

Lili Dujourie, L'empreinte envidée.

Par Frédéric Bouglé, novembre 2007

La main comme sujet d'investigation Des portraits inframinces

L'art de la terre répond à bien peu de chose, si peu de l'argile du sol, si peu d'eau, et quelque peu de feu. Et pourtant, c'est de cette technique simple qu'est issue l'essence même de la sculpture, l'origine du volume, la chair modelée de l'art. Lili Dujourie travaille la terre depuis deux ans, avec discernement, régularité, et à partir d'un principe unique et novateur. Il y a, il faut le comprendre aussi, dès les débuts de cette démarche créative, quelque chose de particulier qui dépend de la vérité du dépouillement. Artiste solitaire, vivant en Belgique près de Gand, la ville de *l'Agneau mystique*, Lili Dujourie aborde l'argile dans sa mémoire corporelle, celle de la terre retransmise à ses mains. Elle agit sur la terre de ses doigts, de sa paume, de sa poigne, non pas comme de simples outils, mais comme sujets d'investigation même, retrouvant par le contact de la main une sensation, véritable acte de foi entre l'art et la vie pour un sens intime et profond. Avec cette pratique sans facilité ni concession, l'art s'inscrit dans une filiation, la veine de Giacometti, le spirituel de Tarkovski, le regard d'angle de Tatline, le muscle de Marisa Mertz, le cran (d'arrêt) de Juan Munoz. Dans une relation avec le monde hors de ses ondes de nivellement, l'œuvre de Lili Dujourie oriente, autant qu'elle invite, pour une réflexion en soi, sur le principe universel de création.

L'exposition personnelle de Lili Dujourie présentée au Creux de l'enfer pour cet été 2008, rend compte, avec deux séries d'œuvres, de ce travail international d'une puissance discrète : une suite de sculptures murales, des portraits de nature inframince réalisés en fil de fer, et une série, très récente, de pièces en terre cuite. D'apparence osseuse ou végétale, elles sont posées sur des étagères au mur et sur des socles à ras de terre, ainsi que sur des tables métalliques austères.

L'œuvre de Lili Dujourie dans son développement

Avec ses premières sculptures, à la fin des années 1960, Lili Dujourie engage une œuvre épurée, en osmose avec l'art minimal et l'*arte povera*, elle se positionne alors comme artiste, non sans difficultés pour l'époque, femme rare dans ce monde d'hommes. Puis, aux années 1970-1980, elle réalise des vidéos noir et blanc non sonores à partir des mouvements langoureux de son corps nu, lové dans un espace intérieur vitré. Viendront dans les années 1980-1990 de majestueuses installations sculpturales. Le contenu de ces œuvres implique drapé en trompe l'œil, matière de velours chatoyants, plis stricts de plâtre blanc ou coloré, damier de marbres, portrait-miroir brisé, cadre de tableau doré, bas-reliefs en perspectives faussées, damier d'albâtre noir et blanc, paravent déplié, fragments de photos déchirées. Parfois romantiques et

baroques, parfois véritables parures en ronde bosse, déjouant le vide ou le revêtant, les sculptures de Lili Dujourie sont rigoureuses de conception, se réfugiant parfois dans un angle du mur à la recherche, moins centrale, d'une autre dimension. On retrouve tout au long de ce parcours surprenant, dans ces développements variés, une volonté d'affirmer l'extrême beauté des matériaux utilisés, et d'en matérialiser l'ombre portée. C'est aussi une vision d'un réel théâtralisé qui se retourne comme une porte à double battant sur un monde de leurres, de moires et d'apparences. L'artiste innove par des formulations sculpturales un *modus operandi* visuel qui transgresse la tridimensionnalité. L'espace choisi fait partie intégrante d'une construction sculpturale qui n'est plus nécessairement posée en bas, sur le sol, mais pourra s'accrocher en haut, telle une stalactite. Surmonter la noble matière par des formes strictes, faire que les masses sculpturales parviennent à créer un refuge d'intimité dans l'espace, est un des enjeux majeurs de cette œuvre. L'artiste, dans son travail récent, condense l'espace sculptural pour des formes encore plus exclusives ; elle réduit la portée des matériaux et du geste pour une présence toujours plus sobre, et toujours plus profonde.

Fontaine et tradition

Proche de la roche et des œuvres en terre cuite présentées au rez-de-chaussée du bâtiment, Lili Dujourie installe une petite fontaine circulaire dont le mince filet d'eau semble d'autant plus léger, limpide et vif, dans son armure en feuilles de plomb. L'artiste dispose en Belgique d'une même fontaine dans son jardin. Dans l'histoire de l'art contemporain, *Fontaine* (1917) ramène à une œuvre emblématique de Marcel Duchamp. C'est aussi, dit-on, près des fontaines que se font les rencontres providentielles, que se réalisent les unions, les alliances et les pactes. Dans la tradition biblique, au centre du Paradis, la fontaine sera au pied de l'arbre de vie. Fontaine de vie, d'immortalité, fontaine d'enseignement ou de connaissance, le culte des fontaines et des sources, pour leurs vertus curatives aussi, reste très tenace jusqu'à aujourd'hui. En Auvergne, et dans le département du Puy-de-Dôme où se situe le centre d'art, la fontaine se rapporte à la source thermale. Dans les traditions orphiques, deux fontaines se trouvent aux portes des Enfers : l'une est fontaine de l'oubli, l'autre fontaine de la mémoire ; celui qui boit de cette dernière vivra éternellement. L'oubli et la mémoire renvoient aussi à la sépulture, à notre ultime rapport à la terre. Sans eau, l'argile ne serait que poussière, quand la fontaine symbolise une jouvence.

La terre, l'humanité, les mythes divins

La terre est un organisme vivant. Adam et tous les animaux dans la Genèse sont créés de la terre, hormis Eve, issue d'une côte de l'homme. Mais dans la tradition kabbalistique, Lilith, la première femme apparue en même temps qu'Adam, vient aussi de la terre. « Nous sommes tous les deux égaux, disait Lilith à Adam, puisque nous venons de la terre. »

Les primitifs expliquent la croissance des plantes en assimilant la terre à la gestation d'une divinité féminine, Gaia, la terre primitive, Déméter, la terre cultivée, et Cybèle, la *terra mater*. L'agriculture, source primordiale de toute fécondité, est d'origine féminine. Tandis que l'homme trouvait son rôle dans la chasse, la femme plantait et récoltait. Glèbe (motte de terre) et femme se confondent : sillons ensemencés, labour, soc de la charrue et pénétration sexuelle, accouchement et moisson, travail agricole et acte générateur, cueillette des fruits et allaitement. « Vos femmes, dit le Coran, sont pour vous comme les champs » (11, 223). Là où on incinérât les vieillards, on enterrait les enfants, graine humaine qui doit repousser dans la terre-mère. Les éléments, les formes se régénèrent au contact de la terre ; mourir à une forme de vie pour renaître à une autre forme. Dans la tradition idéalisée juive, la terre promise ruissellera de lait et de miel.

Les portraits muraux, Arthur, Eléonore, Philomène...

Dans la sculpture classique en terre, pour en soutenir la matière, on réalise auparavant une armature en fil de fer. De même, dans les années 1980, Lili Dujourie reprenait cette technique dans ses constructions. Elle exécutait une structure métallique interne qui était mise en forme pour recevoir des drapés ou un habillage d'étoffes de qualité main, âme de fer sous un gant de velours, rappelant par ailleurs la grande tradition du tissage en pays flamand. Cette série si raffinée de portraits, construite en simple « fil de fer », fut engagée juste avant le travail sur la terre. Mais le fil de fer torsadé, comme l'armature interne dont je parlais, est ici utilisé et montré dans une pure lisibilité ; c'est le moyen et c'est sa fin. Il ne valide donc plus une force de soutien interne destinée à recevoir un habillage de formes, mais il extériorise cette force en se déshabillant de ses surfaces encombrantes. Anatomie squelettique, figurine nervurée, portrait diaphanéisé, l'œuvre se dépèce de sa matière pleine, sans muscle ni chair. Structure visuelle faite de fils ondulants devant la cimaise, elle se veut moins image évidente d'un buste statufié qu'image d'expressions plurielles et simultanées, tics, traits physiologiques à trois dimensions comme des rides d'expressions à la fois rieuses et acérées. Des rides qui ne sont pas des sillons sur la peau, mais des arêtes et des plis esquissant le vide et l'imaginaire. Et si la sculpture valide une tête, un portrait, alors c'est un portrait sans temps de pose ni imago. Tels des coups de stylo vifs griffant l'espace, ces silhouettes agiles, dans l'économie du moyen, donnent davantage au volume l'idée d'un porte-trait vivant et aérien.

Au fil de l'immatérialité

Une œuvre de fer accrochant la lumière

Toile d'araignée dans un jardin

Le dessin et la sculpture réconciliés en un

Chacune de ces sculptures murales porte comme intitulé un prénom féminin ou masculin. Elles ne renvoient pas pour autant à des personnalités réelles, mais plutôt fictives ou mythiques, personnages de roman, d'odyssées ou de rêves. Sont-ce d'ailleurs véritablement des

portraits ? Peut-être ces images reconnaissables appartiennent à la subjectivité de chacun. Fantômes sans drapé hantant l'exposition, elles font ressentir une présence tout au bord d'une immatérialité. C'est la prouesse formelle de la proposition inframince qui en relève sa force première. Delphine, Hector, Virginie, Eléonore ou Arthur, Eglantine, Philomène ou Clémence (3) et *tutti quanti*, ces appellations raisonnent quoi qu'il en soit sur une corde d'affection vibrante, et qu'un courant d'air frais, sur ces fils sensibles, pourrait faire trembler. Les œuvres participent toutes d'une même construction, répondent à un prénom individuel mais déclinent d'un même procédé, une technique qui nécessite une adresse d'orfèvre, un doigté de soudeur exercé. La vélocité du tracé anime les portraits. Chacune de ces sculptures, comme une signature enroulée, facies de son identité, se démarque par son caractère personnel. Leurs traits, selon les points de vue, s'imposent, se devinent ou s'estompent. Giacometti notait : « Si je regarde d'en face, j'oublie le profil, si je regarde de profil, j'oublie la face. » Dans les portraits en question ici, il y a le profil, il y a la face, il y a la nuque, il y a le menton, il y a aussi parfois le corps entier, et il y a même l'attitude du corps, et il y a encore le corps du volume en mouvement. Dans cette sculpture désincarnée, effilée, un visage apparaîtra clairement ; pour d'autres, les « attitudes » de la figure, avec ses ombres farceuses sur la cimaise, seront diversement reçues. L'œuvre de fer se dessine face au mur avec ses fils d'ombres portées, mais elle accroche aussi la lumière de ses cheveux métalliques. Il en est ainsi de la rosée du matin relevant une toile d'épeire diadème dans un jardin. Leurs fils vivifient par la lumière le caractère de la trame qui dans l'espace s'étire. Le dessin s'émancipe de la surface à deux dimensions, il s'exprime désormais sur trois dimensions dans l'unicité filiforme du matériau. Matisse défendait que « *dessiner, c'est préciser une pensée* », nombreux sont les sculpteurs qui soutiennent aussi que c'est par le moyen du dessin que l'on maîtrise le volume, aucun pourtant n'avait concilié les deux registres de si gracieuse manière.

La main qui forme la terre

La terre qui informe la main

La main dans la terre maître d'œuvre

« L'homme porte en lui l'univers », c'est ainsi, du moins, que le concevait Andreï Tarkovski. Dans son film culte, *Andreï Roublev*, le jeune Kolia Bourliaev, Boriska, le fils du maître fondeur, redécouvre sa mémoire par le toucher, le toucher de la terre qu'il recherchait désespérément pour réaliser la matrice de sa cloche. Croyant ne plus la trouver, il tombe par accident dans une carrière d'argile détrempée. Par le contact de la main, il reconnaît celle qui lui manquait, celle qu'il touchait, enfant, dans l'atelier de son père. Je ne sais pas comment Lili Dujourie en est venu à travailler la terre, mais je sais qu'elle la met en rapport à la main, et seulement à la main. Il ne s'agit pas de manipuler la terre pour représenter quelque chose, il s'agit par la main de la représenter elle-même. Si la terre est la mémoire du monde, la main dans la terre, extrémité agissante du corps de l'humain, s'adresse à tout le corps qui repose sur elle. C'est donc en

première instance une rencontre entre la main et la terre, la rencontre la plus naturelle, la plus essentielle qui soit. Laisser courir les doigts de la main dans la paume de la terre inspire l'œuvre dans sa fonction heuristique. En français, le mot « main » s'inscrit dans celui de « manifestation » ; est manifesté en effet ce qui sera tendu ou saisi par la main. Ces sculptures représentent une synthèse humaine de la création, main qui façonne la terre qu'elle contient, terre qui façonne la main qu'elle détient. Ici, dans ces sculptures sans pareil, c'est autant la main qui enseigne à la terre que la terre qui enseigne à la main, mais c'est la main qui forme la terre, et la terre qui en informe la main. Le module de terre prend la marque d'une petite pièce osseuse, véritable opercule, petite carapace durcie. Des spires, des volutes, comme des sortes d'enveloppes, des petits manteaux plissés aux pourtours découpés, s'enroulent sur du vide, sans le tenir ni l'enfermer. On dirait que ces calices d'empreintes conchoïdales coiffent l'envers d'une main qui s'en est allée.

Les couleurs de la terre

Une terre argileuse destinée à la cuisson est ordinairement appelée glaise, ou terre glaise. Ce sont des terres à faïence, ou argiles communes. Elles contiennent assez de fer et autres impuretés minérales pour devenir dures, cuites de 950 à 1100 °C. A l'état naturel, la matière est grise, verdâtre, rouge ou brune par l'oxyde de fer ou l'oxyde de titane qu'elle contient. Une fois cuites, les terres utilisées par Lili Dujourie sont, c'est selon, variablement roses, tuile, ocre jaune, ou encore noires avec des reflets vert-de-gris, camaïeux de brun, de mordoré, ainsi que le serait à la longue un bronze exposé à l'air humide. Chaque série présentée reste toutefois sur un même aspect uni coloré, démontrant ainsi qu'elle procède d'un même temps de conception.

Le sommeil des rêves

La galerie Erna Hecey à Bruxelles

La sculpture d'argile

et ses modes de présentation

Une première série de huit modules de terre cuite, réalisée par l'artiste sur l'investigation de sa propre main, fut présentée en 2006 au palais des Beaux-arts à Bruxelles ; elle s'intitulait joliment « Le sommeil des rêves ». En 2007, d'autres apparaissent à la Documenta 12 de Kassel, avant que l'artiste ne dévoile, l'automne de la même année, une production plus complète de ce travail à la galerie Erna Hecey, à Bruxelles, dans une présentation remarquable. Posées sur des plateaux, les sculptures ici, petites mottes d'argile aux pourtours soigneusement découpés, évoquent des limbes de feuilles d'arbre, dentelées et sans pétioles. L'aspect volcanique de la matière, terre noircie d'un limon noir, de même que la texture de l'argile cuit aux grains fins, est peu rugueuse et si peu fissurée ou craquelée. D'autres séries, de couleur ocre jaune et d'aspect plus osseux, seront comme minéralisées, et ourlés de plis bombés. Certains éléments de terre cuite sont

présentés par deux au mur, sur une simple étagère de bois pressé, lisse et noir, soutenu par deux équerres de métal nu et carré. D'autres, en nombre plus conséquents, par 6, par 7 ou par 10, seront disposés, fixés sur des surfaces de bois de même nature, à l'aspect ardoise. Celles-ci sont posées sur le sol dont elles se détachent légèrement à l'aide de cales. D'autres sculptures encore, tout aussi conséquentes en nombre, voire davantage, sont présentées à hauteur de taille, et sur des tréteaux sobres ou des sortes d'établis aux structures rectilignes de métal gris.

Une liberté de variations infinies

Sonate et *Adagio* pourraient laisser supposer par leurs intitulés un rapport direct entre la musique et les arts plastiques. « Les notes d'un piano sont en nombres finis, mais les mélodies sont, elles, potentiellement infinies », observait un cinéaste qui aimait comparer sa création à la musique. C'est peut-être ainsi, et ainsi seulement, qu'on pourra établir un lien entre la musique et la sculpture de Lili Dujourie. En effet, à partir d'un registre limité à deux notes, la main et l'argile, et grâce à une méthode de recherche aboutie, l'auteur parvient à ce que potentiellement ses œuvres puissent atteindre une liberté de variations infinies. On peut supposer aussi que la main de l'artiste, telle celle d'un chef, orchestre la terre dans un moment d'inspiration privilégié ou que les gestes des doigts capturés dans la terre se traduisent un jour par des vibrations dans la gorge humaine. Pareil au concerto grosso, chaque sculpture dans son ensemble, soliste concertino, dialogue avec sa formation.

La pâte, ce bonheur de la main

Tout commence par la pâte informe, union de la terre et de l'eau, schème fondamental du matérialisme intime, antérieur à la forme qui au créateur appartient. Gaston Bachelard dans *la Terre et les Rêveries de la volonté, essai sur l'imagination de la matière*, consacre, avec son chapitre IV, quelques pages mémorables à « la pâte ». L'auteur s'attarde lui-même sur un chapitre de *Moby Dick* de Herman Melville, intitulé « L'étreinte de la main ». Melville décrit ainsi le malaxage de spermaceti, ce blanc de baleine, doux et mou, ce bonheur de la main, que devaient malaxer les marins : « Après y avoir tenu mes mains pendant seulement quelques minutes, mes doigts étaient devenus souples comme des anguilles et je les sentis commencer à (pour ainsi dire) serpenter et à onduler. » Bachelard résume ainsi : « Comment mieux dire cette souplesse de la plénitude, cette souplesse qui emplit la main, qui se réfléchit sans fin de la matière à la main et de la main à la matière. » Plus loin, « guidé ainsi par le rêve de Melville », il parle encore d'une métaphysique du « je-tu » dans « la pâte nous a serré la main ». Georg Groddeck parlerait lui d'un « amusement secret », voire d'une « poïétique de l'inconvenance », ne serait-ce qu'avec une pâte à pain.

La main comme capteur

La main comme traducteur

« La glaise ne devient terre à mouler qu'après avoir été pétrie », prévient un proverbe grec antique. A l'avant et son envers, la terre agissante pétrie par la main vivante, la main agissante pétrie par la vitalité de la terre. La main est un capteur sensoriel qui donne accès à une perception du monde, mais c'est aussi la main, dans cet art, qui est traducteur d'un monde perçu dans son expression même. Giacometti disait à Genet qu'il avait fait le rêve de modeler une statue pour ensuite l'enterrer. Avec Lili Dujourie, j'ai l'impression qu'elle déterre les sculptures comme si celles-ci étaient en gestation dans le sol, et qu'elle les arrache de ses mains aux entrailles pétries de la terre.

Une sorte de filmage sculptural

Mais non, tout se passe bien dans l'atelier, à partir de masses d'argiles variées, même si l'auteur refuse qu'on la regarde travailler. Faut-il voir dans ces objets fragiles qui en sortent, les vestiges d'une main ? Faut-il analyser les gestuelles manuelles dans ses vides et ses pleins. Et si c'est l'acte même, c'est-à-dire sa part de création vivante, autonome, que la terre fossilise sur un temps donné ? Alors, dans la succession des éléments accolés (une construction formée de plusieurs sculptures fixées), dans leur ordonnance déterminée, se trouve inscrit l'enregistrement moulé de ces gestualités. C'est une sorte de filmage sculptural, une suite de gestes gravés, et dont chaque sculpture serait l'image cristallisée.

Sentir le monde tel qu'il est réellement

Quand la terre rencontre la main, quand, tel un animal, elle en renifle sa peau de tous les côtés, c'est le cerveau humain qui est sollicité, sollicité à son palier peut-être le plus ancien. La main se lie à la terre qui la fait agir, fleur à cinq pétales qui en effleure l'incommunicable. La main, échelle de mesure humaine, se mesure à la terre, le mou de sa chair osseuse empreinte dans l'informe argileux. Les sculptures de terre sont à l'échelle du bras et de la main, comme l'espace à parcourir se mesure à l'échelle de nos enjambées, et comme le temps se vérifie à l'échelle de notre conscience. Nous appréhendons le monde, nous concevons le temps par notre conscience, et c'est par nos perceptions que nous les concevons subjectivement. Prendre acte du monde par la perception de la terre, sous le toucher de la main, c'est accéder au monde d'une perception objective, lointaine, c'est prendre conscience du temps dans une perception humaine nouvelle, hors des leurres de celui qui nous concerne. C'est sur ce principe que l'œuvre appuie : sentir les dispositions du monde temporel tel qu'il est réellement.

Le triumvirat main-sujet-objet

De la pâte molle à la pâte dure

Sculptures cuites, sculptures crues

Dans une technique classique, il y a distinction : il y a le modèle ; il y a l'artiste qui sculpte de ses mains ; et il y a l'objet sculpté, l'interprétation sculpturale du sujet représenté. Les trois ont une fonction distincte. Ici,

tels Antoine, Octave et Lévide, les trois se rejoignent dans une même fonction, le triumvirat sujet, main et sculpture ne font qu'un. Dans un mouvant de gestuelles, les trois se fondent et se fixent dans une forme stable. Lili Dujourie pose la main dans la masse de glaise et joue avec, de ses doigts, de sa paume, de son poignet. Ainsi, de manière recherchée, la terre se love dans la main. Ses doigts orientent l'argile ainsi que nos pas sur la terre dans notre vie : « Nous ne marchons pas dans une direction, nous allons de-ci, de-là, tournant à droite, tournant à gauche. Nous repassons sur nos pas », écrivait Montaigne. Ces simples gestes réalisés, l'artiste, avec un outil, découpe au couteau la forme obtenue pour l'extraire de sa motte originelle. « Lorsque je regarde une figure, dit Rodin, je regarde d'abord la face, le dos, puis les deux profils, de droite et de gauche, c'est-à-dire ses profils dans les quatre angles ; puis avec la terre, je mets en place la grosse masse telle que je la vois et le plus exactement possible. » Son travail se poursuit ensuite « de manière à ce que les profils du modèle et de ma terre se présentent simultanément ». Ces sculptures témoignent de la similitude des gestes dont la terre s'est empreinte dans la main. Lili Dujourie fait épouser la terre réceptive et son modèle opérant, la main, dans une morphogénèse dont la configuration ne trouvera son équilibre définitif qu'à la cuisson au four (du bonheur de la pâte molle on arrive à celui de la pâte dure). Dans une moindre mesure, d'autres sculptures seront séchées naturellement. De terre crue, donc plus fragile, elles n'en seront que plus vivantes, plus sensibles alors à l'humidité de l'atmosphère qui en modifie l'aspect coloré perceptiblement.

Cosa mentale de la main dans la terre

Chaque œuvre dans sa ressemblance est pourtant unique dans une asymétrie distincte. Toutes ont en commun de s'enrouler, comme si elles subissaient une torsion, une tension. D'environ, chaque élément, une quinzaine de centimètres de long (une œuvre constituée d'une dizaine d'éléments pourra faire 1,50 mètre de long), les sculptures prennent des aspects variés, évoquant la pierre, le végétal, l'osseux ou l'organique. Ainsi, certaines compositions de huit, onze ou treize éléments éveillent l'exhumation d'un fossile sans âge, la colonne d'un grand vertébré, voire le squelette calcaire de coraux solitaires regroupés, quand d'autres rappellent plus simplement quelques feuilles mortes délicatement entassées. Mais quand l'imaginaire qui travaille en chacun de nous parvient à se libérer de son besoin d'images parlantes, la réalité revient à l'élémentaire beauté de l'objet, la *cosa mentale* d'une main captivée par la terre.