mais dans un feuillage mouvant, d'un vert cyprès ou peuplier. J'apprendrai que repose là-bas, entre autres, Henri Fontaine, Mécanicien de précision, tué aux Eparges en juin 1916, à l'âge de 21 ans, il y a donc tout juste un siècle et un an de cela. Près d'une sculpture monumentale de Mark di Suvero – avec masque suspendu à un rail, avoisinant sûrement la tonne, qui oscille imperceptiblement entre les sautes de vent – une ancre est fichée dans le gazon, exactement comme elle le serait dans la vase d'un port. On aperçoit plus loin d'autres masses, des formes arqueboutées ou tendues vers le ciel, des structures métalliques de couleur ocre et d'autres rutilantes, un troupeau tout entier entre des haies taillées. Nous voici à pied d'œuvres.

Un escalier latéral, pour accéder à la grange où un parquet a supplanté le gazon, des projecteurs au plafond le soleil de juin, mais plusieurs des pièces exposées sont aussitôt identifiables, malgré la modification d'échelle. Pour autant, on n'a pas affaire à des modèles réduits de Georges Meurdra, Jean-Patrice Rozand, C.G. Simonds ou Serge Landois, qui s'expriment ici à pleine voix. Et sans non plus que les sculptures du jardin ne paraissent, vues d'ici, surdimensionnées. La focale est dans l'œil, qui coopère.

De minces ressorts métalliques vibrent au-dessus d'un rectangle d'ardoise, des fûts de colonnes doriques tremblent, impassibles, sur fond de ciel attique, le bois brut et l'acier brossé s'observent, basalte et métal s'appuient l'un sur l'autre et, parfois, l'un dans l'autre. Compagnies.

Entre le visage de bronze sculpté par Marie-Christine Remery (ou s'agit-il d'un masque mortuaire, d'un moulage nahuatl, d'une tête de momie ?) posé dans la mezzanine et l'oiseau de même facture qui se dresse au rez-de-chaussée, le lien passe par une terre cuite et peinte, d'allure immémoriale, dans la première salle. Voire par le galbe d'un crâne inspirant d'instinct les gestes protecteurs qu'on aurait (à cause des sutures dentelées qu'on croit y voir ?) pour l'occiput d'un nouveau-né. Et par la maîtrise de la patine, film ou dépôt précieux, aussi fragile qu'une peau.

Les petits assemblages en bois de Richard Nonas : l'équivalent d'un carnet de croquis en bois brut, de notes griffonnées puis recopiées « au propre », d'esquisses achevées – aussi paradoxal que puisse sembler l'accolement des deux termes.

Et les sculptures articulées de Meurdra, jetant au moindre mouvement leurs éclats métalliques d'acier meulé : imagine-t-on un pont transbordeur en train d'esquisser quelques pas chassés ? Et pourtant.

Toutes ces sculptures, lithographies, œuvres sur papier ou autres gravitant à quelques pas l'une de l'autre, aussi différenciées que les corps célestes d'une même galaxie, quelle histoire racontent-elles : la leur ou la nôtre ? Il faut bientôt se rendre à l'évidence : il arrive qu'elles nous remettent en mémoire une histoire dont on avait oublié qu'elle était la nôtre. « Plus on voit loin, plus on voit dans [notre] passé », pour détourner, à peine, la formule des astrophysiciens.

Sans parler de celles (je pense notamment aux *terracota* chamottées d'Olivier Giroud) qui reposent sur le plein et le vide – comme on dirait puissance et fragilité, rigidité et élasticité, nécessité et hasard – et sur le parfait emboîtement des deux : la complétude procurée par l'un et l'autre et à l'un par l'autre, en soi indépassable, laisse penser que beaucoup se passe, ici, à leur intersection, en lisière. Ce que l'on a sous les yeux n'étant dès lors rien de moins que l'extériorisation de cette ligne mouvante, de ses tracés et de ses soubresauts.

De même pour les amoncellements visibles sur certaines photographies de Dominique Evrard, en quoi – à l'opposé de celles qui rendent compte chez lui d'un ordre minéral, dans toutes ses gradations – on pourrait aussi bien voir des constats de démantèlement, de dislocation. Lumière et matière tiennent ici comme la clef de voûte ou la pierre angulaire d'un arc en pierres taillées : par la pression « communiquée », et par elle seule.

À propos d'Evelyn Ortlieb, ce qui me frappe une nouvelle fois, et que je n'avais pas toujours perçu de son vivant, c'est la discrétion acharnée avec laquelle elle n'aura cessé de poursuivre son idée, dans chacun de ses avatars et sur tous les supports imaginables : en l'occurrence plomb, caoutchouc et carton, mais aussi bien ardoise, bâches de chantier, papier carbone, toile émeri ou papier japonais, carton ondulé, bronze, cartes routières, bois flottés, écritures, objets trouvés, etc., etc. Dans tous les cas, des matériaux bruts portés à une sorte d'incandescence par la récurrence du motif et la grâce du trait, par une algèbre

des formes qui ne se lassait pas de vouloir cerner au plus près les inconnues de notre présence ici, et d'en proposer de nouvelles équations.

Et puis il y a, enfin, les sculptures qui apparaissent comme la matérialisation dans l'espace des calculs qui ont présidé à leur conception, qu'il s'agisse de l'inclinaison, de la courbure ou de la découpe des surfaces. Ces œuvres sont, à l'instar des pièces de Jean-Patrice Rozand, celles d'un « mécanicien de précision », et l'on devine ou visualiserait presque, en les observant, les croquis préparatoires, les maquettes en carton fort ou en bois blanc, les cahiers aux pages couvertes de dessins savants. Celles-là n'ont plus rien à craindre, puisque leur auteur a préalablement, préventivement, paré à *toutes* les éventualités. Elles sont maintenant, par leur assise, leurs dimensions, le volume qu'elles occupent sur leur socle, par leur oxydation même, devenues inaltérables.

Présences invisibles, les ombres portées de quelques aînés et « instigateurs » en sculpture : Archipenko, Brancusi, Chillida, Serra... Autant de lignées, de filiations naturelles. Mais la multiplicité des sources prend ici la forme d'un jaillissement unique, de complicités évidentes et éprouvées, que départage une façon propre à chacun de travailler la matière, sa facture, sa marque – caractérisée par celles qu'il a voulu laisser sur l'objet, et valant signature.

Zoran Mojsilov, Patrice Belin, deux adeptes de la mixité des matériaux : bois, porphyre, acier, lave, pierre. Juxtaposés dans un cas, alors qu'ils font corps dans l'autre. Ici, des filins d'acier peuvent enserrer la pierre, et la pierre elle-même se trouver suspendue comme un filet à provisions à un crochet d'épines, ou maintenue par un fil de fer contre une forme de sabotier, là les surfaces sont volontiers aplanies, arasées, en un « fondu au noir » qui dissimule autant qu'il étreint, qui laisse deviner, sans l'exhiber, ce qu'il contient.

Des cercles et tiges de métal à l'apparence crayeuse (Serge Landois), du plomb pouvant passer pour du caoutchouc et des bandes de caoutchouc pour un métal

oxydé (Evelyn Ortlieb), une terre cuite qui ne ressemble à rien tant qu'à une stèle de bois peint (Marie-Christine Remery), des fusains qui évoquent une sculpture (Zoran Mojsilov) et des sculptures très proches du dessin (Sophie Coroller), les passerelles sont multiples pour nous inciter à voir en deça et au-delà, à établir nous-mêmes des correspondances plus ou moins secrètes, bref pour nous apprendre à regarder autrement ; en accordant la même importance au détail infime et au monumental, puisque tout n'est qu'une question d'échelle dans l'œil de l'observateur. Qu'on en vienne même parfois, devant certaines pièces, à hésiter à en attribuer la paternité à l'un ou l'autre artiste ne fait, après tout, que confirmer la puissance des affinités et la circulation d'un flux entre tous ceux qui sont réunis ici. Ensemble.

Si violence il y eut quelquefois en amont (comment en serait-il autrement ?), on est bien forcé d'admettre qu'elle se trouve maintenant assujettie à ce compagnonnage, maîtrisée par la finesse de certains des matériaux utilisés, apprivoisée par les pigments gris d'une photographie ou les aplats d'une typographie.

Au soir de cette même journée de solstice, après quinze d'heures d'ensoleillement, la chaleur emmagasinée dans les pierres et le métal irradie en silence. Une tourterelle quelque part répète ses trois notes, les peupliers font entendre un bruissement d'eau courante et le ciel, au-dessus d'eux, affiche une netteté, une visibilité quasi cycladiques. Autre constellation ou archipel, les vaches déployées dans le champ d'à côté s'apprêtent, dans le soir tombant, à ressembler à des pièces de linge blanchâtre mises à sécher sur une corde vagabonde, itinérante. À la différence des pierres couchées de Richard Nonas, disposées en coude avec une précision mathématique, les parallélépipèdes de paille ou de foin démolés en vrac dans une prairie voisine ont l'air, pour leur part, de vouloir illustrer visuellement le principe de hasard, de l'aléatoire. Et, olfactivement, celui d'un retour cyclique advenant pour ainsi dire sans interruption depuis le temps des sculpteurs et bâtisseurs de cathédrales. Tout

en apportant – mais en est-il besoin ? – la preuve que le multiple ne repose pas sur une répétition mécanique de l'unique, mais dans l'affirmation et la déclinaison d'une singularité partagée, chaque fois proposée comme s'il s'agissait de la première fois : la moisson des œuvres choisies par Bruno Mory et montrées, cette année encore, dans la grange et le parc de La Charité équivaldra peut-être à des retrouvailles pour certains, elle n'en offre pas moins à chacun la virginité d'une découverte.

Gilles Ortlieb