

Note sur une sculpture de Pascal Convert Pour la Biennale de Lyon 2000

Question à la ressemblance

Que cette Sculpture prenne pour origine une photographie pourrait amener le spectateur à seulement interroger la ressemblance au sens courant du terme, à enfermer son regard dans un va et vient entre l'image originale et le bas-relief qu'il a sous les yeux, à chercher l'identique.

La question du référent est effectivement centrale dans cette oeuvre, mais partout déplacée, autant par Georges Mérimon que par Pascal Convert.

Comme photographie de presse, *la veillée funèbre au Kosovo* a un devoir de fidélité au réel, qui interdit de penser sa ressemblance troublante à la peinture sacrée (déploration du Christ, Pietà) comme une simple répétition de l'identique. Par la tension entre ces deux ressemblances, *la Pietà du Kosovo* révèle un drame humain et historique, acquiert sa puissance d'image, et pose sa singulière étrangeté.

Les choix formels opérés dans la sculpture qui s'en inspire se fondent aussi sur la mise en question de la ressemblance. Parce que la ressemblance est problématique (entre rituel musulman saisi par la photographie et lecture occidentale relayée par le souvenir pictural chrétien, entre surface de la photographie ou de la peinture et poids physique, sculptural, de l'intimité de ces corps, de ces visages, de ces mains), parce que l'enjeu de la ressemblance humaine est essentiel à une époque de dissolution de l'humain dans les images, parce que les représentations mutantes d'aujourd'hui atteignent la figure humaine, nous privant de l'image généalogique dont l'imitation pourrait nous donner à voir notre visage, parce que la ressemblance est perdue, il faut la rejouer.

Entre reconstitution et défiguration

Les procédés utilisés pour la réalisation de cette pièce relèvent d'abord de la technique sculpturale la plus classique; Le lieu commun se met d'abord en forme en répétant les codes: modelage d'un bas-relief en terre glaise, moulage en plâtre, contre moule en élastomère, tirage en cire.

Mais là commence le travail de l'écart, de l'atteinte, de la défiguration.

Quand de manière classique une sculpture réaliste proposerait un volume positif en ronde bosse du modèle, l'idée de plan frontal de la photographie est ici conservé par le bas-relief, par une image qui se donne encore comme telle. Un mur en cire à l'échelle humaine en bas-relief.

S'y ajoute, ou plutôt s'y soustrait le relief puisque l'étape finale de l'oeuvre inverse le modèle. Le réalisme des figures s'y creuse en négatif, la lecture se retourne de droite à gauche et les corps s'invoquent dans leur propre matériau. Cette vision en négatif produit un trouble, une oscillation entre des figures perçues tantôt en volume, tantôt en creux.

La cire, matériau privilégié du culte votif et du rituel mortuaire, ajoute à ce vacillement visuel: elle a cette propriété d'altérer le réalisme, de gommer les contrastes, de poser un flou lumineux autour des formes.

Le choix d'une cire blanche, immaculée, de la suppression de la polychromie de l'image d'origine, accentue l'aspect fantomatique des visages.

Par ailleurs, la position de la sculpture, au sol, oblige les regards à chercher les corps vers le bas, et si est respecté le rituel musulman, les habitudes visuelles occidentales y subissent un écart supplémentaire.

Mais l'atteinte la plus nette au réalisme figural s'effectue par le traitement des mains, qui créent d'improbables et violentes trouées dans la masse du volume en cire.

Leurs silhouettes, après avoir subi un retournement dans l'espace, sont projetées sous la forme de colonnes creuses dans la paroi en cire, qu'elles traversent. En désaccord avec les corps, en désaccord avec la surface, elles la perforent et viennent s'inscrire au dos de la sculpture. Le recto de la pièce donne alors à voir quelque chose comme l'image d'une éclipse, l'éclipse radicale des corps, dont il ne resterait plus que des ombres chinoises de mains. Ombres figées du mouvement des cœurs. Entre solitude et communauté, entre impuissance face au deuil et don de cette mort aux vivants, entre formes plastiques et membres humains.

Cette défiguration vise paradoxalement à surligner l'aspect organique, charnel, le mouvement et la présence humaine émanant de la photographie. En atténuant la teneur mimétique de l'image, en gommant le modelé de la ressemblance, elle accentue la trace organique du mouvement des corps, elle donne corps à la souffrance. Le regard perçoit d'abord une surface mise en profondeur dans ces plis de cire, une matière agitée, convulsive, tremblante, toujours susceptible de fondre, de se dissoudre.

Le flou de mains au centre de la photographie s'est étendu en un mouvement donné à la sculpture par les plis, en une vitesse donnée aux mains par leur enfoncement dans la profondeur, en un traitement relevant aussi à la réflexion de procédés liés à l'image en mouvement - incrustation des mains dans les corps, surimpression d'une sculpture à une photographie.

L'oeuvre exalte le mouvement, produit le trouble, décline l'étrangement analogique plutôt que la sécurité de l'identique, et elle élimine ce qui relève du monument, elle impose la perte: la technique de la fonte à la cire perdue permet l'élaboration d'une sculpture en bronze; ici le bronze est absent, reste la cire perdue.

Pour une figure humaine

Il est impossible de chercher les raisons à l'apparition de cette sculpture dans la logique d'un travail artistique qui se poursuit depuis une quinzaine d'années. Un lieu, un objet, une représentation y ont jusque-là joué le rôle du référent, souvent inconnu du spectateur. De la généalogie familiale aux images collectives, du dessin d'enfant aux images d'actualités refusées par les chaînes de télévision, le référent y est toujours ce point d'origine essentiel auxquels s'attaquent les processus mis en oeuvre pour produire une distance perceptible, un écart.

L'empreinte surtout constitue le processus fondateur de ce travail. Parmi les pièces

récentes les plus proches de ce projet se trouvent des empreintes en creux de fragments de corps incrustés dans les murs, celles de peintures laquées au Japon, celles d'un visage, en cristal, en plâtre, en argent, en cire, celle d'un autre visage comme anamorphosé par le déploiement de son moule.

L'empreinte associée à la notion de reconstitution, informatique ou non, affirme d'emblée un lien de ressemblance suffisant pour être distendu. Et de même que ce travail met en tension la ressemblance, il rend active aussi la relation entre bidimensionnel et tridimensionnel, faisant jouer ensemble la surface plane, les champs culturels propres à la peinture, à la photographie, au cinéma et le volume de la sculpture et de sa disposition dans l'espace.

Les propos tenus par ce travail se fondent sur des questions de représentation, posent des questions d'images. Ceci dit, ce bas-relief n'a pas été créé dans la seule référence à la photographie d'origine. A partir d'elle, il s'interroge sur la place des images dans notre vie: comment met-on la vie en image, comment la construit-on à partir d'images existantes, comment les images nous aident-elles à la fois à ressentir et à apprivoiser nos souffrances...