

« MONSIEUR, VOUS ETES UN RIGOLO ! »

Bien que prononcés sur le ton de l'invective par un personnage plutôt hargneux, ces mots décrivent assez bien Frédéric Morin et son travail. A l'un et à l'autre, rassemblés sous l'enseigne «Verre en Forme» à Montoison dans la Drôme, viennent récemment s'ajouter Salomé, son humour et ses compétences.

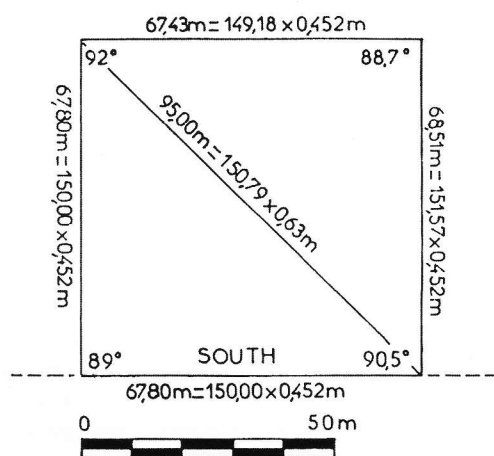
Frédéric Morin et Salomé ne sont pas des artistes de l'air du temps — ils ne savent pas être à la mode — mais s'inscrivent, au contraire, dans le temps, dans sa durée. Leurs formations respectives, comme leurs expériences professionnelles hors le verre, en disposent ainsi.

Architecte DPLG en 1982, Frédéric Morin a consacré son travail de diplôme à l'étude de la conception musulmane de l'espace, depuis les origines de la période jusqu'aux réalisations les plus récentes : il a mis en évidence la continuité, ou la succession, d'espaces intermédiaires entre les espaces intérieurs jamais totalement fermés et l'extérieur. A l'Alhambra de Grenade par exemple, nul volet ni porte ne ferme complètement l'alcove de la Daraxa, par ailleurs couverte d'une coupole en vitrail. Dans ce continuum que la douceur des conditions climatiques ne justifie que très rarement — cette douceur relève du romantisme ! —, les parois ne sont pas nécessairement les murs que nous connaissons en Occident : une simple corde disposée au sol, ou la bordure d'un tapis, peuvent constituer des obstacles infranchissables à l'homme du fait de sa culture, mais pas à la morsure du froid ni à la brûlure du soleil. Les parois sont volontiers des filtres à l'efficacité relative — comme les claustras de pierre, de stuc, de métal ou de bois — qui projettent l'image de leurs entrelacs dans les espaces qu'elles limitent sans les fermer. Et lorsque les lois de la résistance exigent la construction d'un mur, le décor de celui-ci tente d'en faire disparaître la matérialité : les mosaïques umayyades de la Grande Mosquée de Damas (705-715 ap. J.-C.) restituent trop bien l'image d'une végétation abondante pour que cette représentation d'une frondaison soit à la fois involontaire et sans effet sur la perception de l'espace. Les plus beaux exemples de dé-matérialisation restent ceux produits par les zelliges arabo-andalous de la Méditerranée occidentale : ces jeux de céramique vernissée alternent des réseaux clairs sur fonds de couleurs foncées ou l'inverse et produisent le même effet d'imprécision spatiale que la robe d'un zèbre sur la rétine d'un lion.

Les compétences de Frédéric Morin l'ont fait attacher, comme architecte, à différents chantiers de fouilles archéologiques en Syrie et en Jordanie. Il est nommé «Honorary Research Fellow» à l'American Center for Oriental Research de 'Amman, dépendant de l'Oriental Institute of Chicago, pour ses découvertes sur les coudées umayyades.

En effet, à l'occasion des fouilles du palais umayyade de Qastal en Jordanie (685-705 ap. J.-C., première dynastie de l'Islam), ses recherches personnelles sur le système de mesures et les procédés d'implantation des édifices umayyades lui ont fait démontrer que les nombreuses unités de mesures (les

coudées mesurant 45cm, 54cm et 63cm principalement) employées par les Musulmans étaient reliées par des relations trigonométriques. Certaines coudées étaient utilisées pour mesurer les côtés de quadrilatères, d'autres pour établir les diagonales. Ainsi, la diagonale d'un carré de dix coudées de 45cm mesure dix coudées de 63cm. Les imperfections d'exécution permettent de reconstituer précisément les procédures mises en oeuvre à une époque où l'Europe occidentale se relève à grand-peine des invasions barbares.



Qastal (Jordanie — 685-705 ap. J.-C.)

Tracé d'implantation du palais utilisant la "coudée royale" de 0,452m pour les côtés et la "grande coudée" de 0,63m pour la diagonale

De retour en France, l'archéologie médiévale — il est chercheur associé à deux laboratoires du CNRS français, notamment pour des recherches sur les ateliers de production de céramique en moyenne vallée du Rhône —, la photographie et l'édition historique régionale sont ses principales activités jusqu'à son retour au verre dans l'atelier paternel «Le Pontil» à Dieulefit, début 1991 où il avait appris à souffler le verre dès 1973. Sous l'enseigne «Morin Verrerie», cet atelier deviendra rapidement trop étroit ; il lui faudra le quitter pour s'installer seul sous l'enseigne «Verre en Forme» à Beaucaire d'abord en 1995, puis à Montoison depuis 1997. Frédéric Morin appartient ainsi au tout petit nombre des poètes, et à celui des scientifiques qui bricolent la matière en fusion.

En 1979, Salomé obtient le Diplôme National Supérieur des Beaux-Arts de Paris en sculpture (taille directe) dans l'atelier de Jean Cardot.

Dès son diplôme en poche, ses compétences très multiples la font engager dans de nombreuses productions du monde du spectacle. Le Théâtre National de l'Opéra de Paris l'engage pour une vingtaine de spectacles entre 1980 et 1985 comme décoratrice (décors sculptés) ou pour les costumes (teinture, peinture sur tissu, patine, costumes en mousse synthétique, bijoux, coiffures, masques, armures, etc.).

La Péniche-Opéra de Paris utilisera également ses compétences pour la réalisation des décors, les costumes et les accessoires de quatre spectacles en 1984, 1986, 1987 et 1988, de même que de nombreuses autres institutions en France et à l'étranger, comme le Théâtre de l'Alliance Française à New-York (USA) en 1988.

A partir de 1990, la télévision lui procure de meilleurs contrats : pour Antenne 2, elle exécute les costumes de "Le Petit Prince" en 1990, puis des "Jeux sans Frontières" en 1991 et 1992 ; enfin T.F.1. l'embarque dans "Quelle Galère" en 1995.

Des chantiers exceptionnels lui sont parfois proposés, comme la réalisation d'une peinture murale sur la coupole de l'Eglise Orthodoxe de Saint-Etienne en 1996, la participation à la restauration de vitraux ou de mosaïques comme à Saint-Martin-La-Plaine dans la Loire, ou des panneaux de décoration extérieure (3,5m x 6,5m) de «Verre en Forme» à Montoisson en 1997.

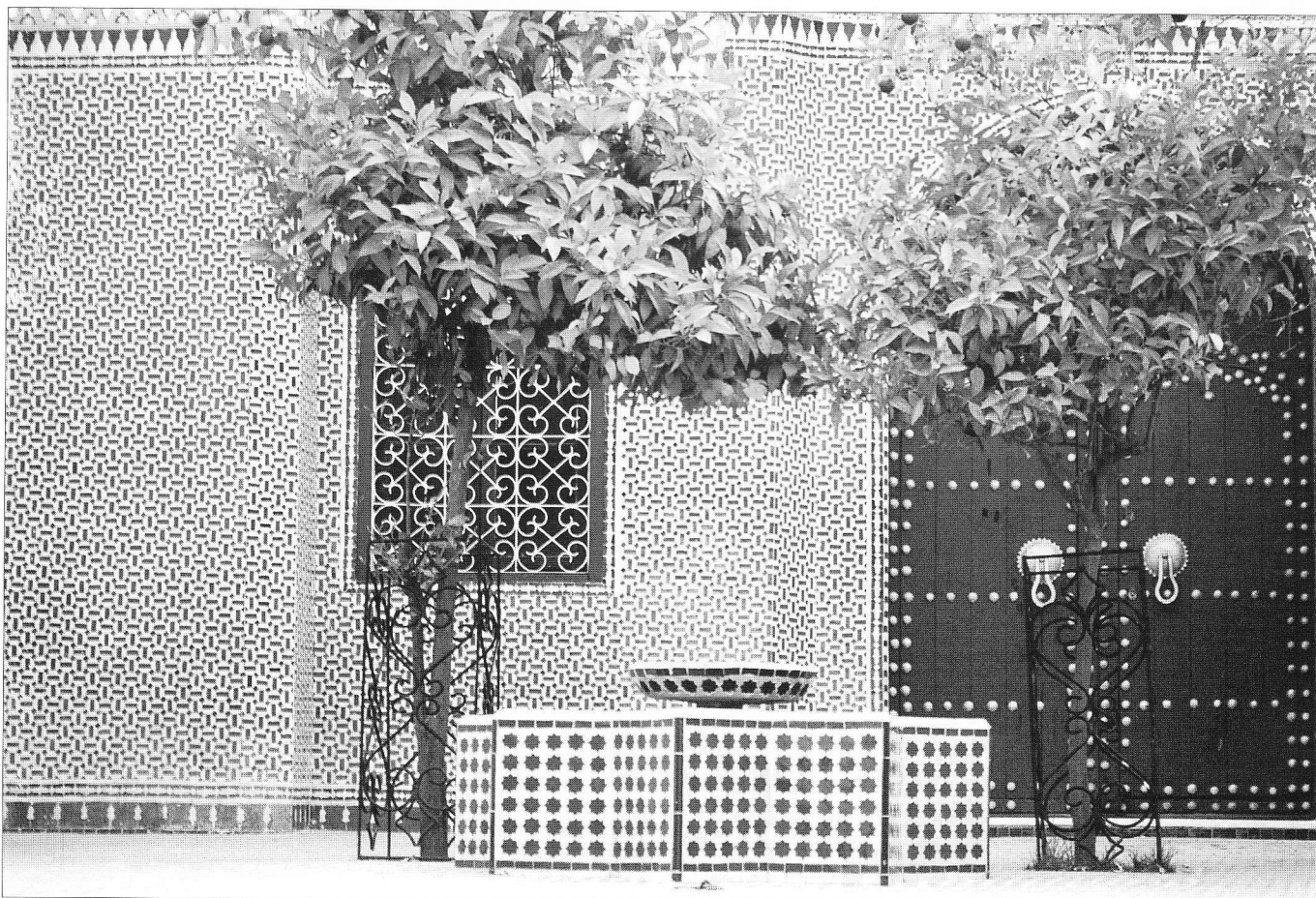
Les nombreuses activités de Salomé l'ont fait remarquer dans le monde de l'enseignement. Le Centre de Formation Professionnelle des Techniciens du Spectacle de Bagnolet a été le premier à faire appel à ses services en 1987, suivi par l'Ecole des Arts Appliqués Bellecour à Lyon pour l'année 1988-89 puis l'Ecole de Condé à Lyon entre 1992 et 1994. Elle intervient toujours comme professeur de "Couleur-Graphisme" à l'Ecole Jean Cottin à Lyon (Architecture intérieure et Décoration) et ce depuis 1989, après avoir assuré les cours de dessin, peinture et modelage à l'Atelier des Meilleurs Ouvriers de France de Saint-Etienne entre 1990 et 1998.

En 1998, Frédéric Morin lui propose une collaboration technique et artistique pour la mise au point d'une ligne de sculptures en pâte-de-verre. Depuis 2000, Salomé signe en propre ses créations personnelles en pâte-de-verre à terre-perdue : préférentiellement orientée vers le mammifère poilu, sa sculpture témoigne d'une réelle tendresse pour l'homme.

C'est dire combien Frédéric Morin et Salomé viennent au Verre avec une solide culture acquise à l'extérieur de ce tout petit univers. Leur travail de création est de nature à associer de manière nouvelle des éléments qu'ils puisent dans la culture de l'humanité. L'intérêt qu'ils témoignent pour l'histoire de l'art fonde leur pratique esthétique quotidienne qui n'a pas pour objectif de choquer mais toujours l'ambition de séduire par la tendresse... double attitude (ne pas choquer, mais séduire) parfaitement contraire à toutes les tendances de l'Art contemporain et surtout à son côté «Tendance». C'est en ce sens-là que «Monsieur (Morin) est un rigolo !»

Salomé et Frédéric Morin sont des rigolos et leur pièces plaisent. Depuis bientôt dix ans, Frédéric Morin offre du rêve à ses visiteurs : chacun d'entre-nous a déjà ses propres cauchemars, inutile d'en mettre sur les étagères !

Et c'est ainsi qu'avec beaucoup d'émotion, Frédéric Morin et Salomé savent sublimer bien des douleurs de la vie quotidienne pour en faire des oeuvres joyeuses et pleines de vie. Les techniques progressivement mises au point ne sont jamais que les supports matériels permettant de produire des objets vecteurs d'émotion. Leur plus belle oeuvre n'est pas matérielle : c'est dans votre âme qu'ils la forgent.



Effet «zèbre» : entrée d'une maison avec cour extérieure, Chefchaouen, Maroc. Photo Frédéric Morin.

« VOUS REPRENDREZ BIEN UN PEU D'HISTOIRE, ÇA NE SE RECHAUFFE PAS ! »

«L'art est un langage, une forme de communication. Au lieu d'être un langage par les mots, c'est un langage qui parle avec des matières et des formes. Ces mélanges artificiels de matières et de formes disjointes des matérialités de la nature sont créés pour faire passer dans le monde d'autres mélanges faits d'imaginaires et de réel que l'artiste extrait de ses rapports au monde qui l'entoure. Cette définition vaut tout autant pour la musique ou l'architecture.» (M. Godelier, in «La Recherche» Hors Série N°4, Nov. 2000, p.104) Cette définition clôt le numéro spécial que la revue «La Recherche» a consacré à la naissance de l'art et où de nombreuses opinions sont présentées. Sans chercher à polémiquer avec les auteurs dont nous ne partageons pas les opinions, nous préférons plutôt citer ceux qui étayent nos convictions et fondent notre pratique artistique.

Introduisant cette publication sur l'enfance de l'art, Pierre Soulages précise : «Si une oeuvre m'atteint, c'est qu'elle est capable de recevoir ce que j'y investis de moi-même, de générer en moi une dynamique, celle que génère toute véritable émotion artistique. Nous sommes là très loin du beau décoratif.» (P. Soulages, in «La Recherche» Hors Série N°4, Nov. 2000, p.6). Ce «beau décoratif» nous est familier, c'est par exemple celui du décor de l'architecture musulmane que nous connaissons bien. A ce sujet, Dominique Clévenot affirme : «L'artiste décorateur dans l'architecture musulmane n'oeuvre pas en tant qu'individu laissant libre cours à sa subjectivité, mais en tant que membre d'une communauté qui reconnaît les mêmes modèles esthétiques, reposant sur des modèles rigoureusement construits et validés sur de vastes étendues territoriales et durant de longues périodes.» (D. Clévenot, «Décors d'Islam», Mazenod-Citadelles, p.116). Il n'a donc aucune activité créatrice au sens que donnent J. Lautrey et T.I. Lubart à ce concept : «La créativité est la capacité à réaliser une production nouvelle, où l'imagination est maîtrisée et où les règles et normes sociétales sont dépassées.» (J. Lautrey, T.I. Lubart, «Créativité» in O. Houdé et alii. (éds.) «Vocabulaire de sciences cognitives», P.U.F. Paris, 1998).

Ces considérations donnent à réfléchir sur les relations entre l'art et un métier, sur la notion de métier d'art. L'enseignement du dessin et de la couleur que Salomé a dispensé dans les cycles de préparation au concours des Meilleurs Ouvriers de France à Saint-Etienne lui a permis de constater que les postulants excellaient dans la gravure en recopiant l'image d'une poule faisanne dans la gueule d'un setter anglais mais qu'ils se révélaient incapables de représenter une courtisane dans les bras d'un Sir anglais : la gravure sur canon de fusil (sur le tonnerre et la bascule essentiellement) se fait dans les règles de l'Art qui excluent ce type de poule. Ce faisant, ces règles de l'Art interdisent aussi la créativité au sens donné plus haut et rendent improbable le qualificatif d'«originale» que la définition contemporaine de l'art accole au mot «œuvre».

Cette gravure sur canon de fusil ne relève pas d'une utilisation fonctionnelle de l'arme, pas plus que certaines des rainures à motifs géométriques observés sur les outillages

lithiques à partir de 100.000 ans B.P.. Cette absence de fonctionnalité rationnelle suffit-elle à classer les unes comme les autres en oeuvres d'art, à défaut qu'elles fussent originales? L'adolescent qui personnalise son scooter à coup de stickers «Ninja» ou autrefois sa Mobyette avec du Chatterton fait-il oeuvre d'art ? Non, il «fait», tout simplement ; dans un acte où le plaisir de faire, personnel lui aussi, n'est pas absent. L'absence de rationalité fonctionnelle, ou plutôt la fonctionnalité se réduisant à une fonction esthétique ne classe pas nécessairement en oeuvre d'art : Pierre Soulages parle, avec beaucoup d'autres, du «beau décoratif». Dans le même esprit, le magnifique — et unique ! — biface du Paléolithique inférieur découvert en 1911 à West Tofts en Angleterre, taillé autour d'un fossile de coquillage bivalve, ne suffit pas à classer cet objet au nombre des oeuvres d'art mais tout simplement à relever l'indication de l'attraction des belles formes chez l'homme de l'Acheuléen. Dans cette même perspective, les travaux des anthropologues nous éclairent : «Lorsqu'une sculpture Aivilik (nom d'une tribu esquimau) est achevée, celle-ci a de fortes chances d'être abandonnée au fond d'une caisse à outils ou sur un tas d'ordure. Toute la valeur d'une représentation se situe dans l'acte et non pas dans le produit fini. En accord avec Edmund Carpenter, la plupart des ethnographes affirmeraient que l'art n'existe pas dans la plupart des cultures du monde ; ce concept leur a été imposé par les Occidentaux.» (R. White, in «La Recherche» Hors Série N°4, Nov. 2000, p.12).



Biface du Paléolithique de West Tofts (Angleterre)

Ces considérations sur l'enfance de l'art nous font tout naturellement nous pencher sur l'art des enfants. «Si l'enfant est souvent artiste, il n'est pas un artiste... On peut tout attendre de l'art des enfants — sauf conscience et maîtrise.»

(A. Malraux, «Les Voix du silence», 1951). Ce point de vue d'André Malraux sur l'art enfantin est largement partagé par les spécialistes de la cognition qui s'intéressent à la créativité. «L'enfant traverse constamment la frontière entre le talent artistique dirigé et le plaisir du simple acte de produire» (H. Gardner «Gribouillages et dessins d'enfants, leur signification» Mardaga, Liège, 1997). Ce «plaisir du simple acte de produire» tel qu'il est mis en évidence par Howard Gardner retient toute notre attention : est-il compatible avec une activité artistique ?

L'art est un travail contre la nature

La caresse, c'est ce geste d'affection que la mère a pour son enfant. C'est en tous cas la première expérience que l'on en a, tous ou presque. Cette caresse maternelle est très souvent accompagnée de vocalises de la mère, que le spécialiste désigne sous le mot de lalations : chants plus ou moins formés sans contenu signifiant particulier. A la caresse manuelle ou corporelle s'ajoute une caresse vibratoire auditive à laquelle répond le babil de l'enfant.

Chacun a l'expérience que ces lalations ne prédisposent pas à la carrière de cantatrice. Chacun sait que chanter sous la douche est une chose, que chanter au sein d'une chorale en est une autre, avec bien d'autres exigences. Le Karaoké fait aujourd'hui plus largement comprendre que chanter en solo exige un apprentissage et une maîtrise que seuls un travail réel et souvent des cours de chant peuvent procurer. Gagner sa vie en chantant ne serait-ce qu'en mendiant dans la rue suppose que l'interprète soit capable de créer une émotion suffisante chez l'auditeur pour que celui-ci l'en récompense financièrement... et encore ne faudrait-il pas prendre tous les chanteurs de rue pour des Pavarotti ! Le plaisir personnel de chanter sous la douche est certain. Celui que procure la participation à une oeuvre collective au sein d'une chorale est déjà suspendu à l'adhésion à une discipline collective mais aussi à un investissement personnel qui dépassent de très loin les investissements nécessaires à la décoration d'un scooter ou les graffiti sur un os de renne. Par contre, comparer les ordres de grandeur des nombres de ténors ou de cantatrices célèbres avec le nombre des cavernes peintes ou ornées n'est peut-être d'une incongruité qu'apparente. Les uns comme les autres peuvent nous délivrer une émotion qui nous prend aux tripes, un sentiment à la fois fort et délicat suivant l'instant dont notre raison nous dit qu'il n'est qu'esprit alors que notre corps l'écoute comme la caresse de la chair. Ces oeuvres-là sont d'une humanité telle que leur beauté fait monter les larmes aux yeux. Et pourtant, peut-on simplement imaginer le nombre d'heures de répétitions de ces musiciens d'exception pour que leur émotion d'interprète soit la nôtre d'auditeur ?

Auguste Rodin disait du marbre qu'il façonnait pour sa sculpture la plus célèbre, «Le Baiser» : «Je travaille dans un bloc de sentiment». Avant lui, Denis Diderot avait écrit : «Ce Chardin avait bien raison de dire à un de ses confrères, peintre de routine :

— Est-ce qu'on peint avec des couleurs ?

— Avec quoi donc ?

— Avec le sentiment.» (D. Diderot, «Œuvres»

Laffond 1996, tome IV Esthétique-Théâtre)

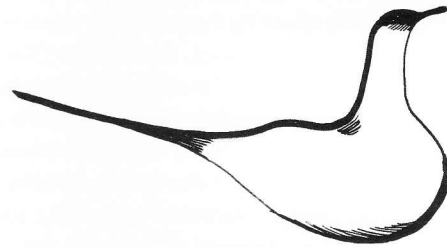
Dans le même état d'esprit, notre contemporain Pierre Soulages certifie : «Si il y a au moins une chose dont je suis sûr, c'est qu'il n'y a pas de progrès en art... on peut

parler d'une plus grande habileté technique, mais la qualité artistique et le pouvoir d'émotion n'accompagnent pas ce type de progrès. Mallarmé dit qu'on ne peut pas rabaisser l'art au rang d'une science.» (P. Soulages, in «La Recherche» Hors Série N°4, Nov. 2000, p.7).

Donner à voir l'invisible

Ne confondons donc pas l'émotion et les supports qui permettent de la faire naître. Quasiment né dans un atelier de verrerie, Frédéric Morin a vu le statut des pièces paternelles passer du bel objet d'usage quotidien, d'une excellente qualité formelle, à celui d'oeuvres d'art originales lorsque la maîtrise technique a permis de s'approprier la surface du volume soufflé comme surface picturale. Il est bien rare que la technique du verre soufflé soit maîtrisée au point que les seuls volumes générés délivrent une émotion comparable à celle produite par la sculpture.

Au nombre des oeuvres anciennes, la colombe bleue découverte dans une tombe de La Lomellina datée du 1er siècle ap. J.-C. (Musée Civique, Pavie) est d'une nature émouvante, par la tension créée par la distance entre le sujet et sa représentation. Cette tension n'existe pas dans le vase bleu en forme de grappe de raisin provenant de Poitiers, daté du IIème siècle ap. J.-C. (Musée des Antiquités nationales, St-Germain-en-Laye) dont on peut voir de nombreux exemplaires dans différents musées de France comme à Arles.



La colombe de La Lomellina

La longue histoire de la production du verre soufflé donnerait à croire que la virtuosité technique serait le domaine de prédilection de l'expression des maîtres-verriers. De cette virtuosité transpire bien peu d'émotion artistique au sens que Pierre Soulages lui donne. Tout se passe comme si la maîtrise du verre chaud au bout de la canne de soufflage relevait d'une magie, d'une puissance telle qu'elle éteindrait chez la plupart la flamme de création artistique : ce «faire» est d'une magie telle qu'il suffit au contentement. Et de fait la majorité des verriers qui revendiquent aujourd'hui le statut d'artiste utilisent le verre soufflé comme support pictural et non pas comme expression du volume en ronde-bosse ; tous ne sont pas toujours parvenus à s'affranchir du «plaisir du simple acte de produire» isolé par Howard Gardner ni à traverser «la frontière d'avec le talent artistique dirigé». De plus, avec Geneviève Hébert, nous distinguons l'artiste à sa capacité à rendre manifeste quelque chose qui n'est pas visible : «dans une tradition culturelle où il exerce un prestige inégalé, le visible n'a pas tous les droits. Il se pourrait que son aptitude à s'ouvrir sur l'invisible soit un critère sûr d'une oeuvre d'art» (G. Hébert, in Zodiaque La Revue N°6, oct. 2000). C'est sans doute aucun cette capacité qui distingue l'artiste-peintre du peintre en bâtiment : l'aptitude à générer des sentiments chez le spectateur.

Nous avons choisi de pratiquer la peinture et la sculpture et non pas de travailler le verre. Les blocs de verre coulé à la louche qui ont fait connaître Frédéric Morin depuis une décennie sont d'une exécution simple, bien qu'exigeant une minutie et un entraînement qu'il ne pas confondre avec de la virtuosité. Cette simplicité permet de conserver disponible une part de l'énergie mise en oeuvre lors du travail pour insuffler de l'émotion dans la composition picturale et pour maîtriser le sens qui se dégage de cette composition.

Le sens des compositions picturales de Frédéric Morin naît de la distance qui sépare cette représentation d'avec la simple image. Dans sa «*Vie d'Appolonijs de Tyane*», Philostrate l'Ancien, dit l'Athénien, un écrivain grec de la période romaine, énonce la propension de l'homme à voir des silhouettes d'animaux dans les nuages (2,22). «*Ces formes, dit-il, ne sont pas placées là par les dieux mais résultent de notre faculté à imaginer que nous revoyons une chose dès-lors que nous l'avons déjà vue, sans qu'elle soit présente*» (J. Onians, in «*La Recherche*» Hors Série N°4, Nov. 2000, p.35). Ces considérations rejoignent l'avis des neurologues : «*comme le sait tout physiologiste, le cerveau possède une capacité remarquable de compléter l'incomplet... Des cellules nerveuses sont capables de «répondre» à des lignes qui ne sont que virtuelles*». (S. Zeki, in «*La Recherche*» Hors Série N°4, Nov. 2000, p.100). Ainsi, très peu d'éléments graphiques ou morphologiques sont nécessaires pour reconnaître et identifier tel ou tel animal, pour identifier son sexe, pour donner sens à une composition de groupe ou même seulement pour identifier une scène marine ou montagnarde. Cette apparente pauvreté de la figuration n'est que richesse de la représentation car le spectateur se l'approprie plus aisément en l'enrichissant de son imaginaire personnel. Cette pauvreté synthétique accueille volontiers la projection de ses rêves, et satisfait pleinement en cela à la définition de Pierre Soulages comme à l'avis de Geneviève Hébert.

Notre expression de sculpture en pâte-de-verre s'inscrit dans un faisceau d'analyses semblables. Dans notre «*Grand Couple*», des éléments très ténus suffisent à différencier le masculin du féminin : l'angle des épaules et celui de la coiffure... en cohérence avec une légère différence de taille. Et l'on identifie parfaitement que c'est la femme qui manifeste son inclination pour l'homme... Cette inclination est un sentiment, ici rendu visible. Donner à voir l'invisible, voilà l'un des objets de notre sculpture.

Produire et reproduire

L'exigence absolue de l'unicité de l'oeuvre n'est pas sans rapport avec le pucelage des vierges : certains en font la collection. S'agissant des oeuvres d'art, leur duplication, à condition qu'elle fût soigneuse, ne saurait diminuer leur pouvoir émotionnel, tel que Pierre Soulage le définit, sur chacun de leurs détenteurs. Bien au contraire, nous revendiquons de faire nos gammes en sculpture comme les musiciens en font et délivrent plusieurs versions de la même oeuvre. Ainsi, des trois versions différentes de «*Summertime*» interprétées par Janis Joplin dont nous disposons grâce à la politique commerciale d'édition des "Alternative Takes" des maisons de disques, seule l'une d'entre-elles, la première et seule disponible pendant de longues années, fait naître une émotion particulière qui fait hérissier les poils alors que l'écoute des deux autres laisserait presque indifférent : une grâce toute

spéciale semble avoir touché tous les musiciens pour cet enregistrement-là et pas pour les autres.

De nombreux interprètes se sont appropriés les grands maîtres du classique. Bach a notamment fait l'objet de nombreux arrangements qui ont mis en valeur le swing sous-jacent dans son écriture du XVIIIème siècle : le pianiste Jacques Loussier signait ainsi en 1959 des arrangements "jazz" du «*Clavier bien tempéré*» en compagnie de Christian Garros à la batterie et Pierre Michelot à la contrebasse. En 1963, Glenn Gould signait son interprétation si personnelle du même choix de ces mêmes oeuvres, au moment même où Ward Swingle adaptait à la voix humaine des Swingle Singers les mêmes pièces, avec la complicité du contrebassiste Pierre Michelot. C'est dire assez que le bonheur que ces compositions exceptionnelles du XVIIIème siècle a produit se renouvelle aujourd'hui par des réappropriations successives dont aucune ne parvient — ni ne cherche d'ailleurs — à effacer l'identité originale de la personnalité de Jean-Sébastien Bach. Et chaque interprète contemporain y rajoute, lorsque le succès vient enfin couronner son travail, sa grâce personnelle. Et c'est cette grâce qui sera retenue par le public des amateurs...

Ces amateurs ont aussi un peu de travail à effectuer, celui qui consiste à acquérir une culture indispensable pour accueillir une oeuvre d'art. Un peu de mémoire auditive, un peu d'intérêt pour le Jazz et trois notes suffisent à faire reconnaître tel ou tel musicien, tels Joe Pass à la guitare, Max Roach à la batterie ou Sonny Rollins au saxophone, sans parler des Louis Armstrong et autres Count Basie ni des chanteurs les plus connus. Chacun a, à force de travail, développé un "son" particulier et personnel que l'on peut apprendre à identifier pour le reconnaître avec plaisir et aller plus loin dans le bonheur de l'écoute. La musicologie et plus largement l'histoire de l'art sont les disciplines qui forment le cadre scientifique à la pratique ludique de l'amateur, en offrant les mots pour faire part de ses sentiments par exemple. Si l'artiste est indiscutablement ancré dans la société ou plutôt à la jonction entre la société des auteurs et celle des amateurs, son activité artistique fait précisément émerger sa spécificité personnelle au milieu des centaines de millions d'individus qui peuplent la terre. «*En soulignant le caractère individualiste, émotionnel et antisocial de la création, les Grecs ont mieux saisi les origines de l'art que nombre d'érudits contemporains... Il n'existe pas de scénario convaincant pour affirmer que l'art a été inventé pour des raisons purement sociales et culturelles. Il est plus vraisemblable que des individus isolés agissant sous le coup de quelque émotion aient créé les premières versions de ce que nous appelons tableau et sculpture. Et que ces arts n'auraient été repris et adaptés par les communautés au bénéfice de la société que plus tard.*» (J. Onians, in «*La Recherche*» Hors Série N°4, Nov. 2000, p.35).

L'histoire de l'art fait émerger l'artiste au sein de la communauté de ses contemporains. Au jour-le-jour, notre pratique nous fait mesurer à quel point notre création dépend de conditions matérielles dont la pérennité est constamment combattue par les aléas de la vie : le simple maintien de l'activité exige des prouesses quotidiennes. Nous savons trop le prix du bonheur pour ne pas bricoler dans les rêves de nos spectateurs. Le plaisir est l'une des rares choses qui s'augmente lorsqu'on le partage : en parler est une bonne manière de partager et prolonger ce plaisir.

UNE ESTHÉTIQUE DE LA CARESSE

«*La caresse, c'est ce geste d'affection que la mère a pour son enfant. C'est en tous cas la première expérience que l'on en a, tous ou presque*», écrivions-nous. La caresse est donc reçue avant que d'être donnée, et l'histoire de l'humanité, tant à titre individuel qu'à titre collectif, s'écrit comme l'apprentissage de donner cette caresse à d'autres. La première expérience que nous en ayons associée la caresse et la douceur, dont le philosophe s'accorde le plus souvent à penser, suivant en cela Comte-Sponville dans son «*Petit traité des grandes vertus*» (P.U.F., p. 248) qu'elle est une vertu féminine.

Si quelque rigidité masculine n'est pas toujours haïssable, il reste difficile de soutenir systématiquement que la douceur masculine ne relèverait que de la part féminine que tout mâle porte en lui : que serait un amant qui ne serait ni dur ni caressant ? Et l'on touche là à un domaine bien trop intime de la personne, par écho à la plus tendre enfance puis par référence à cet aspect de la vie sensuelle, qui fait que beaucoup de nos contemporains s'autocensurent et classent a-priori de nombreuses évocations du corps humain — qu'elle fussent littéraire, graphique ou sculpturale — dans quelque chose de licencieux et réprouvé.

Cette difficulté qu'éprouve l'homme à se reconnaître comme un être sexué génère nombre de représentations parfaitement assexuées, dont l'exemple le plus paradoxal reste la poupée Barbie. Par la forme du corps et sa tenue vestimentaire, celle-ci renvoie l'image d'une féminité hypertrophiée tout en excluant la moindre représentation sexuelle. Ken, son homologue masculin, n'en diverge d'aucune sorte ! A contrario, la publicité fait appel à des images à caractère sexuel pour attirer l'attention du consommateur potentiel et vendre tout et n'importe-quoi : c'est là encore l'indice que l'imagerie sexuelle n'est pas assez assimilée par nos contemporains. Est-il utile de préciser ce que chacun sait ? A l'intérieur des limites offertes par Monsieur Propre et les images d'éphèbes à conquérir grâce à quelques parfums féminins, la quasi-totalité des messages publicitaires à caractère sexuel s'adresse aux hommes par des scènes complaisantes ou d'étalage de puissance. Le sexe, c'est d'abord celui de l'homme ; le consommateur c'est d'abord l'homme et il n'est pas facile de sortir de cette logique-là. De tradition, notre société accorde plus d'importance à l'activité masculine, valorise mieux le travail masculin, etc. : en France, le corps politique s'est senti obligé de légiférer pour introduire des quotas et imposer la parité sexuelle sur les listes électives ! Pourtant, les grandes avancées de civilisation sont pour l'essentiel œuvres masculines : les Droits de l'Homme objets de plusieurs Déclarations consistent d'abord en un concept intellectuel avant que d'être une réalité physique, laquelle aurait peut-être fait rédiger une Déclaration des droits des hommes et des femmes au titre d'une logique semblable à celle qui a fait rédiger le texte sur les droits des enfants. Ces avancées de civilisation supposent, toutes géniales qu'elles soient, «*un sérieux intellectuel, une foi dans les idées, une idolâtrie du concept qu'un peu de féminité eût rendue improbables*» (Comte-Sponville, op. cit., p. 244). Ce sont pourtant bien ces valeurs-là qui règnent en maître dans notre société et l'aveu de la première sensualité signale le sauvage à défaut du pervers.

L'apprentissage de l'état adulte consiste, entre autres, à dépasser le paradoxe qui règne entre le désir personnel de sensualité et la réprobation sociale des images qui la véhiculent. Puis dans une étape ultérieure à accepter, plus ou moins, les parts masculine et féminine qui composent notre corps et notre cerveau. Ce n'est pas si facile : malgré son apparence libérale, notre société fait une meilleure place à une éventuelle dualité intellectuelle qu'à une éventuelle ambiguïté physique. Pour sortir de cette dialectique, un long apprentissage s'impose, ou impose de parcourir les différentes étapes qui conduisent à une sensualité sereinement revendiquée.

Notre travail de sculpture nous a fait parcourir ce chemin-là. Et nous fait revendiquer, par choix, cette esthétique de la caresse par laquelle le respect et le plaisir sont mis en œuvre pour produire des œuvres douces et fortes, puissantes et caressantes, tendres et émouvantes, d'une séduction capable de faire naître l'émotion du désir.

Dans l'histoire de la sculpture, il faut attendre en France la fin du XIX^{ème} siècle pour voir une femme se faire une identité, celle de Camille Claudel, à côté d'Auguste Rodin. Sa biographie ne manque pas de détails sur le prix qu'elle a payé pour une telle personnalité qui ne resta pas à l'ombre de Rodin. Elle fut internée en maison de santé en 1913 puis en établissement psychiatrique en 1914 à l'instigation de son frère Paul ; celui-ci reprochera toujours à Rodin d'être responsable de la folie de sa sœur. Camille Claudel est morte en 1943... Plus récemment, en 1975, le fait qu'une jeune fille se destinât à la sculpture nourrissait encore les colonnes d'une presse provinciale ! C'est dire assez combien la statuaire est celle des hommes et non point celle des femmes, et ce de toute ancienneté. Les modèles culturels dont notre imaginaire collectif est nourri sont donc essentiellement des modèles manipulés par les hommes.

Petite histoire de l'art de la caresse

Notre société est celle modelée par Le Livre, qui place le Verbe au sommet de toute chose. Le Verbe précède l'action tout comme la réflexion ou le désir précèdent normalement l'acte. Le fonctionnement des institutions notamment internationales nous fait même expérimenter que le verbe se substitue souvent à l'action. Nous savons tous que nommer une chose c'est déjà la posséder un peu. La représentation picturale et la statuaire procèdent-elles des mêmes mécanismes ? Comment notre imaginaire collectif s'est-il construit dans son rapport masculin / féminin ?

Cet imaginaire-là est fortement empreint de l'interdit des images divines, interdit clairement édicté par l'épisode du veau d'or : Moïse redescend alors du Mont Sinaï en possession des Tables de la Loi qui s'imposent encore aujourd'hui à une large partie de la population terrestre. Dans notre civilisation judéo-chrétienne, façonner une sculpture n'est-ce pas prendre le risque d'être démiurge ? N'est-ce pas prendre le risque de voir adoré par l'homme un objet façonné par l'homme ? Il faut pourtant bien que les Juifs en exode aient eu à la fois l'idée,

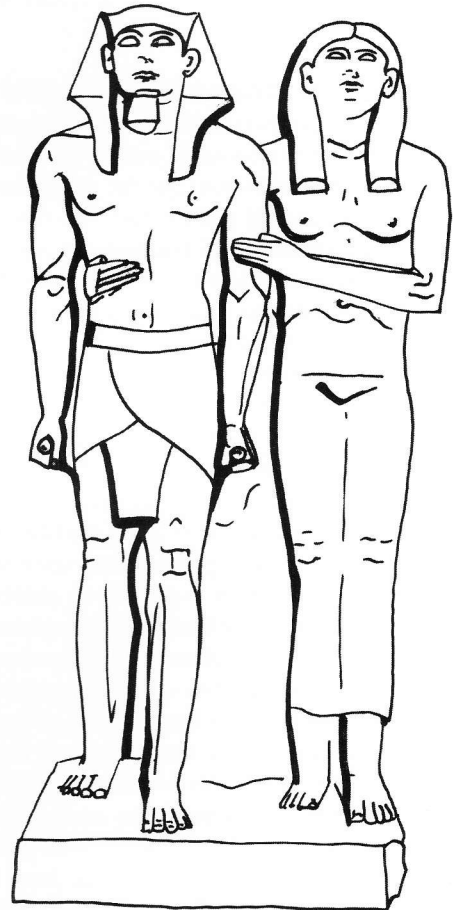
les compétences et surtout le désir de façonner ce veau d'or pour que celui-ci puisse être détruit par Moïse, lequel jette alors l'opprobre divine tout à la fois sur l'objet, sur le comportement iconolâtre, sur le désir iconophile et sur les compétences indispensables. La puissance de cet interdit, relayé dans l'histoire par plusieurs mouvements iconoclastes, donne bel et bien à considérer que les représentations picturales ou statuariques sont trop matérielles pour ne pas être soupçonnées de déclencher des comportements pervers. Comment pourrait-il en être autrement d'une religion qui érige en dogme la transsubstantiation en affirmant que le corps et le sang du Christ sont présents dans le pain et le vin consacrés pour la messe ? Si la communion est à ce point une cérémonie d'anthropophagie rituelle, comment ne pas faire croire que profaner la sculpture du Christ en croix ne serait pas insulter le Christ lui-même ? Ces questionnements disent assez du pouvoir magique de la sculpture et de la crainte qui l'entoure dans notre société judéo-chrétienne, très différente en cela de la société grecque antique. Le mythe de Pygmalion traite de cette transsubstantiation, par laquelle vie est donnée à l'oeuvre sculptée d'un mortel. Le sculpteur est toujours masculin, l'oeuvre sculptée toujours une femme, le résultat souvent un désastre... comme dans le mythe de Pandore. Mais au nombre des maux et vices humains que Pandore libéra de la boîte figurait l'espérance, laquelle dispensera l'espèce humaine d'un suicide général. Comment donc ne pas se méfier de la sculpture ? Comme bien d'autres avant nous, cette même espérance nous fait pourtant continuer dans cette voie après avoir examiné, d'un point de vue très personnel et subjectif, les oeuvres qui témoignent des sentiments qui nous intéressent.

Les couples de l'Antiquité du Proche-Orient

A quelques exceptions près, la statuaire antique du Croissant fertile fait en quelque sorte l'impasse sur la représentation du corps humain : il y aurait beaucoup plus à dire sur les vêtements et tout ce qui dissimule le corps humain mais là n'est pas notre propos. L'abondance de l'iconographie animalière d'une facture souvent très aboutie fait penser qu'il s'agit-là d'un choix de société plutôt que d'une éventuelle incapacité à représenter l'anatomie humaine. La littérature akkadienne par exemple recèle bien des textes érotiques dont les métaphores ne permettent pas de penser que cette société fût particulièrement prude...

L'Antiquité égyptienne a fourni un imposant corpus d'images humaines. Comme leurs voisins mésopotamiens, les artistes égyptiens montrent rarement les organes génitaux ; ils sont presque toujours dissimulés par un pagne. Les exceptions signalent le plus souvent des esclaves. Pour ce qui nous intéresse ici, plusieurs traits de caractère distinguent l'art égyptien : le vêtement et la composition en couple notamment. Du vêtement, il faut relever que la plupart des représentations féminines en sont recouvertes, mais un traitement particulier du modelé fait percevoir la transparence de ce vêtement. Il s'agit là de montrer (beaucoup) tout en dissimulant (un peu), préfigurant en cela les mécanismes de l'image érotique contemporaine. Cet érotisme-là aurait-il traversé les âges ? L'image du couple est plus présente dans l'Égypte antique que dans toutes les autres civilisations qui suivront. Ces couples manifestent souvent, par leurs postures, un attachement sentimental parfois mutuel : main dans la main, bras passé autour de la taille, etc. Ces mêmes postures sont également

utilisées pour décrire une relation avec telle ou telle divinité. Nous ne pouvons ressentir la représentation de cette relations physique autrement que comme l'aveu d'une relation émotionnelle forte. Si cette relation avait le caractère obligatoire d'une union forcée entre personnes d'un rang élevé, l'image officielle n'en serait pas moins celle de la tendresse, ce qui est un registre de photos officielles que nous ne connaissons pas dans notre société.



Mykerinos et sa femme
(IV^eème dynastie, c.a. 2.600 av. J.-C.)

Autre détail révélateur : chez nous ce serait plutôt l'homme qui poserait sa main sur l'épaule de la femme, dans un geste possessif qui pourrait être celui de mettre la main sur son épouse. C'est au contraire toujours la femme égyptienne qui enlace son mari, la scène pouvant être complétée par une déesse, une concubine ou une fille qui auraient alors la même attitude. L'absence de relations d'autorité entre les époux attestée par les textes (qui citent même la tendresse au nombre des sentiments organisant les rapports entre hommes et femmes) ou la tradition de transmission matriarcale des héritages peuvent en être des explications, il en reste que c'est la femme qui a ce geste et non pas l'homme. Faut-il voir ici les premières représentations officielles où quelque tendresse soit manifestée, fondatrices en cela de l'opinion suivant laquelle la douceur est vertu féminine ? C'est bien possible. Il n'en demeure pas moins que la représentation d'un contact physique entre les membres d'une même famille et la tendresse qui s'en exprime fait partie de l'imagerie normale durant les longs millénaires de cette civilisation qui continue à marquer notre imaginaire collectif.

Enfin, les représentations égyptiennes sont suffisamment nombreuses pour proposer des images d'une même personne à des âges différents : l'on voit bien ces personnages vieillir. La représentation des détails qui permettent de déterminer l'âge (plis de peau, petit ventre, seins affaissés, ou bouée voire gros ventre chez les messieurs...) manifeste indiscutablement une tendresse humaine qui s'impose à l'application des canons esthétiques dirigeant l'artiste égyptien. Aujourd'hui, ces détails seraient utilisés pour blesser, pour caricaturer, ce qui semble hors de propos s'agissant de sculpture officielle égyptienne.

Le modèle-vivant idéalisé de l'Antiquité

Contrairement à la réputation de liberté véhiculée notamment par sa littérature et sa philosophie, la culture grecque n'a pas échappé à ce paradoxe phallocrate qui fait de l'homme libre le pivot central de la société (en excluant les femmes, les enfants, les esclaves, les étrangers, les métèques, etc.) tout en réduisant à des dimensions ridicules les représentations du sexe masculin dans la statuaire. L'homme aurait-il peur de son sexe ? L'examen de l'abondante production de céramique à décor érotique ferait pourtant croire le contraire... et montre que la production des représentations humaines oscille depuis longtemps entre ces extrêmes. La sculpture grecque témoigne de conceptions heureuses, notamment celles qui anthropomorphisent à loisir les représentations divines. Ni les temps ni les dieux n'étaient-ils alors particulièrement tendres: les corps sont d'une belle plastique que seule la culture physique permettrait d'afficher et le pouvoir de séduction des éphèbes ne repose pas sur la délicatesse des sentiments que l'on pourrait leur prêter. Originellement, les représentations féminines dissimulent souvent le bas-ventre sous un drapé bien chaste en regard des transparences égyptiennes : ce drapé finira par disparaître ; il sera en quelque sorte "restauré" lorsque les copies romaines de ces sculptures seront rassemblées dans les murs de la cité vaticane. Si les Grecs avaient inventé la démocratie (restreinte), sans-doute n'avaient-ils pas encore inventé la tendresse ni rapporté ce concept de leurs lectures dans la bibliothèque d'Alexandrie. Cette tendresse nous permet de représenter avec bonheur les choses comme elles sont et de nous en réjouir, dans un sens que saint Augustin n'aurait pas nécessairement renié.

La statuaire romaine s'est nourrie au sein de l'art grec ; elle est empreinte des effets de l'efficacité militaire, civilisatrice et administrative à laquelle elle semble apporter son concours. Cette impérieuse exigence de domination civilisatrice nous empêche d'y témoigner beaucoup d'intérêt, d'autant que la plupart des portraits officiels masculins ou féminins nous laissent les images de personnes de la plus parfaite rigidité, très différentes de ce que la lecture de leur biographie permettrait d'en penser. Absente des représentations humaines, la souplesse ne semble être que celle de l'esprit, lorsqu'il s'agit de faire assassiner sa sœur ou son beau-frère qui pourraient raconter quelque scène orgiaque... Notre sentiment devant les fresques et ornements romains est celui d'une grande dureté, dureté des temps comme dureté des hommes qui semblent n'acquérir de valeur qu'à la mesure de leur carrière militaire.

La visite des musées fait constater que la sculpture des sarcophages ou les fresques de l'Antiquité tardive témoignent déjà d'un ancrage beaucoup plus humaniste de la figuration commémorative, en Europe occidentale comme au Fayoum

égyptien : l'expression des visages et des regards ne témoigne plus de cette dureté. L'apparition progressive de la souplesse et de la douceur dans la sculpture de l'Antiquité tardive semble aussi se faire en corrélation avec la progression du Christianisme. Les scènes sculptées sont celles des martyrs ou des gestes de la vie de Jésus, préfigurant bien souvent la sculpture médiévale. L'individu disparaît-il pour s'effacer devant la proclamation de sa foi ? Voilà un nouveau contenu pour l'activité artistique : le message de la foi chrétienne. Nous sommes bien là devant la représentation de l'invisible...

L'art de la lumière au Moyen-Age

La romanité a succombé sous la pression des invasions barbares et du message évangélique. Mais la précarité des conditions de vie ne semble pas favoriser la production statuaire ou picturale dans le haut-moyen-âge : trop peu est parvenu jusqu'à nous. De l'obscurité de cette période est née la ferveur bouillonnante de l'art roman puis la pleine lumière de l'art gothique. Aux mêmes époques, les architectures palatiales musulmanes témoignent de fastes sculptés, décoratifs et colorés sans comparaison dans notre architecture civile occidentale qui reste essentiellement militaire jusqu'à la Renaissance. Par contre, dès le Xème siècle, notre art religieux réserve une place particulière à la sculpture, la peinture et au vitrail. Les représentations sont conçues comme des bandes dessinées dans lesquelles sculpteurs et peintres ont été missionnés pour transmettre le message biblique, dans l'esprit des cycles de la sculpture de l'Antiquité tardive : scènes de la vie de Jésus et des saints martyrs, jugements derniers et allégories souvent menaçantes à cette époque : le sort réservé aux pécheurs est largement illustré. C'est d'ailleurs là que l'on trouve le plus grand nombre de représentations humaines dévêtues qui retiennent donc l'attention depuis longtemps : cette nudité est toujours associée aux tourments éternels... Par effet de contraste entre de larges murs et de petites ouvertures, l'architecture compose un cadre théâtral à la liturgie en dirigeant notamment la lumière colorée au-travers des vitraux. Il s'agit d'un travail d'éclairagiste en perspective duquel se trouvent les professionnels des spectacles d'aujourd'hui.

Lorsque la liturgie changera aux XIIème-XIIIème siècles avec la relecture du Nouveau Testament et la conception du "Christ rédempteur", le gothique va radicalement modifier la distribution de la lumière qui inondera désormais l'espace mais aussi les esprits, par de grandes verrières où se concentrera l'effort figuratif par le vitrail au détriment de la sculpture narrative renvoyée aux portails.

L'analphabétisation des populations chrétiennes a été entretenue durant de nombreux siècles comme en atteste la tradition de dire la messe en latin : paradoxalement, celle-ci ne fait que renforcer le pouvoir magique du Verbe, son caractère incantatoire. Un pouvoir partagé est un pouvoir perdu. Le pouvoir de prêcher réserve au clergé la maîtrise du verbe. La sculpture et la peinture sont là asservies à une fonction religieuse qui ne laisse guère de place à l'épanouissement de la personnalité de l'artiste.

Pour notre propos, cet art religieux n'est pas moins l'occasion de mettre en exergue la douceur mariale d'une part, et les maternités d'autre part. Là encore la douceur est féminine. Là encore la caresse est féminine. La typologie de l'art de

l'icône distingue même les «*Vierge de tendresse*» ou «*Panagia Eléousa*» dont l'inclinaison de la tête manifeste cette tendresse. Ce sentiment-là n'est plus manifesté par quelque caresse ou main posée comme dans l'iconographie égyptienne, mais plus symboliquement par des attitudes corporelles plus discrètes. La perception du couple mère-enfant qui s'impose est paradoxale : l'homme en est absent, c'est la toute-puissance de l'enfant-dieu qui est magnifiée ; la Vierge n'étant que le piédestal nourrisier, adorateur et protecteur. Et c'est bien dans ces rôles-là que les femmes furent cantonnées jusqu'à des époques somme-toute assez récentes.

L'hagiographie ne recèle pas moins d'images paradoxales. L'art pictural chrétien nous a livré nombre de représentations de martyrs où les traitements les plus violents s'exercent sur des corps dont la représentation fait soupçonner la plus grande douceur ou la plus grande fragilité, procédant en cela du sado-masochisme. La complaisance avec laquelle la plupart des artistes ont représenté le martyr infligé à saint Sébastien ne relève pas d'autre chose. Alors que les figurations d'actes méritoires mettent souvent en scène de robustes physionomies dont on ne s'attendrait pas à tant de délicatesse : il en est ainsi de saint Christophe, de saint Martin, et de bien d'autres qui véhiculent chacun à leur manière la douceur évangélique.

Les fondations ou donations pieuses sont l'occasion de représenter les donateurs, parfois en couple. Mais de leur vie laïque et de leurs sentiments personnels ces images très empreintes de conventions chrétiennes ne nous livrent rien, pas plus que les portraits que se font faire les puissants du royaume à partir du XIV^{ème} siècle. Bien que l'expression de sentiments soit maîtrisée à l'exemple de la figuration mariale, elle ne trouve pas à s'appliquer dans les représentations profanes. La composition fait d'ailleurs souvent appel à des diptyques ou triptyques dont l'une des fonctions consiste à séparer physiquement les représentations des membres d'un couple...

Le corps enfin accepté

Au petit nombre des représentations de couples qui échappent à cette partition, le portrait de «*Gabrielle d'Estrées* et l'une de ses soeurs la duchesse de Villars» attribué à l'Ecole de Fontainebleau à la fin du XVI^{ème} siècle fait figure d'exception. Cette scène surprenant deux jeunes femmes au bain résonne des joyeux échos des bains et étuves médiévaux qui accueillaienent hommes et femmes avec la plus grande tolérance. Ces maisons furent d'ailleurs prohibées en raison de cette trop grande tolérance mais au prétexte de lutter contre les épidémies. Gabrielle d'Estrées fut aussi au nombre des relations privilégiées qu'entretint Henri de Navarre futur Henri IV dont la galante réputation n'est plus à faire : cette scène est interprétée comme une allusion à la maternité prochaine et à la naissance du duc de Vendôme en 1594. Ce portrait de la duchesse de Villars offre une similitude étonnante avec celui, antérieur, d'une «*Dame au bain*» que la tradition identifie à Diane de Poitiers, tableau signé par François Clouet (vers 1515-1572).

L'intérêt de ces nouvelles oeuvres picturales tient aussi dans le traitement de la nudité par les artistes italiens invités par François I^{er} à Fontainebleau et leurs homologues français : les corps nus de ces "dames à la toilette" sont clairement stéréotypés ; elles sont tout-juste enveloppées d'un voile de la plus parfaite transparence. Leurs visages affichent la sérénité tranquille d'une presque-nudité assumée, comme

relevée par le voile, dans l'esprit de la figuration égyptienne. Nous sommes là bien loin des supplices infligés aux corps nus de la sculpture religieuse médiévale...

A compter de cette Renaissance, l'alibi de représentations "à l'Antique" de scènes mythologiques a donné licence à tous les maniérismes, toutes les audaces dont la sculpture et la peinture nous ont transmis les oeuvres, offrant ainsi un large éventail de figurations et de sentiments parmi lesquels il n'est qu'à choisir.

Les romantiques ont puisé dans ce réservoir pour exprimer des émotions dans des registres accentués. La douceur et la tendresse qui se dégagent de beaucoup de leurs oeuvres sont pourtant presque toujours empreintes de douleur, comme si la douleur venait excuser l'affichage d'une tendresse réprouvée en d'autres circonstances. Bien souvent, la mise en scène de la perte d'un être cher est l'occasion de manifester physiquement son attachement dans ces scènes d'une sensualité déchirante, dont «*L'Age mûr n°1*» de Camille Claudel, plus tardif, offre un bel exemple. Par inclination personnelle, nous ne goûtons pas vraiment cette sensualité déchirée ni la douleur qui l'accompagne et préférons de loin, avec beaucoup de nos contemporains, la puissance qui se dégage de «*L'Eternel printemps*» ou du «*Baiser*» de Rodin.



«*L'Age mûr n°2*» de Camille Claudel (1898)

La tendresse revendiquée

Et c'est bien cette liberté de choix dans le large éventail des sentiments humains que nous revendiquons. Nous choisissons d'exprimer une solidarité humaine affranchie de sa justification religieuse, une tendresse respectueuse de l'identité humaine indépendante de la Déclaration des Droits de l'Homme, une séduction par la fierté et la vigueur revendiquée. Mettant en scène des maternités, des couples ou des individus sexués, notre sculpture s'inscrit dans une longue perspective historique. Les yeux et les mains qui se posent dessus ont 30.000 ans au bas mot, dans la mesure où la culture humaine et l'imaginaire collectif qui permettent à chacun de percevoir notre travail à cet âge. Nous enrichissons notre travail de la couleur dans la même perspective, même si les techniques antérieurement disponibles ne permettaient pas de faire aussi fort. Et nous composons encore avec la lumière pour donner sens à l'ensemble, celui d'une sensualité fière, sereine, caressante et affectueuse.