UNIVERSITE PARIS 1 PANTHEON / SORBONNE
U.F.R DES ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART

Bassam KYRILLOS

LE LIEU COMME EXISTENCE
UNE PRATIQUE SCULPTURALE IN SITU

Thèse de doctorat Arts et Sciences de l'art, option Arts Plastiques

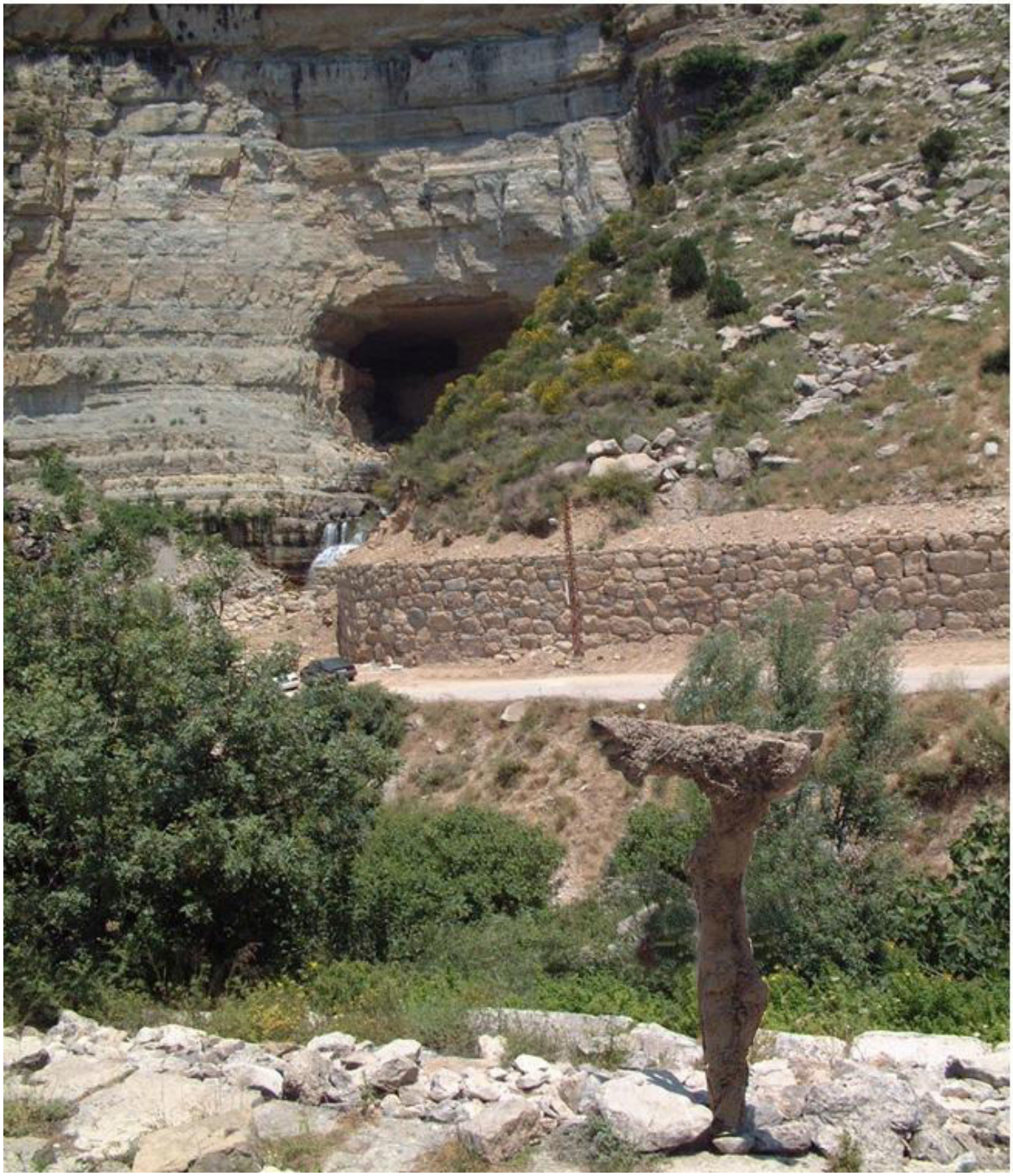
Sous la direction de Mme le Professeur Gisèle GRAMMARE

Jury :

Monsieur Ivan TOULOUSE, Professeur des Universités, Rennes 2
Monsieur Eric VANDECASTEELE, Professeur des Universités, Jean Monnet Saint-Etienne
Madame Hind SOUFI, Professeur de l'Université Libanaise

Soutenue JEUDI 5 JUIN 2014 à 14h30

Centre Saint-Charles 47, rue des Bergers 7015 Paris



1- Bassam Kyrillos, *Crucifié d'Afka*, techniques mixtes (glaise, bois, carton, acrylique...), 195x160x35cm, 2011, avec une vue générale du site d'Afka comprenant les ruines du temple d'Astarté, le fleuve d'Adonis et la grotte du dieu El.

REMERCIEMENTS

Merci à Madame le professeur Gisèle Grammare de m'avoir dirigé ma thèse et pour son écoute et sa disponibilité.

Un grand merci à mes amis pour leur aide et leur soutien.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION 1

I - LE LIEU COMME EXISTENCE 8

AFKA D'ASTARTE ET D'ADONIS 9

STRATIFICATION DU TEMPS ET DE L'ESPACE 16

UN LIEU, UNE MEMOIRE 25

UNE DIMENSION VITALE 27

CORPS ET LIEU 34

KIEFER : MICROCOSME ET MACROCOSME 45

II-ETRE UNE SCULPTURE 55

GIACOMETTI : ETRE UNE SCULPTURE. 56

LE CORPS DANS LA SCULPTURE 65

LA CROIX DANS LA SCULPTURE 71

LE TRIOMPHE DU VERTICAL 88

L'HORIZONTALE 97

L'IDENTIFICATION 100

A LA SCULPTURE 102

AU LIEU 106

III-LIEU ET SCULPTURE, VERS UN CROISEMENT 109

DU CROISEMENT A LA CROIX 110

ÊTRE A L'ECHELLE 115

QUAND LA SCULPTURE ENVAHIT L'ESPACE 127

LA SCULPTURE DANS SON LIEU 141

L'INSTALLATION COMME COMPROMIS 147

SERRA : L'ART DANS SON SITE 156

LE VISITEUR 167

LA MATIERE 176

LA GLAISE CONTRE L'OR 189

LE ROUGE DES PHENICIENS 201

IV- L'ART, LE LIEU DU MYTHE 207

LE MYTHE 208

PHENIX, ADONIS ET LE CHRIST 214

CORPS ET ESPRIT 222

PASSIONS 229

MORT 249

LE MYTHE CONTINUE 260

CONCLUSION 273

INDEX DES NOTIONS 280

INDEX DES NOMS PROPRES 281

TABLE DES ŒUVRES PERSONNELLES 282

TABLE DES ILLUSTRATIONS 285

BIBLIOGRAPHIE 287

INTRODUCTION

« *Au commencement, le lieu* »[1]

Pour Platon le lieu est une espèce éternelle : *« […] ne périssant jamais et servant de théâtre à tout ce qui commence d'être […] »*[2] Mais il y a des lieux qui ont un esprit. Cette sensation peut être ressentie à la vue d'un endroit qui semble habité. Mais qu'est-ce qui fait l'esprit d'un lieu, sa charge émotionnelle et affective, sinon son histoire. Et parfois, cette histoire est elle-même le résultat d'un lieu assez marqué par le destin pour que certains symboles y soient représentés avec une force particulière. C'est le cas d'Afka.

En tant que sculpteur, j'ai souhaité travailler sur le mythe du sacrifice et de la résurrection, dans un lieu–Afka–consacré par ce thème depuis les débuts de l'histoire du peuple phénicien. En proposant dans un tel haut-lieu, des représentations de la crucifixion du Golgotha, du sacrifice du Christ, homme *dieu* dont la résurrection est symboliquement porteuse d'espoir, sur l'emplacement même des ruines d'un ancien temple dédié à la déesse Astarté, où les phéniciens organisaient un pèlerinage annuel depuis Byblos pour célébrer le couple Adonis-Astarté et le cycle de la mort et de la résurrection, où coule également le fleuve Adonis – aujourd'hui Nahr Ibrahim –en mémoire de ce dieu qui dit-on est né et est mort aux sources de ce fleuve, et où un autre symbole lié

---

[1]Michel CRÉPU, *Hauts lieux,* Autrement, Série Mutations, n° 115, Paris, 1990, p.58.

[2] PLATON, *Timée*, traduction par Victor Cousin, *Œuvres de Platon*, Tome douzième, Ray et Gravier Libraires, Paris, 1839, Œuvre numérisée par Marc Szwajcer. http://remacle.org/, p. 158

à la Phénicie parle de mort et de résurrection, il s'agit du Phénix, j'ai voulu provoquer une sorte d'interpolation des mythes et symboles ancrés dans l'inconscient collectif, pour proposer au spectateur par le biais du symbole, mais aussi de la mémoire, une vision positive et tournée vers l'avenir. En effet, qui dit Golgotha, dit aussi *passion* du Christ. Les souffrances humaines sont autant de *passions*. En tant que telles, elles renvoient à l'idée de la mort. De tout temps, les cultures ont cherché à cultiver l'espoir envers cet inconnu qui les effraie. En tant qu'artiste, je peux en me servant des symboles universels, proposer une installation qui soit porteuse de consolation et d'espoir. Mon parti pris est que l'art qui peut jouer avec les grandes représentations symboliques universelles, a pris le relai des grandes religions pour proposer à l'homme de renouer avec certaines perspectives positives. L'espoir face à la souffrance et à la mort, c'est la résurrection. Celle symbolique du Phénix, celle mythologique d'Adonis, et celle du Christ qui lui a succédé.

Par ailleurs, la persistance d'un même thème sur une si longue durée dans un même lieu, m'a poussé à m'interroger sur la valeur mémorielle du lieu. La mémoire c'est une plongée en profondeur dans les entrailles de l'histoire. Une coupe verticale. Est-ce un hasard si le symbole fort de mon installation qui est la croix, renvoie également à un antagonisme entre le vertical qui indique une relation en profondeur et l'horizontale qui signifie l'espace. La croix du sacrifice et de la résurrection semble reprendre la symbolique de l'espace et du temps, du lieu et de sa mémoire, de l'endroit et de la perception que l'homme peut en avoir, s'il inclut l'épaisseur des siècles passés. Dans ce rapport complémentaire mais antagoniste, le vertical doit sortir victorieux du présent, de l'espace et de la matière, symbolisés par la dimension horizontale.

Le lieu d'Afka s'est distingué par un lien qui s'est confirmé au fil du temps, autour du thème de la résurrection. C'est donc dans cet endroit que j'ai choisi d'exposer mon installation intitulée *Crucifixion du Temple* et qui reprend

en les condensant, l'espace, la scène et les personnages du Golgotha. Ce lieu situé au nord du Liban, à 30 km de Byblos est connu pour avoir été le théâtre mythique du sacrifice d'Adonis. Sacrifice dont la symbolique est comparable à celui du Christ. Les phéniciens y célébraient déjà 2000 ans avant la mort de Jésus, cet antique dieu de la mort et de la résurrection, associé au cycle des saisons.

Cette installation, qui est également le sujet de cette thèse en Arts plastiques, m'a permis d'explorer tous les aspects de cette symbolique en lien avec l'histoire du lieu. Mais également de mener une réflexion sur la mémoire et l'histoire, la mémoire collective et les mythes, et le rôle du plasticien au croisement de ces thèmes liés au temps et à l'espace. C'est également une réflexion sur la condition humaine, par le biais des réponses que peut apporter l'art. Que peut-il pour alléger la vie, comment et pourquoi ? Comment une œuvre d'art peut-elle soulager l'homme de ses difficultés à vivre et des angoisses qui semblent inséparables de l'existence ? La question de l'histoire me permettra également d'aborder la question de la nostalgie et de l'identité culturelle.

Mais avant toute chose, j'ai souhaité traiter du lieu – ou plutôt de ce qu'on appelle un haut-lieu : un endroit marqué par l'histoire et où elle se commémore – dans la relation qu'il peut entretenir avec l'art et de la façon dont ils peuvent s'unir aujourd'hui pour proposer aux spectateurs, par le biais du projet de l'artiste, une vision réactualisante et porteuse de sens du patrimoine mythique et historique. Pour illustrer cette vision, j'ai surtout interrogé les œuvres de deux artistes majeurs de l'art moderne et contemporain. Il s'agit de Giacometti et de ses personnages étirés, à la démarche opiniâtre, qui semblent incarner la victoire de l'homme moderne sur sa destinée tragique. L'autre artiste est Anselm Kiefer dont j'analyse le travail comme exemple d'œuvre qui, en investissant un lieu, fait du lieu même une œuvre d'art. Ce sera pour moi l'occasion, à propos des installations monumentales et complexes de ce sculpteur, de réfléchir sur les installations constituées d'un ensemble de plusieurs sculptures. Ces axes de

réflexions croisées me permettront de m'interroger sur le lieu comme œuvre d'art à part entière, et comme moyen de représenter et de proposer par la mise en œuvre artistique, et le réinvestissement symbolique et historique, une actualisation de cette charge émotionnelle et créatrice.

Si l'on suit cette définition, alors le lieu vit par les strates d'histoire accumulées. C'est d'ailleurs la caractéristique fondamentale d'un haut-lieu. Il est associé au patrimoine, à la culture, à l'histoire, même mythologique : un haut-lieu est avant tout un lieu de mémoire où la mémoire se cultive et s'entretient pour y être transmise. Ce lieu qui inspire l'artiste a donc une aura qui irradie de tout ce qui l'a fait exister au cours du temps.

Mais qui dit passé et vie des sociétés et des hommes, dit également vie de l'esprit, de l'imaginaire, et donc spiritualité. Les lieux où les hommes ont vécus sont aussi des lieux de croyances. Du reste, ce sont souvent ces croyances qui ont donné aux sociétés leurs fondements et leurs contours. Hier comme aujourd'hui, les hommes agissent en fonction de l'idée qu'ils se font du monde, de leur cosmogonie. La culture détermine l'histoire vivante autant qu'elle se charge de la faire vivre dans l'esprit des hommes, par son rappel.

J'ai parlé de cosmogonie. Il s'agit des représentations que les hommes se font du monde et qui guident leurs actions. Une de ces représentations qui part du constat que l'infiniment petit et l'infiniment grand se ressemblent, attribue au microcosme et au macrocosme un système de correspondance qui leur permettraient d'entrer en résonnance, voire en relation. Dans ce système de pensée, tout ce qui touche l'un rejaillit sur l'autre et l'univers est une vaste conscience qui entretient des relations étroites avec chacune de ses parties. D'après Bergson dans son ouvrage *Matière et Mémoire* traitant de la question de la mémoire et plus particulièrement du problème des rapports entre le corps et

l'esprit, il écrit : « *Le temps est le temps vécu de la conscience* »[3]. C'est ce subtil système de symboles qui permet à l'artiste d'exprimer les relations du monde, et du monde avec les hommes. L'artiste devient le médium du monde, par les symboles, entre l'homme, les croyances et les dieux. L'intermédiaire entre les deux dimensions de la vie, la matière et l'esprit.

En analysant certaines œuvres d'Anselm Kiefer, j'ai découvert que pour cet artiste chaque élément de l'œuvre se doit d'être accordé au lieu - forme, matière, sujet, technique, dimensions – pour permettre d'établir une relation avec le cosmos, et imprimer une conscience spatiale de l'œuvre qui soit en harmonie avec le tout. Mais pour qu'il y ait harmonie, il faut aussi qu'il y ait une échelle. Pour la sculpture, l'échelle, l'étalon, c'est l'homme lui-même. C'est pourquoi mes œuvres sont toujours à l'échelle humaine.

Si, comme je viens de le dire, l'homme est l'échelle de la relation au cosmos, pour l'artiste, jouer de cette échelle peut devenir un moyen comme chez Giacometti, de faire ressentir le tragique existentiel de la destinée humaine. Entre symbole, totem et mythe, ses personnages filiformes qui semblent perpétuellement lutter contre des vents contraires de l'adversité ne sont pas sans lien avec la tragique période de la seconde guerre mondiale, qui a tant marqué le XXe siècle pour ses atrocités. Ces horreurs de l'histoire nous amènent à parler du malheur inhérent à la condition humaine. Il n'existe pas une seule existence qui n'y soit confrontée. Ce malheur ou ces malheurs successifs qui se répètent au long de chaque vie d'homme est à la fois un puissant moteur spirituel, car il pousse l'individu à rechercher des motifs pour continuer d'avancer : des sources de motivations dans la réussite et de persévérance, dans l'adversité ; mais c'est aussi une source d'inspiration pour l'artiste, qui en faisant appel aux grands

---

3Henri BERGSON, *Matière et Mémoire*, "Essai sur la relation du corps à l'esprit". Édition Presses universitaires de France, Paris, 1896.

symboles universels, peut rendre aux hommes l'espoir et les aider à surmonter la douleur. En cela, l'artiste devient à la fois un messager divin dans le sens où il manie les grands symboles universels qui relèvent de l'inconscient collectif. Mais il est aussi un guérisseur et un porteur d'espoir.

Mais qui dit installation dans un haut-lieu consacré par l'histoire, dit aussi compromis. Cette pratique moderne du monumental doit non seulement respecter son lieu d'accueil, mais encore, le mettre en valeur, voire le glorifier, l'exalter, si l'artiste veut pleinement remplir la mission qu'il s'est fixé. Ne pas tenir compte de ces contraintes, c'est rater son objectif de passeur d'idées. Pire, ne pas réfléchir à tous ces aspects, c'est courir le risque de dénaturer le lieu-réceptacle et de se heurter à l'hostilité violente d'un public non averti. Car la pratique moderne de l'installation qui place le spectateur au cœur de la proposition plastique, doit s'adresser à lui d'une façon claire et lisible qui tienne compte du contexte, de ses attentes et de sa sensibilité. Toute autre approche risquant de passer pour de la provocation et de susciter le rejet.

Un des moyens pour que l'installation s'intègre harmonieusement dans le lieu est de veiller aux matières employées. Dans mon travail, je m'attache à n'employer que des matériaux bruts qui soient à la fois en rapport avec l'environnement naturel, mais qui renvoient aussi, dans l'optique de *l'arte povera*, à des matières pauvres qui s'associent naturellement à mon thème. Le bois, le papier, l'argile… Seul vient rompre ce parti-pris, l'usage symbolique de deux couleurs fortes en connotations multiples que sont le rouge et le doré, dont j'explique l'usage dans cette thèse.

En conclusion de ce très bref aperçu, je vais tenter de synthétiser l'analyse de mon travail qui forme l'objet de cette recherche en art plastique.

Tout d'abord, ce travail qui adresse au spectateur un message d'espoir en exploitant les symboles forts ancrés dans l'inconscient collectif, est un travail sur les relations que peut entretenir l'art avec le lieu. Il s'agit évidemment d'un lieu non neutre, non purement géographique et qui se caractérise avant tout par sa

charge historique et symbolique. Dans le cas précis de mon installation à Afka, la réflexion a surtout porté sur la valeur à la fois mémorielle et affective du lieu, porteuse de nostalgie et aussi d'orgueil pour un peuple qui souffre depuis longtemps de guerres intestines. Mais aussi sur cette chose impalpable déposée par les années sur des endroits marqués par la culture des générations qui s'y sont succédées, y ont rêvé, s'y sont affrontées, y sont mortes. Sur la succession des cultures et la transmission des symboles, et de leur rôle dans l'histoire des mentalités, des peuples et des individus. A partir de la persistance dans un même lieu d'un symbole fort comme celui de la mort liée à la résurrection, j'ai voulu à la fois savoir ce que cela traduisait des espoirs des hommes, mais surtout en tant qu'artiste, comment cela devait être exploité pour redonner aux hommes des raisons d'espérer malgré les passions de leurs vies. Comment, par l'installation d'une représentation artistique dans un lieu fort, parvenir à exhumer la force que puisaient les anciens dans la croyance dans une vie après la mort, qui n'est autre que l'espoir que la vie puisse renaître après le drame, la souffrance, l'adversité.

I - LE LIEU COMME EXISTENCE

« *Dorénavant l'espace et le temps, pris isolément, sont condamnés à disparaître comme des ombres. Seule l'union des deux notions conservera une existence propre*. »[4]

[4] Herman Minkowski (mathématicien, 1908), cité par Siegfried GIEDION, *Espace, temps, architecture,* Denoël, Paris, 2004, p. 263.

Afka d'Astarté et d'Adonis

Afka se situe dans les montagnes de Byblos, là où le souvenir de la mort et de la résurrection d'Adonis est inscrit dans les pierres du lieu. Dans le village, une source d'eau jaillit et forme, par son rythme, l'écho de la mémoire de l'éternel. Située sur les hauteurs d'Afka, cette source rejoint le fleuve d'Adonis ou Adon, qui en phénicien signifie Seigneur. Il est connu aujourd'hui sous le nom d'Ibrahim ou d'Abraham, en hommage au prophète Abraham. Ernest Renan dit à ce propos : « *Par sa célébrité historique, ainsi que par les aspects étranges qu'elle présente, la vallée du Nahr-Ibrahim (fleuve Adonis) est la région la plus remarquable du Liban [...]. Les traces du culte d'Adonis s'y retrouvent encore.* »[5]. En face de la grotte se trouvent les ruines du temple d'Astarté qui renvoie à la déesse de la beauté et la fertilité, connue en tant qu'Aphrodite chez les grecs et Vénus chez les romains. Le temple, la grotte et le fleuve forment ensemble un lieu symbolique d'une valeur exceptionnelle. Aujourd'hui, il ne reste du temple que quelques ruines. Quelques antiques pierres qui suscitent pourtant l'imagination, car elles détiennent un pouvoir certain, par l'évocation omniprésente de la mort et de la résurrection. En tant que haut-lieu historique, Afka est constitué d'une grotte monumentale, d'une montagne vénérable, d'un fleuve au nom symbolique, d'une forêt majestueuse et d'un temple antique. La source de la grotte est vénérée en l'honneur du dieu Adonis et de la déesse Astarté. Le site est une espèce de conservatoire des variations mythologiques au cours du temps. Ce lieu de mémoire, poursuit son évolution, mais sans perdre l'essence de la symbolique qui lui a été confiée par l'histoire.

C'est à Bentaël, mon village natal, situé à mi-chemin entre Byblos et Afka que j'ai commencé mes recherches. Byblos ou Jbeil, sur la côte

---

[5]Ernest RENAN, *Mission de Phénicie,* Imprimerie Impériale, Paris, 1886, p.282.

méditerranéenne, elle est la ville phénicienne qui est connue pour avoir vu émerger le premier alphabet, il y 6000 ans. Aujourd'hui, Jbeil est répertoriée par l'Unesco comme faisant partie du patrimoine mondial. Les Phéniciens l'appelaient Gébal, les Grecs Byblos, les Croisés Gibelet et les Arabes Jbeil. « *Les Phéniciens croyaient que Byblos était la plus ancienne cité du monde, fondée par le dieu Cronos au commencement du temps* »[6]. C'est dans ce contexte particulier que ma longue démarche artistique vit le jour, sous la pression du double rejet des croyances religieuses et des coutumes sociales. Ces lieux originels sont d'une importance capitale pour moi, ainsi que l'influence que ces lieux peuvent exercer sur les œuvres plastiques, et sur la conception théorique et existentielle qu'on peut s'en faire. Dans ma recherche j'aspire à dévoiler l'expérience humaine dans cet ancien lieu de culte qu'est Afka et à établir des parallèles avec un autre lieu qu'est le Golgotha. Par la suite je développerai ma conception d'un art capable d'exprimer ces liens singuliers, en s'intégrant dans le lieu particulier d'Afka. Les sculptures conçues pour le temple d'Astarté mettent en scène la part douloureuse de la condition humaine. Cette condition qui à Afka semble appartenir au passé, mais qui demeure identique pour l'homme d'aujourd'hui.

L'évocation d'Afka, ce lieu privilégié, nous ramène à l'histoire des deux *dieu*x, Adonis et Astarté.

La déesse Astarté était éprise d'Adonis. Un jour, un sanglier blesse mortellement Adonis à l'aine. Malgré toute la force de son amour, Astarté ne peut le sauver. Il succombe devant les gorges sauvages où l'actuel fleuve Nahr Ibrahim. Mais apes quelques jours, Astarté réussit à ressuscité le jeune Adonis en sollicitant l'aide des *dieux*. Du sang d'Adonis répandu sur l'herbe, éclosent des anémones sauvages qui recouvrent les pentes de la montagne, en se mêlant aux primevères et cyclamens, les premières fleurs annonciatrices du printemps.

---

[6]Nina JIDEJIAN*, Le Liban à travers les images,* Imprimerie Catholique, Liban, 1985, p. 54.

Depuis, selon la légende, les eaux du fleuve se teintent chaque année au printemps d'une couleur rouge en souvenir du sang versé par Adonis et de sa mort, tandis que les anémones sauvages symbolisent la résurrection du *dieu*. « *Adonis, divinité agraire, représente le retour cyclique des saisons. Le printemps symbolise la résurrection du dieu.* »[7]

2- Canova, *Venus et Adonis*, maquette de plâtre, 60x30x80cm, 1787.

[7]SARKIS F. Ildefonse, *Les Phéniciens, op.cit.* p. 218.

De la grotte d'El - le dieu père - l'eau jaillit en abondance. Puis, elle passe par le temple d'Astarté - la déesse mère - pour poursuivre à travers le fleuve d'Adonis - le dieu fils -, symbole de la continuité de la vie. Enfin, le fleuve débouche dans la mer au sud de Byblos. Là, l'eau s'évapore, remonte vers les montagnes pour reproduire sans fin le cycle qui symbolise les trois dimensions de l'existence. La trinité père, mère et fils est représentée à Baalbek – l'Héliopolis des romains, qui signifie « ville du soleil » - située à l'est d'Afka, dans le Bekaa du Liban, où se trouve trois temples colossaux, dédiés au *dieu* père El, « Jupiter », à la déesse mère Astarté, « Vénus » et au dieu fils Adonis, « Bacchus ».

Il y a à Afka également un grand arbre qui émerge des ruines du temple pour annoncer la renaissance : le *dieu* Adonis est le fils de la déesse Mira, symbolisée par l'arbre. Dans ce lieu, les musulmans et les chrétiens vénèrent la *Vierge Marie*, en suivant des rituels spécifiques à chacune des religions. Mais leur but est unique et identique. Dans les deux cas il s'agit d'honorer la *mère*. Dans les décombres du lieu, serpentent des sentiers qui rejoignent la grotte, le temple et le fleuve.

La circulation des visiteurs forme une chaîne qui relie la trinité mythique. Les faits et les discours relatifs au mythe d'Astarté et d'Adonis transmettent un héritage culturel inspiré de la condition humaine, pour établir une correspondance entre vie et destin. L'homme cherche à s'identifier aux interprétations proposées par les mythes. Cette force qui dépasse les lois de la vie, la douleur et la mort mêmes, qu'impose la nature, est une force qui correspond aux plus profondes tendances humaines. En réalité, les Mythes d'Astarté et d'Adonis, appartiennent à notre architecture mentale.

Fixer le temps d'un récit mythologique dans un espace déterminé comme celui d'Afka, peut être l'élément clé d'un discours pédagogique qui souhaiterait prendre appui sur l'évocation mythique, pour réactiver son potentiel culturel. Une telle ambition soin de délimiter et qui correspond à notre vision personnelle,

3- La grotte d'Afka et le fleuve d'Adonis

4- Anémones

il s'agit de rendre à ce lieu sa dimension universelle et sa valeur d'exemplarité, en corrélation avec le culte d'un *dieu* expérimentant dans son humanité, la vie, l'amour, la douleur, la mort.

Et surtout la résurrection, en se fondant, par la continuité mythologique, dans le récit de la vie du Christ. Adonis représentait à la fois la mort et la résurrection du *dieu* des Phéniciens, qui se fêtait chaque année à Byblos. Des pèlerinages étaient organisés à partir de cette ville jusqu'à Afka, où le fleuve prend sa source. Pendant trois jours (certaines références disent une semaine) les phéniciens défilaient, accompagnés d'une foule de hurleurs et de pleureuses, s'arrêtant en cours de route pour prier dans de petits temples ou devant des bas-reliefs représentant leurs *dieux*. Arrivés à Afka, ils terminaient par des chants, des danses, des offrandes, des sacrifices et des vœux. Face au temple d'Astarté et la grotte d'El, ils commémoraient la résurrection du *dieu* Adonis. De nos jours, le culte d'Adonis se survit à travers la résurrection du Christ, commémorée chaque année à Pâques, dans les mêmes lieux phéniciens.

Stratification du temps et de l'espace

Un lieu reçoit sa signification réelle à travers la perception de celui qui le conçoit. Ainsi le symbole du lieu demeure-t-il attaché à l'idée que l'homme s'en fait. Cet espace ne commence à exister pour nous que lorsque la perception qu'on en a, enrichie par la mémoire, réalise enfin son importance. La valeur d'un lieu ne prend sa véritable dimension que lorsqu'elle se charge de références humaines où entrent en résonnance à la fois l'espace et le temps. C'est grâce à l'osmose de ces deux dimensions par le biais de la mémoire d'où naissent le souvenir et la nostalgie que le lieu peut enfin devenir un support d'identité et recevoir sa véritable signification en se reliant à l'existence humaine. Ainsi conçu —, et ce quelle que soit sa forme —, le lieu devient une force spirituelle et peut être considéré comme un *haut lieu*. Comme le déclare Michel Crépu *:* « *[...] un haut lieu ne peut être qu'un endroit qui a été écrit, peint et "travaillé"* »[8]. Les lieux pour les artistes agissent à l'instar des *muses*, comme des sources d'inspiration. Après la création du monde, qui est le lieu de notre existence, l'homme a pu jouir des conditions de nature dans un milieu susceptible de l'accueillir. Depuis, notre existence dépend des conditions qui permettent la vie et qui ne peuvent exister hors d'un lieu.

Le lieu condense en lui-même une nouvelle dimension, localisée dans son espace, mais dont le temps n'a pas de limite précise. Il s'agit de *l'ici et maintenant*. *Ici,* pour l'espace qui constitue le lieu, *maintenant,* pour distinguer le temps, séparer le passé du présent et faire bénéficier l'instant de la réalisation de l'accumulation des époques passées, dans le présent. Le temps et l'espace se condensent alors au cœur de l'installation. L'œuvre d'un artiste qui traite le lieu comme contexte, y compris la valorisation de son histoire, participe à la compréhension de l'instant présent. Christian Norberg-Schluz évoque dans son

[8]*Ibid.* p.78.

livre, « *L'art du lieu »,* le principe du vécu en relation avec la notion du temps et de l'espace dans un lieu particulier : « *Parce que la vie a lieu, les circonstances locales grandes ou petites, appartiennent au vécu et c'est ce vécu que l'architecte a pour tâche de rendre visible [...] cette observation nous ramène à l'empreinte qui voit dans le temps et l'espace les éléments constitutifs du lieu.* »[9] La conception du lieu se colore de différentes nuances, mais toujours autour de l'idée d'une relation qui s'établit entre un ou plusieurs individus et une partie de l'espace. Le sentiment d'un lieu prend vie dans la perception de l'individu et dans la mémoire collective des sociétés. Cette réflexion inclut l'espace vécu au sein des intérêts culturels humains. L'étude des lieux s'inscrit dans une réflexion sur l'existence de l'être humain et se rapproche de l'idée de sa survie. Le lieu est l'endroit où la relation l'homme et la terre est la plus étroite. Le lieu et l'homme se forment mutuellement. Le lieu participe à l'identité de celui qui l'habite, en retour les individus donnent une identité à leur lieu d'accueil, et ainsi fondamentalement, les deux partenaires s'offrent mutuellement une existence. Le lieu s'inscrit dans l'évolution, il est rappel du temps concrétisé. Le lieu de l'expérience humaine est plus qu'une position, un nom ou une localisation : il représente le répertoire de l'expérience vécu, dont il est à la fois le témoin et la conséquence. Le lieu donne un sens à l'endroit, une identité et une personnalité. À côté de cette relation profonde entre l'individu et sa terre, le lieu peut aussi être envisagé comme l'exemple du produit de la relation sociale ; un espace devient lieu lorsque s'y développent des relations entre des individus. La suppression de la distance entre ces individus semble être le principal facteur facilitant ces relations. Concevoir le lieu dans le cadre de la pensée contemporaine peut déboucher sur des réflexions nouvelles. En effet, si le lieu est le résultat de rapports qu'entretiennent les individus avec l'endroit où ils sont localisés, ceci implique que le lieu n'existe pas en tant que tel de façon absolue,

---

[9]Christian NORBERG-SCHLUZ, *L'art du lieu,* traduit par Anne Guglielmetti, Le moniteur, Paris, 1997, p. 199.

mais il est dépendant de l'existence des hommes qui seuls peuvent lui donner un sens. Un endroit est alors seulement un lieu potentiel dont le devenir est subordonné aux pratiques humaines. Dans le même ordre d'idée, un lieu peut être éphémère. Il n'existe que par le biais de l'interaction des hommes. Il doit être imprégné du temps vécu par eux pour parvenir à l'existence.

Le lieu qui s'enracine dans un endroit précis ne se révèle que lorsque la perception de l'homme, enrichie par la mémoire historique, lui permet d'émerger en tant que tel. Pierre Von Meiss décrit dans « *De la forme au lieu* » l'impact du lieu comme référence pour notre existence: *« Avec le lieu, l'espace et le temps prennent une valeur précise, unique ; ils cessent d'être abstraction mathématique ou sujet d'esthétique ; ils acquièrent une identité et deviennent une référence pour notre existence. »*[10] Avec cette définition on passe de la forme de l'espace à la valeur du lieu. Grâce à l'osmose des deux dimensions, espace et temps d'une part, avec la mémoire des souvenirs et des nostalgies d'autre part, le lieu s'impose comme une destination incontournable. Terry Friedman, dans son livre « *Temps, changement, lieu* » parle de l'importance primordiale du temps relié au lieu : « *Plus j'ai travaillé, plus j'ai pris conscience de la puissante signification du temps lié à un lieu* »[11]. L'action conjuguée de l'espace et du temps amplifie progressivement l'identité du lieu. L'histoire et le mythe se stratifient. Les endroits se distinguent et les édifices se construisent. Le temps est avant tout une expérience de l'instant vécu, interpellant le passé. Dans son livre « *Le temps existe-t-il »,* Etienne Klein, interprète ainsi le temps du présent pour dire que nous vivons dans une transition continuelle et permanente entre le passé et le présent. Nous expérimentons ces deux faces du temps à la fois, ce qui fait que le temps est une condition inévitable de notre expérience dans l'espace, et c'est ce qui fait de l'espace la substance et le contexte du

---

[10]Pierre VON MEISS, *De la forme au lieu,* Presse polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 1993, p. 147.
[11]Terry FRIEDMAN, *Temps, changement, lieu,* Andy Goldsworthy chronologies, *Anthèse*, France, 2008, p. 84.

temps. Donc un lieu réunissant espace et temps est un lieu de mémoire qui existe à la charnière de la tradition populaire. Par exemple les bâtiments du patrimoine se lèvent suivant des formes rectangulaires et se dressent de façon régulière. Les verticales et les horizontales des édifices, renvoient par leur jeu rythmique et mesuré, à l'époque de cette pensée agissante qui pendant des siècles, par l'exaltation de la logique, des raisonnements, de la culture, des intuitions rayonnantes de la théologie, avait défini les conventions symétriques de l'équilibre. Tout se condense dans les formes architecturales des bâtiments du patrimoine, pour faire arriver jusqu'à nous la fine fleur de la pensée humaine et réincarner le passé dans les lieux du présent vécu. Ces endroits traduisent le besoin de subordination des sensibilités et des passions aux exigences de la raison. Autrement dit, ce que les hommes ont construit pendant des siècles représente cette volonté de pouvoir croiser le spirituel avec le matériel, afin que les humains puissent y survivre. C'est ce que les artistes ont également tenté de faire durant toute l'histoire. Leurs œuvres revêtissent les lieux d'une nouvelle existence voulue et non pas imposée. Eugénie De Keyser écrit dans *Art et mesure de l'espace* : « *Loin de nous divertir, le peintre et le sculpteur nous éloignent de l'imaginaire et nous ramènent à l'existence même.* »[12] Le rôle de l'artiste touche à l'essentiel de par sa fonction et la nature de sa démarche, quand il choisit de faire de son œuvre un nouveau lieu incarnant l'expérience qui va du passé au présent.

Pour insister sur le rôle central de l'artiste créateur dans l'insertion d'une œuvre d'art dans un lieu précis, je souhaite mentionner Marcel Proust dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* : « *Les données de la vie ne comptent pas pour l'artiste, elles ne sont qu'une occasion de mettre à nu son génie.* »[13] Le génie de l'artiste aboutit à la création d'une œuvre d'art, qui n'est qu'une idée, laquelle prend sa place dans un contexte favorable, lui permettant de vivre, en attendant

---

[12]Eugénie DE KEYSER, *Art et mesure de l'espace,* Charles Dessart, Bruxelles, 1970, p. 235.
[13] Marcel PROUST, *A la recherche du temps perdu, à l'ombre des jeunes filles en fleurs*, La nouvelle revue française, Paris, 1919, p. 137.

l'émergence d'une autre idée, d'une autre création et d'un autre artiste. Le rôle de ce dernier s'avère primordial, comme l'affirme E.H. Gombrich dans l'introduction de son livre sur l'histoire de l'art. En effet, il écrit : « *Disons nettement, tout d'abord, qu'à la vérité, "l'Art" n'a pas d'existence propre, il n'y a que des artistes.* »[14]. À chaque fois, il y a un artiste, un être humain, un microcosme et un génie à l'origine des œuvres d'art créées. L'histoire de l'art s'est imposée à travers les œuvres de certains artistes. Il faut accepter l'idée, avant d'espérer comprendre, que depuis la préhistoire jusqu'à nos jours, l'image a été considérée comme une force à utiliser avant d'être une belle chose à contempler. L'art de la préhistoire, malgré ses fonctions propres, demeure avant-gardiste pour moi, en tant qu'artiste contemporain, car il représente un rapport essentiel entre l'homme et l'existence. Cet art depuis son avènement n'a pas cessé d'être l'endroit où se cultivent le beau et le magique, dont il forme le lieu et le contexte. Les réalisations de ce dernier s'affirment comme des éléments majeurs de la création de l'art et notamment de la sculpture. François Barré s'interroge sur le contexte dans son livre « *Œuvre et lieu* ». Il y dit notamment : *« Qu'est-ce que le contexte ? Est-ce le lieu ou plus sûrement une stratification de temps et d'espace, de paroles et d'écrits, de minéralités superposées et de temps accumulé ? L'œuvre qui advient, avec qui et quoi entre-t-elle en résonance ? N'y fait-il pas aussi la mémoire des récits enfouis, le sentiment des revenantes et l'esquisse du mouvement futur ?* »[15] L'époque moderne et postmoderne de l'histoire de l'art se considère comme riche et profondément déroutante. Cette époque a mis la notion du contexte ainsi que le rapport entre la sculpture et le lieu au cœur de ses préoccupations. De l'installation au *Land Art,* c'est toute une démarche artistique qui a réussi à faire de la sculpture un lieu et à transformer le lieu en une sculpture. Mais ces créations sont-elles vraiment des sculptures ? Et ces œuvres représentent-elles une remise en question de la tradition, avec cette idée d'investir l'espace et le lieu ? La sculpture dans un lieu

---

[14]GOMBRICH E.H. *Histoire de l'art,* Gallimard, Paris, 1998, p. 7.
[15] François BARRE, *Œuvre et lieu*, Flammarion, Paris, 2002, p.11.

précis, renforce sa puissance. Ainsi, on peut rechercher le lieu dans la sculpture, comme on a souvent cherché le lieu pour la sculpture. La question du lieu se pose afin que l'art puisse tenter de fournir des réponses. L'art nous permet de ressentir une satisfaction. C'est ce sentiment qui nous encourage à essayer de déchiffrer les conditions propices à la mise en valeur de l'œuvre. C'est ce qui nous guide dans cette tentative pour trouver des réponses satisfaisantes concernant le rapport énigmatique, mais primordial entre la sculpture et son lieu.

Le lieu et l'espace sont deux notions indissociables, mais c'est la première qui contient la seconde, qui la dépasse dans son rapport à l'existence et son pouvoir de valoriser cette dernière. « *C'est avec le temps qu'on invente un lieu. Que fait l'artiste aujourd'hui comme autrefois ? Il prend son temps. Avec cela, il donne chair à des choses qui réfuteront nos idées, nos attentes, nos habitudes, nos empressements sur l'art, voire sur la vie en général.* »[16] Didi-Huberman, qui a consacré de longues études au lieu relie la création au lieu, en tant qu'œuvre d'art, car ces deux partenaires, œuvre et lieu, sont considérés par l'homme comme ce qui résulte de l'expérience, de l'espoir, de l'émotion accumulés par le temps. Ce qui crée la signification du lieu c'est son rapport intime avec le processus créateur. La majorité de nos intérêts significatifs se banalisent en dehors de ce rapport. L'activité artistique aboutit à des créations qui prennent vie sous la forme d'espaces plastiques, tandis que les œuvres elles-mêmes forment les endroits des créations. Les œuvres sont autant que les lieux une stratification du temps et de l'espace. C'est dans cette optique que mon travail pratique et théorique se développe.

Les archétypes sont les thèmes communs à l'humanité, des « motifs mythologiques » qui selon Jung émergent de l'inconscient collectif et réapparaissent indéfiniment, sous forme symbolique, dans les mythes et les rêves des peuples et des individus. La notion du lieu se donne alors comme un espace

---

[16]Georges DIDI- HUBERMAN, *Fable du lieu,* Le Fresnoy, Paris, 2001, p.11.

supérieur. L'alchimie de l'espace transforme le lieu en un mythe, qui sublime le lieu à tel point qu'il devient enraciné dans l'inconscient collectif où il se transforme en archétype. Le lieu devient un archétype, car ses valeurs, extrêmement spirituelles, s'accordent avec la matière de l'espace pour créer une force énigmatique d'ordre mythique. Les archétypes deviennent ainsi, par le biais de l'art, des éléments majeurs dans la fabrication du sublime. Sans ce dernier l'art perd son caractère fascinant. Le sublime devient de l'art. Celui qui anime les œuvres créées et qui se rattache au beau, produit de tout ce qui est maintenu hors de l'oubli, de tout ce qui est sauvegardé dans la mémoire. L'une des marques du sublime dans un lieu est la trace du temps passé. Celle-ci est perçue par la conscience lorsqu'elle réalise tout ce que le lieu comporte d'expérience passée. On remarque l'âge d'un édifice dans la dégradation de la matière qui la compose et à travers les couleurs gris, noir, marron ou verdâtre qui la recouvrent. La patine des sculptures en bronze est souvent reliée à la mémoire. Par ses oxydations, elle suggère le temps passé. Aujourd'hui, des sculpteurs tentent d'imiter ce genre de patine sur le bronze et sur la pierre, en utilisant des techniques, y compris l'usage des acides qui corrodent la surface de la matière, pour suggérer ou contrefaire le passage du temps. Celle-ci exprime alors le sublime à travers la patine qui est le visage de l'ancien et le masque des ruines. Que sont les ruines ? Elles sont les vestiges d'une civilisation. Elles représentent ce qui reste d'une culture, d'une aventure humaine, elles sont une longue mémoire rendue présente. Tout cela matérialise l'action du temps qui passe et qui accumule les instants, qui concentre les émotions et les créations. En fait, un espace vivant est beaucoup moins poétique qu'un espace qui l'a été, mais dont la vie s'est retirée. Le premier ne nécessite pas que le temps s'arrête pour être admiré, car l'action l'habite toujours, le recouvre de son chaos et constitue une couche qui le rend imperméable à l'enthousiasme sentimental et esthétique. Le second en revanche, celui où règne les ruines, offre un temps propice à la contemplation, à la nostalgie, aux rêves et à l'imaginaire, donc au sublime. Les ruines représentent l'instant du surgissement de l'idée de la mort de

l'histoire dans du spectateur. Une vie était là ; une histoire s'est déroulée précisément ici, alentour… Le lieu reste chargé de son propre deuil. Là, le sublime s'édifie à la frontière du temps, pour exhumer la mémoire et faire du lieu un monument historique et une référence esthétique. Le lieu redevient alors peuplé de ses contemplateurs, de ces voyageurs du rêve et de l'esprit. Dans son commentaire sur les rêves, David Fontana donne à l'espace une place prestigieuse, entre l'infini et l'invisible, en en faisant comme l'archétype incarnant face à la matière. Dès que le lieu est représenté dans nos rêves, sa puissance est de fait justifiée. La localisation du rêve fait du lieu un archétype qui donne un sens et une valeur immuable aux visions du rêve, et ce dernier ne prend sa vraie dimension que lorsque l'espace d'un lieu encadre ses événements.

Poser la question du lieu revient à prendre conscience de sa réalité. C'est cette réalité du lieu qui sera exposée et analysée au fil de cette thèse ; le lieu avec ses implications théoriques, son histoire particulière et les débats dans lesquels il s'insère en tant qu'objet apparaîtra plus clairement. C'est exactement ce que la question du lieu peut impliquer : prendre conscience des notions et des débats théoriques qui sous-tendent la conception et la réalité de cet espace considéré comme vivant et en perpétuelle évolution. Les édifices et les ruines ont concentré, depuis le début de leur existence, une accumulation de souvenirs, pour devenir finalement des lieux exemplaires, des hauts lieux. Le Golgotha et le temple d'Afka sont deux exemples de tels hauts lieux. Le rapport qui les unit et le bien fondé de mes choix exigent une remontée dans le temps de plusieurs millénaires. Mes interrogations vont concerner le décalage qui existe entre l'espace représenté mentalement et l'espace matériel. Elles veulent comprendre quel genre de relation existe entre la conception mythique d'un lieu, son discours représentatif et les pratiques quotidiennes qui s'y développent. Que reste-t-il du site mythique du Golgotha comme de celui d'Afka ? C'était mon point de départ. L'une des hypothèses envisage que les mythes ne puissent pas exister au-delà de leur contexte historique. La question du temps se révèle alors le moteur de la chronique, tandis que l'espace se présente comme son contenant.

Ma préoccupation théorique était fortement reliée à l'intérêt des formes de relations susceptibles de s'établir entre la conception mythique et l'art de la sculpture dans ces deux hauts lieux que sont le Golgotha et le temple d'Astarté à Afka. On ne peut jamais construire sur le néant, car le néant n'existe tout simplement pas.

Mon enquête qui voyait dans la destruction le moment idéal pour installer un nouvel ordre inspiré du modèle des ruines, vise à illustrer les fondements de tout espace susceptible d'être habité par la mémoire. Sur les ruines, à travers le récit de la résurrection, sous l'œil omniprésent d'œuvres d'art éphémères dans leur présence comme dans leur matière, mes sculptures sont conçues pour rendre possible la recréation d'une nouvelle forme du lieu. Afin d'améliorer ses conditions d'existence, l'homme créa des « lieux » : habitations, édifices et monuments, tels les dolmens et menhirs de l'époque mégalithique. Ces premiers monuments qui ont consacré le puissant rapport entre le vertical et l'horizontal, prenaient en considération à la fois, les besoins humains et les lois de la nature. Un compromis naquit de ces nécessités et l'histoire de l'art naquit avec lui. Depuis, l'homme vie en consommant le temps qui passe.

Le lieu est déterminé des relations entre matière, mesure et temps. Ces relations constituent également les caractéristiques qui confèrent au lieu son identité. L'analyse de l'espace étudie les agencements en tentant de découvrir les raisons qui déterminent l'ordre du lieu. Nombre de ces agencements accompagnent les tentatives des sociétés humaines. Bien entendu l'élaboration d'un lieu reste relative et les étapes qui permettent son édification varient selon les sociétés, la variété des territoires et les moments historiques concernés. Ce sont alors les pratiques concrètes ainsi que les points de vue particuliers qui façonnent l'identité d'un lieu. En ce sens, l'espace permet en outre de poser la question de l'échelle du lieu, car celui-ci est un donné entraînant ses interactions propres avec l'homme. Avec le temps on découvre, on habite, on vit, on s'habitue et on aime des lieux qui en retour influencent notre personnalité, forgent notre caractère, illuminent nos rêves et sculptent notre physionomie.

Un lieu, une mémoire

Bergson dit : *« Il n'y a de présent que pour une conscience [...]. Le présent est mémoire et anticipation [...]. L'homme doit s'appuyer sur le passé et tendre vers l'avenir ».*[17]

La *consommation* du temps et l'expérimentation des conditions de la vie dans un lieu, sont à l'origine de la fabrication du contenu de la mémoire du lieu. La matière qui constitue le lieu est usée à travers le temps, celle-ci raconte l'accumulation des années. Le vécu, lié à toutes les époques dans lesquelles se sont déroulés des événements du passé, est à l'origine de la mémoire d'un lieu. Les éléments visuels d'un lieu deviennent, comme ceux d'une sculpture, un moteur éveillant les dimensions du sublime. Celui-ci s'ouvre aux transmissions de la mémoire en attachant des morceaux de toutes les époques dans un nouveau contexte conceptuel, imaginaire et utopique. Il est difficile d'imaginer la vie de l'être humain sans mémoire, car cette dernière donne sens à l'instant du vécu. La mémoire constitue le réservoir d'inspiration pour l'artiste. Elle nourrit ses créations. En contrepartie, l'artiste alimente la mémoire avec de nouveaux éléments, ceux-ci deviendront à leur tour le contenu d'une nouvelle mémoire. Les œuvres d'art créées deviennent de nouveaux corps et de nouveaux lieux dédiés à la renaissance d'une mémoire. Catherine Grenier écrit : « *Le cheminement que nous fait parcourir l'artiste va de la mort à la vie, et l'agent de cette translation vitale est la mémoire.* »[18]

Les lieux de mémoire existent grâce à leur histoire. Selon Pierre Nora « *un lieu de mémoire dans tous les sens du mot va de l'objet le plus matériel et concret, éventuellement géographiquement situé, à l'objet le plus abstrait et*

---

[17] Henri BERGSON, *Matière et Mémoire*, "Essai sur la relation du corps à l'esprit". Édition Presses universitaires de France, Paris, 1896.
[18]Catherine GRENIER, *Claudio Parmiggiani,* Actes sud, Paris, 2008, p. 35.

intellectuellement construit. »[19] Le lieu explique Pierre Nora, devient lieu de mémoire quand il échappe à l'oubli. Les espaces des lieux de mémoire constituent une référence essentielle pour l'histoire d'un peuple ou d'un individu ; les valeurs du lieu offrent une contribution à la mémoire collective des groupes sociaux, car ils aident à soigner le déracinement. Dans la société de la crainte et de la perte de l'identité, notamment durant les instants du vécu, le lieu intervient par la valorisation d'un passé glorieux. Le lieu est une question d'héritages lointains, des grandes constructions historiques et de la transformation de la nature, ainsi, se construit la notion du patrimoine. L'existence du lieu évite la disparition progressive de la mémoire, celui-ci ranime le désir d'en comprendre la lente élaboration de cette mémoire. D'où la nécessité de conserver les lieux de mémoire et de les interpréter comme dans le cas de mon intervention artistique à Afka.

« *C'est la mémoire qui peut transformer le réel en possible et le possible en réel.* »[20] La mémoire du passé est l'image fidèle de ce passé. A travers l'analyse de la mémoire du lieu d'Afka, la tendance à continuer et à accomplir cette mémoire s'impose comme un désire et un besoin. Autrement dit, la volonté de déconstruire certaines représentations traditionnelles vient en faveur de l'art, pour pouvoir reconstituer un monument (installation de sculptures) à la gloire du lieu. Dans ce cas l'œuvre créée incarne ce que l'on peut appeler le « monument du lieu», qui se caractérise par la multiplication des réflexions, des réactions et des interprétations inspirées de la mémoire.

Les lieux propres de chacun n'existent que dans la mémoire, l'imagination et la perception. C'est en associant la nostalgie à l'instant actuel, dans un espace, que le lieu s'incarne en un sujet stimulateur de la puissance créatrice chez l'artiste : « *Nous relevons le fait qu'actuel se trouve ici associé à la mémoire et*

---

[19] Pierre NORA, *Les lieux de mémoire,* Gallimard (Quarto), 1997, France, tome I, p. 59.
[20]Christine VAN ASSCHE, *The shape of time,* La presse du réel, Dijon, 2008, p. 7.

devient : « un lieu actuel de la mémoire ». »[21] . Le temps qui construit la mémoire fait révéler l'ampleur d'un lieu associé à cette mémoire. Ce phénomène est sûrement rapporté à un instant bien défini, à l'instant actuel. Quand le lieu est présent dans notre conscience, il vit, sinon il est condamné à la mort et doit attendre une nouvelle conscience qui le fera ressusciter. La mémoire, c'est elle qui sollicite les souvenirs nostalgiques, qui, à leur tour, nous emmènent à travers le lieu, vers les images du passé, celles qu'on peut imaginer. Donc, le lieu doit son existence à la mémoire et grâce à elle, il formule son champ magnétique qui nous attire. Examinons de plus près cette autorité supérieure que le temps exerce sur le lieu et plaçons-nous au cœur de son espace pour constater que, sans les éléments rechargés par le temps, ce lieu ne dépasse pas le fait d'être un endroit. Ces éléments constituent la mémoire du lieu, son image et sa valeur. Le lieu qui n'a pas de mémoire n'existe pas. Par contre, il n'agit que dans la mémoire et cherche à se projeter dans les ombres et les coins du lieu. L'attachement du lieu à la mémoire nous pousse à nous interroger sur la possibilité que la mémoire elle-même soit un lieu, ce qui est probable, car d'après Jean Rostand dans son livre *L'homme* : « *d'importants travaux ont été consacrés, en ces dernières années, à l'étude du mécanisme de la mémoire : ils conduisent à penser que les réflexes acquis, les souvenirs ont pour support matériel certaines molécules de ribonucléoprotéide.* »[22]

Pour motiver et approfondir les valeurs du sublime, la mémoire participe à la création de l'œuvre qui devient une nouvelle image du lieu. En tant que stimulant de la mémoire, l'œuvre nous emmène à travers l'imagination dans des lieux qui ont existé ou bien qui n'ont jamais été, car l'imagination peut, à travers un lieu, formuler un nouveau lieu, parfois plus parfait de ce qu'il est en réalité. Par exemple, la ville de Nazareth, souvent associée au nom du Christ et selon certains chercheurs qui n'a pas existée, du moins à l'époque du Christ, Gérard

---

[21]Gisèle GRAMMARE, *Le lieu de l'œuvre*, Septentrion, Paris, 1996. p. 17.
[22]Jean ROSTAND, *L'homme,* Librairie Larousse, Paris, 1992, p. 346.

Modillat cite dans « *Jésus contre Jésus* »: « *Aucun document ancien, romain ou grec, ne mentionne la bourgade de Nazareth […] soit Nazareth n'existait pas […]. Avant de devenir un lieu de plénitude, Nazareth n'aurait-elle été qu'une ville fantôme ?* »[23]. Dans ce cas une fable s'approprie un lieu et se donne une identité et une nation. Mais l'histoire du Christ rationnelle du point de vue concernant la mémoire dans son appartenance à un lieu, ne peut pas nier l'existence d'un *non-lieu* utopique accomplissant les nécessités de n'importe quel mythe.

Les signes d'une mémoire se localisent dans les détails d'un lieu, par de simples éléments considérés ornementaux, voire surprenants et gracieux pour celui qui les découvre et les déchiffre. Il faut interpréter l'espace d'un lieu, pour matérialiser et rétablir les différents éléments de la mémoire appartenant à ce lieu. Ainsi les souvenirs cherchent à être instaurés dans des localisations qui servent à reproduire la mémoire. L'art qui ne cherche pas les origines de ce qui constitue les différentes images de la mémoire dans un lieu ne sera pas à la hauteur d'être accueilli dans ce lieu. La compétence de cet art commence par la compréhension entre les souvenirs gravés dans un lieu et les éléments qui composent l'œuvre créée pour ce même lieu. Mais ce qui se met à la disposition du pouvoir créatif constitue la fortune du lieu, dont l'artiste et son œuvre sont responsables. Pour aider à penser de nouvelles formes de relations, l'art doit relever un défi dans le sens où il doit utiliser une théorie du changement, des possibilités de l'art et de la culture pour mener à bien des opérations d'insertion dans un lieu. Dans cette optique l'artiste définit l'espace de la mémoire d'un lieu, en y faisant une excursion globale et détaillée en même temps et touche concrètement ce qui s'est condensé au fil du temps et du vécu.

Une fois que l'œuvre prend sa place au sein du lieu, elle change le sens esthétique de l'espace. Elle reformule la mémoire, la remet en valeur en

---

[23] Gérard MORDILLAT, *Jésus contre Jésus*, Seuil, Paris, 1999.

l'exposant et y ajoute une nouvelle mémoire. Avec la disposition d'une nouvelle œuvre dans un lieu apparaissent les trois facteurs suivants: reformuler la mémoire du lieu parce celle-ci s'octroie une nouvelle forme plus ornementale, plus accentuée et plus attirante. Ensuite réexposer le lieu, parce que l'œuvre, souvent présentée sur un axe central s'expose et expose le lieu comme étant un pôle d'attraction. Enfin ajouter des nouvelles valeurs esthétiques au lieu, parce que l'œuvre développe l'idée de la création. L'ornement de l'œuvre renforce la cohésion du passé dans le présent, ce qui ajoute au lieu un sentiment du sublime et nous aide à mieux voir et sentir sa beauté et vivre le plaisir de contempler ce lieu. « *D'après Thomas d'Aquin (1226- 1274) à La Sorbonne : il définit le beau par « id quod visum placet » (ce qui plaît à voir)* »[24]. L'œuvre d'art qui émane du fond de l'être humain, vise un certain plaisir, engendre un genre de satisfaction et nous fait croire à un bonheur ou un paradis, où se trouve en plénitude : « *L'Eden, que les scolastiques plaçaient déjà dans un lieu lointain, très élevé, vers la sphère luminaire, est situé par Dante à la charnière entre le monde humain et la sphère céleste. L'Eden est, à sa manière, une « cité de soleil »* »[25] Quand on parle d'Eden, on parle d'un lieu situé dans la mémoire archétypale préfigurant un lieu de bien-être. C'est un rapport entre la mémoire et le désir qui promet un lieu, réalisable sur le plan de la création artistique. Là, on est dans le monde des idées qui domine notre existence et qui s'incarne à travers l'art. Ce monde incarne en matière les idées enchâssées dans la mémoire. Le long trajet de la vie est une marche vers ce but, vers ce lieu. Nous nous condamnons à une faillite dans l'arbitraire à chaque fois que l'on croit que ce lieu existe vraiment et définitivement quelque part sur notre planète. En fait ce lieu peut se réaliser grâce à un agencement entre notre perception d'un haut-lieu, notre mémoire et l'art. Tout le passé de nos ancêtres nous indique l'échec, dont les ruines envahissantes sont le témoin. Aujourd'hui l'espoir consiste dans une

---

[24]Jacques DE LANDESBERG, *L'art en croix, op.cit.* p. 48.
[25]Monique MOSSER et Philippe NUS, *Le jardin, art et lieu de mémoire,* Edition de l'imprimeur, France, 1995, p.75.

reconversion de la mémoire instaurée dans les ruines et peut-être dans l'aménagement d'une nouvelle mémoire qui servira probablement aux générations qui viennent. L'Art matérialise les idées construites grâce à une accumulation d'expérience, de mémoire et d'ambition. C'est ce monde d'idées qui constitue les champs de la mémoire ; un monde colossal qui recouvre la terre de rêve, d'imagination et de séduction. Il est ample mais tellement mémorable, intellectuel mais apparemment éternel. Sans arrêter il assure une présence instantanée, il atténue les préoccupations durant les années de la vie. Entre-temps, les humains découvrent des lieux et des ruines, se rappellent et s'imaginent, créent des lieux et du sublime. C'est ce qui fait de la société un monde de spectacle continu, basé sur la consommation de la mémoire à travers les couleurs et les formes, dans le but de voir et toucher le lieu du paradis. La société s'esthétisera à une vitesse de plus en plus grande et la réanimation des lieux historiques par des événements artistiques de tout genre n'est que l'expression de l'image du culte du lieu respirant la mémoire.

Mes sculptures réalisées et exposées dans le temple d'Astarté à Afka apparaissent être loin de correspondre à un paradis de bonheur, mais elles forment le chemin. La réalisation de cette notion que je viens de mentionner n'est pas possible dans le cas où notre incompréhension nous empêche d'admettre que la route de la perfection et du bonheur débute par la prise de conscience, l'acceptation de notre condition imparfaite et de notre état de ruine. C'est dans cette perspective que Kiefer dit: *« Mon art est une tentative d'une recréation : la reconstruction d'un endroit où l'on se sentirait bien dans l'univers. »*[26] Pourtant, les œuvres de Kiefer tendent à évoquer l'emprisonnement, la solitude, les « Passions » et le décès, dans un contexte qui va parfois vers un art qui représente le monde de catastrophe, notamment dans ses installations au Grand Palais. Cependant, Kiefer parle de la recréation d'un

---

[26]Philippe DAGEN, *Chute d'étoiles*, exposition au Grand Palais, Regard-CNAP, Paris, 2007, p. 37.

univers de plénitude. En fait, il parle avant tout de la réconciliation avec notre univers et avec notre mémoire.

Bien avant Kiefer, Medardo Rosso (1858- 1928) qui a créé son œuvre « *Conversation dans un jardin* » (1896). Elle représente un endroit de réconciliation entre le concept de la sculpture et celui du lieu, suivant une interprétation expressive qui dépasse la simple conversation entre les personnes et nous mène vers une conversation entre la sculpture et le contexte dans le but de révéler une condition humaine inconcevable et déchirante. D'autre part, cette œuvre exprime un monde de douleurs, un monde qui, une fois compris et accepté, nous guide vers un sentiment de confidence et de joie.

5 - Medardo Rosso, *Conversation dans un jardin*, cire sur plâtre, 35 x19 x 6,5 cm. Vers 1896

Mes sculptures cherchent à éveiller les souvenirs cachés dans les ruines du temple d'Astarté ; il ne s'agit pas de mémoires issues de l'expérience quotidienne mais de la mémoire collective, celle qui proclame le destin déjà expérimenté par mes ancêtres Phéniciens. Dans ce cas, ma création artistique

devient une reconstruction sur la base de toute une série d'opérations en relation avec l'espace, qui peut fonder une nouvelle mémoire du lieu. L'art rend possible l'incarnation d'une mémoire inédite, procédant d'un cumul de temps. Cette option se révèle opérable dans la mémoire collective d'un individu ou d'un peuple qui se renforce grâce à l'art. Pourtant, dans le fond, une anxiété, une agression et une nostalgie subsistent. Ce sont ces mémoires qui veulent renaître et exister. Cette situation éveille chez l'artiste des créations de mise en ruines, conçues chez Kiefer par les monuments architectoniques déjà réalisés à Barjac et plus tard exposés au Grand Palais à Paris, en 2007. En fait, dans cette installation et bien entendu dans la majorité de ses œuvres, Kiefer suscite la mémoire suivant trois dimensions : la mémoire *moyenne,* celle de ses souvenirs d'enfance, notamment les tourmentes de la guerre ; la mémoire *extrême,* celle de la mythologie qui encadre la condition humaine, et la mémoire *récente,* celle qui concerne le vécu dans le cadre contemporain. Grâce à ces trois dimensions de la mémoire, l'œuvre de Kiefer se réalise en fonction du lieu. L'une des premières conclusions à laquelle j'avais cru arriver après avoir vu le travail de Kiefer au Grand Palais, était que si le mythe existait, il ne pouvait pas être très différent des créations de cet artiste. Effectivement, se promener tout au long de ces ruines interminables et dépeuplées constituait l'expérience la plus proche de la mémoire. Déambuler dans ce lieu d'effondrement réalise un rêve utopique, un désordre proche d'un paysage urbain venant de sortir d'une guerre, s'exposant suivant des dimensions monumentales et sûrement vidé de toute vie quotidienne. Ces espaces urbains de ville fantôme, semblaient l'image vivante d'un lieu qui pouvait exister sous la forme de l'inertie et du vacant, dans le cadre d'un lieu déserté de la vie mais peuplé de mémoire. Ces perceptions de la mémoire du lieu sont exposées comme éléments caractéristiques de ce qui devrait constituer une utopie urbaine. Avec le temps et après chaque découverte, ce même lieu de ruines reprend vie dans les yeux de ses observateurs. En effet, il sera possible d'identifier toute une série d'activités que, dans un premier moment, il n'est pas facile de les percevoir. C'est à ce moment-là que Afka se dévoile immortelle

comme ce qu'elle n'avait jamais cessé d'être : un exemple, parmi d'autres, de la colline du Golgotha.

6 - Cascades du fleuve d'Adonis à Afka

Une dimension vitale

« *Le lieu fait entrer dans un endroit la simplicité de la terre, du ciel, des divins et des mortels en même temps qu'il aménage cet endroit en espace [...]* »[27] Le lieu a la possibilité de nous introduire dans un endroit fait de valeurs humaines et en même temps de pouvoirs divins. Le lieu est donc ici un sujet actif à la mesure de l'existence tout entière. Il confère à l'espace des valeurs ajoutées qui créent dans un endroit neutre un champ positif, actif et interactif. En même temps que le lieu introduit des valeurs dans l'endroit, il l'aménage en espace d'une dimension vitale. L'espace est donc plus qu'un objet, c'est un sujet, c'est un corps qui pense, qui se souvient, qui produit et reçoit des actions et des réactions. L'espace et le corps humain existent suivant des caractéristiques physiques quantifiables et mesurables comme l'air, l'eau et la terre, mais aussi comme entités spirituelles, pour que le corps humain et le lieu prennent vie en tant que matière qui pense. Selon Lefebvre, *« l'épistémologie de l'espace a reçu et accepté un certain statut de l'espace comme "chose mentale", ou "lieu mental"* »[28]. L'espace est en conséquence un contenant limité à l'extérieur, mais rempli par les valeurs du lieu. Cette notion donne à l'espace une définition précise et globale en même temps. Quand on parle du lieu, il faut absolument ajouter les valeurs mentales, les sensations diverses qui aboutissent à lui donner un sens, à exister par son essence dans la pensée de toute personne qui vit un rapport particulier avec le lieu.

Les différents composants de nos corps comme ceux qui constituent nos lieux sont régis par un certain ordre essentiel. Ensuite, la nature les dispose en un agencement parfait, dont l'équilibre est la règle, à côté de plusieurs principes qui

---

[27] Cité par Pierre VON MEISS, *De la forme au lieu, op.cit.* p. 150.
[28] Henri LEFEBVRE, *La production de l'espace,* Anthropos, Paris, 2000, p. 9.

organisent la vie et la nature physique de tout ce qui existe, lieux y compris. Pierre Von Meiss explique ce principe de l'ordre dans son livre « *De la forme au lieu* », il écrit:« *La répétition, l'alignement, la juxtaposition d'éléments identiques et de méthodes de construction semblables, imposent l'ordre à nos édifices et à nos villes […] Tout comme le sens de l'équilibre est inscrit en nous, se développant à partir de l'oreille interne, il semble bien que le sens de l'ordre soit au plus profond de chacun.* »[29]L'équilibre constitue la balance qui garantit à l'œuvre l'assurance et la stabilité. Ainsi dans l'ordre se distinguent et se révèlent des éléments tels que l'équilibre, la répétition, la juxtaposition et le contraste. Ces éléments évoquent également la dualité entre positif et négatif, ombre et lumière, rugueux et lisse, horizontal et vertical. Ils donnent du goût et de la valeur, conditionnent les dimensions esthétiques des lieux comme ils constituent les outils de l'artiste. Celui-ci dispose de ces éléments pour en faire les piliers de son art et de son style artistique. Entre l'équilibre et la dualité, règne sans partage la symétrie qui est visible absolument dans tout ce qui est vivant. La symétrie ajoute à l'esthétique, car elle est agréable à l'œil de l'observateur. Cette loi de la nature engendre l'équilibre dans la dualité de n'importe quelle unité vivante ; une beauté dans la nature qui est loin d'être spontanée. Partout, la nature multiplie les formes en demeurant fidèle aux règles de la symétrie. Pour exprimer la volonté de changer, de ne pas imiter la nature et de se distinguer de l'Art classique, les artistes contemporains ont souvent opté pour l'asymétrie. Même plus : ils ont lutté contre le principe de la symétrie tout en préservant le principe de l'équilibre. Dans mes œuvres, les corps des sculptures sont volontairement soumis à l'équilibre, à la composition centralisée, dont la symétrie s'affirme librement, puisqu'elle est une nécessité. L'impact iconographique recherché dans mon travail exige la stabilité de l'œuvre suivant une représentation symétrique. La composition statique dans mes sculptures est

---

[29] Pierre VON MEISS, De la forme au lieu, op.cit. p. 43.

faite pour crée une impression mythique et spirituelle indispensable à l'expression du message de l'œuvre.

Le dualisme se fonde sur la distinction des deux notions antagonistes du corps et de l'esprit, dans le sens imposé par René Descartes qui suppose que l'une agit sur l'autre. Sa philosophie est dite « dualiste ». Pour lui, le corps est spatial et inconscient, mais l'esprit est non spatial et conscient. La conjonction de ces deux éléments, corps et esprit aboutit à l'existence : « *Cogito ergo sum* » ; « *je pense donc je suis* ». La conscience humaine se localise dans un siège précis à l'intérieur du cerveau, où un processus biochimique détermine l'identité, la perception et les sentiments. Entre le dualisme et la symétrie, il existe une matière qui pense ou bien qui est pensée suivant un ordre bien structuré. Quand ces conditions se révèlent dans l'espace, celui-ci commence à exister, à devenir un lieu. Plus loin dans cette thèse, j'envisagerai la possibilité que cet espace puisse être mobile et transportable par le biais de l'art. En effet, les valeurs propres au lieu qui sont recueillies par notre mémoire, vivent en nous, nous accompagnent et peuvent participer à notre vie intérieure, à nos créations, tandis que sans de telles valeurs, nous comme les lieux marqués, risquons de ne plus exister véritablement. La valeur du lieu est d'être avant tout un lieu d'existence par l'esprit.

Les termes d'« existence » et de « vie » semblent à première vue équivalents, et si l'on s'en tient à la définition que donne *le Petit Robert*, exister, c'est vivre et vivre, c'est exister. Vivre ou exister, c'est émerger du néant, c'est avoir une réalité dans le monde. Certaines nuances doivent pourtant être faites, car exister, ce n'est pas seulement vivre. En effet, la vie renvoie à une notion biologique : elle se rapporte à la croissance et la conservation d'un être selon ses propres principes organiques. La vie, à ce titre, peut caractériser la plante, l'animal et l'homme. Toutefois seul l'homme peut être qualifié d'existant : il est en effet le seul être vivant capable de se représenter sa propre vie et de lui conférer une palette de sens. L'existence est donc une notion essentiellement métaphysique qui renvoie à la spécificité de l'être humain. Est vivant tout ce qui

s'oppose aux choses matérielles et physiques, aux objets artificiels, fabriqués par l'homme. La vie est donc une notion biologique. Un être vivant est doué d'un certain degré d'autonomie au sein de son milieu ambiant et n'a besoin de rien d'autre pour se maintenir en vie. Ce principe d'autonomie est indissociable du principe de changement, et donc de mouvement. Celui-ci est par conséquent le principe vital. On peut ainsi distinguer les êtres vivants des êtres inertes. La vie est un principe premier d'existence, mais on peut également affirmer que tout ce qui est vivant « existe ». On entend alors par existence tout ce qui est « ici et maintenant », c'est-à-dire dans un espace et dans un temps donné. Si on assimile l'existence à l'être, c'est pour la distinguer clairement de la substance.

Je vis, donc un lieu existe. Le lieu devient ainsi une condition première de la vie. Son existence physique constitue l'espace d'accueil. Ses limites constituent une sorte d'enveloppe qui nous abrite. Sa sphère intérieure renferme le monde de nos soupirs et de nos aspirations. Lorsque nous sommes appelés à quitter ce lieu intime, nous aspirons à y retourner. Nous le construisons et il nous abrite, nous lui conférons un ordre, il nous donne l'harmonie, nous lui assignons des objectifs, il nous attribue notre identité. Les moyens de l'existence dans un lieu sont toujours matériels, mais seuls ils demeurent insuffisants. La capacité à devenir un lieu nécessite l'intervention de la mémoire et de la perception humaines. Les lieux peuvent prendre vie de deux façons : la création par la construction ou bien l'acquisition par l'héritage. Dans les deux cas, la continuité d'une vie s'éprouve à partir et en fonction des valeurs qui animent le lieu et lui donnent un esprit : « *L'évolution de la vie sur la terre est le résultat d'une interaction entre deux modalités du changement, les variations acquises par flux horizontal et les variations héritées verticalement à partir des mutations.* »[30]Cette citation de Teyssedre confirme l'importance de la mémoire collective investie par les lieux du passé. Celle-ci peut être représentée par le vertical, tandis que le sentiment de l'importance de ce qui émane du lieu pour

[30]Bernard TEYSSEDRE, *La vie invisible, op.cit*. p. 55.

celui qui l'habite ou le visite peut être représentée par l'horizontal. Ce rapport interactif entre le vertical et l'horizontale correspond au croisement que forme la croix. Cette intersection devient emblématique du rapport du sujet avec un lieu précis. Je traiterai ce sujet plus loin. Dans son ouvrage *Temps, Changement, Lieu,* Terry Friedman conclut : « *Le temps et le changement se rattachent à un lieu.* »[31] Le temps dans ce cas constitue une substance spirituelle, et le changement un destin qui lui est accordé. Il est évident que le lieu forme quel que soit ses différents états, un pôle d'attraction pour les individus et les groupes. Son existence motive et stimule les projets personnels et la cohérence des groupes. Ce lieu constitue un témoignage de l'idole recherché. De même, si nous parvenons à découvrir, concevoir et synthétiser les caractéristiques des formes, dimensions et matières d'un lieu, on sera en mesure de les reproduire dans nos créations. À partir de cette analyse, une synthèse spirituelle se dégage : le lieu est la cathédrale de la mémoire, en même temps il est la muse de l'artiste.

Après avoir envisagé l'évolution du lieu dans ses rapports avec la transformation des mœurs, de la politique et des idées, il semble que le sens profond du lieu correspond à une évolution qui ne se limite pas à une idée isolée, détachée de l'expérience humaine totale. Il existe des lieux qui se caractérisent par un cycle périodique. Le changement du temps, de la lumière et de la température exerce des modifications sur l'apparence matérielle de ce lieu, et par la suite sur qui s'en dégage. Un lieu comme Afka s'éveille pendant le printemps : la grotte devient plus sonore grâce au jaillissement de l'eau, la luminosité devient plus vive et le soleil plus chaud, la végétation qui entoure le site devient plus dense. Les anémones dessinent des sentiers de boutons rouges sur un tapis de verdure éclatante. Ce genre de lieu représente alors la force vitale par excellence. Au début du printemps, la neige fondue entraîne les particules de la terre, qui en arrivant au fleuve d'Adonis, donnent à l'eau une teinte rouge. Cela représente l'instant de la mise à mort du héros. C'est l'instant de

[31] Terry FRIEDMAN, Temps, changement, lieu, op.cit. p. 7.

l'avènement du mythe. Dans un pareil lieu, le cycle des saisons joue un rôle capital, car il devient un lieu vivant qui se métamorphose et qui respire. Pour les Phéniciens, Adonis était le dieu représentant le cycle des saisons. Sa mort et sa résurrection illustrent la fin de l'hiver et le début du printemps. L'intervention de l'homme, en tant que créateur de ce récit fabuleux, s'entremet en conséquence pour offrir à ce lieu son mythe propre. À partir de cette évocation, cet espace est inclus dans la conscience historique et mythologique. Ainsi le mythe se propage de l'espace du lieu à chaque renouveau du printemps. Ici, le lieu reprend le cycle de la vie dans une nature qui revit la résurrection à chaque fois qu'elle est menacée par le néant de la mort qu'est l'hiver. Un lieu, comme Afka, s'intègre alors dans notre conscience pour établir un rapport interactif. Il peut influer sur notre personnalité et notre caractère. Il motive nos actes. Il transforme la représentation que nous nous faisons de notre vie. Ses courbes évoquent en nous la souplesse et la tendresse. Ses diagonales éveillent notre dynamisme. Ses verticales nous aspirent vers le haut. Ses horizontales nous guident. Ses angles nous structurent. Son air nous calme. Ses couleurs nous plongent dans le rêve. C'est ce qui est à l'origine de la création de mes œuvres plastiques et c'est ce qui fait que toute mon expérience dans le domaine artistique est une pratique cognitive en rapport avec le lieu d'Afka et son mythe. Le jaillissement de la source située dans la grotte, le fleuve, les montagnes, les plaines et la végétation fondent l'emprise d'une dimension vitale qui se dégage de ce lieu utopique. Ce lieu, bien plus qu'un objet, forme un ensemble de notions, de connaissances, devient un sujet actif en perpétuelle évolution, susceptible d'influencer nos vies. Cet ensemble de forces spirituelles qui peuvent impressionner notre mental peut être assimilé à un corps à part entière.

Corps et lieu

Le lieu et le corps constituent une vérité existentielle, qui joint deux notions indispensables pour la constitution de l'homme vivant, conscient et créateur. Quand le sublime se révèle, la signification de l'art naît et le sens de la vie évolue, pour passer du stade des désirs à celui de la réalisation des ambitions. Le sublime s'incarne dans l'œuvre de l'artiste et se révèle dans le lieu. Ainsi le corps et l'œuvre offrent à la vie la sagesse du créateur. Entre le corps et le lieu s'établissent des relations antagonistes : l'une est de nature matérielle, dimensionnelle, concrète et limitée, l'autre est de nature spirituelle, sentimentale, nostalgique et sans limite. Le rapport lieu et corps se confirme comme étant primordial. L'un dépend de l'autre. L'un expose l'autre. L'un est la preuve de l'autre. Le corps dans ce sens est celui de l'homme en premier lieu et le lieu est celui qui accueille l'homme, car sans l'homme il n'y pas de lieu, il n'y a que des ruines de l'existence. Le corps s'expose dans le lieu dans la mesure même où le lieu s'expose dans l'espace. Quand notre corps devient inconscient de son rapport avec le lieu, ce dernier perd son existence dans la conscience. Le lieu est nécessairement tributaire de la conscience que nous avons de son existence.

Poser la question du rapport du corps avec le lieu, c'est s'interroger sur l'un des facteurs déterminants de l'existence. Le lieu permet à l'artiste plasticien de s'identifier et de pouvoir s'inspirer des éléments matériels et spirituels. Le lieu interpelle l'artiste en même temps qu'il détermine un certain rapport entre le corps de ce dernier et celui du monde. Ce qui fonde l'authenticité de notre relation au lieu. Ce phénomène est largement ouvert. On s'introduit dans le lieu, on s'en détache, on s'y adapte, on peut même le fuir. Le lieu est subjectivement vécu, car le rapport que nous entretenons avec lui est dynamique. Certains lieux se transforment en espace de création.

Le corps s'articule avec le temps pour créer l'instant vécu, plus précisément, le croisement du corps et du temps crée l'histoire de la vie : c'est ainsi que la vie humaine est impliquée dans l'ordre matériel du corps. « *[…] le corps est donc une fenêtre sur le monde. Seul moyen d'établir la jonction entre l'homme et les autres êtres.* »[32] Dans son *Dictionnaire de la théologie chrétienne,* Joseph Doré considère le corps comme le lieu primaire de notre existence et le moyen unique de communication avec le monde extérieur. Dans ce cas le corps s'impose comme un élément de rupture, car à partir de lui se précisent les temps et se situent les lieux. D'autre part, le lieu implanté et immobile prend vie dans l'imagination des humains qui y ont vécu et qui y vivent. Ces derniers recréent le lieu comme un emblème incertain de l'histoire et ils vivent dans l'espoir inconscient d'y être admis un jour. Par ailleurs, ce lieu existe déjà quelque part dans notre imaginaire. Son corps est déjà délimité, même si en réalité il n'a jamais existé. Donc le lieu dépasse le simple fait d'être un espace d'accueil pour nos corps et nos créations, comme nos corps qui dépassent le fait d'être des phénomènes biologiques communs aux êtres humains. Le corps, l'espace, le lieu, l'œuvre d'art forment des notions complémentaires pour toute tentative qui aspire à toucher au sublime. Lefebvre voit bien que l'espace tout entier ne se définit qu'à partir du corps de l'individu. Cet espace lui confère ses significations dimensionnelles et fonctionnelles, et lui attribue le sens qui jaillit du fait de vivre dans ces endroits précis. « *L'espace entier (social) procède du corps, même s'il le métamorphose jusqu'à l'oublier, même s'il s'en sépare jusqu'à le tuer. La genèse de l'ordre lointain ne peut s'exposer qu'à partir de l'ordre le plus proche, celui du corps.* »[33]L'architecture détermine les mesures du lieu. La matière constitue sa masse. L'histoire condense son esprit. Ces trois éléments font du lieu un corps animé d'une vie qui s'écoule au ralenti et qui peut subsister pour des millénaires, tandis qu'à tout instant le corps de l'individu introduit dans ce lieu, offre à ce dernier la

[32]Joseph DORE, *Dictionnaire de la théologie chrétienne*, Desclée, Paris, 1979, p. 55.
[33] Henri LEFEBVRE, La production de l'espace, op.cit. pp.465- 466.

possibilité d'exister une nouvelle fois. Afka et le Golgotha existent donc comme des individualités qui attendent le corps d'un Adonis, d'un Christ ou d'un crucifié quelconque. A chaque instant les événements s'impriment dans l'espace. Plus tard l'homme quitte le lieu, mais l'histoire reste, et se transmet d'une génération à l'autre. La rencontre entre un individu et un lieu produit alors un rapport d'interactions dont le vecteur est le langage. Une dualité presque interchangeable se forme. Les deux corps se complètent pour ressusciter le mythe inachevé qui se réincarne à l'instant de la rencontre. Le corps du lieu dévoile les traces gravées du passé, tandis que le visiteur témoigne de la façon dont elles se gravent dans la mémoire et illuminent la conscience, grâce à l'existence et à la présence des corps simultanés.

Il est nécessaire de prendre en considération trois concepts de départ : utopie, art et espace. Ceux-ci encadrent mon sujet. Ils permettent de réfléchir aux aspects contextuels du projet concernant le corps d'un lieu conçu comme œuvre d'art à part entière. L'intérêt se trouve dans le décalage existant entre le lieu marqué par une longue histoire et l'artiste qui le conçoit actuellement. Ma tâche est donc une tentative d'approche de l'utopie dans l'espace d'un lieu mythique. De sa conception à sa mise en pratique, mon parti pris théorique et méthodologique cherche à présenter une conception inédite du rapport entre le lieu et la sculpture. Le lieu, dans ma conception, représente un corps dont le contenant mythique aspire à être réanimé. Mon lieu a besoin d'un contenu qui l'occupe, le représente, configure ses dimensions et ses valeurs à travers un corps ; à travers une sculpture qui matérialise la résurrection du mythe. L'appropriation théorique du lieu en rapport avec le corps renvoie à la dualité qu'illustre cette thèse. Pour ce faire, j'ai divisé mon mémoire en deux parties dont chacune se fonde sur deux piliers, qui se distinguent et qui se complètent. Mais sans la sculpture-corps et le lieu-mythe, notions majeures, mon travail perdrait son axe central. La première renvoie à la seconde et la seconde contient la première. Ce jeu d'échange et de réciprocité caractérise ma conception de l'existence, de l'art et de la théorie que présente cette recherche. J'y expose mes

idées dans lesquels le corps et le lieu s'inscrivent en tant qu'exemple du musée de la nature et de l'urbanisme utopique.

Le décalage existant entre lieu actualisé et corps exposé, résumé dans la question de la condensation du temps dans un même lieu manifeste toute une série d'aspects liés à la notion de complémentarité. Tandis que la position de l'artiste souligne l'importance que revêt cette dualité ou cette complémentarité pour l'homme. L'artiste vient pour proposer d'autres façons de voir et de faire voir cette réalité qui s'est formée selon un schéma complexe au fil du temps. En quelques pages et à partir de ce petit nombre de notions, ce chapitre se poursuivra par le récit des épisodes importants de l'histoire inscrits dans la physionomie particulière d'Afka.

Il s'agit d'un corps et d'un lieu, qui même isolés l'un de l'autre, se mettent en valeur réciproquement, car leur situation implique la dépendance de l'un envers l'autre. Par la suite, il ne sera plus possible de concevoir leur séparation. Les concepts de l'éphémère et de la création d'un monde qui dépasse le tridimensionnel et la matière ne peuvent pas affirmer dans leur architectonique un dépassement du concept du lieu corps comme étant une entité de support. La production esthétique est mise en question. Tandis que l'art dans ses états les plus conceptuels n'a jamais existé hors de son lieu, hors de son corps et de son contexte. La conception du lieu et du corps nécessite une représentation basée sur les notions théoriques, mais le plus important c'est la réalisation pratique à travers la sculpture elle-même. En poursuivant cette démarche jusqu'au bout et en explorant de façon approfondie des axes problématiques principaux, cette thèse parviendra aux finalités souhaitées. C'est en annonçant à l'avance les analyses et les conclusions liées à ma problématique de départ, et annoncées dans le titre de cette partie que le lieu du temple d'Astarté prendra sa place centrale comme sujet théorique de ce travail. La description détaillée de plusieurs visites à Afka effectuées ces dernières années, expliquera le sujet et le style de travail que j'effectue, tandis que ce chapitre constitue une condensation de ma conception concernant le rapport du lieu et du corps. La tentative de

montrer une installation dans le temple d'Astarté, représente pour moi comme un défi d'artiste. À Afka, l'ampleur du lieu s'impose d'emblée et les monuments historiques et naturels semblent ouvrir les bras aux sculptures, en même temps qu'ils se prêtent aux interprétations théoriques. Alors mes réflexions se développent, mêlées à mes propres sensations lors de mes contemplations sur toutes ces considérations historiques et mythologiques. La tâche artistique et le positionnement théorique sur le terrain comme dans l'atelier relient les sculptures dans leur matérialité à un monde qui part de mon propre point de vue pour embrasser l'existence tout entière, et rejoindre par la pensée ce que la mythologie a fait de ce lieu particulier. Le cas précis d'Afka et de son fondement mythologique rejoint la question de la mort et de la résurrection. Il traduit le chemin de ma démarche artistique qui commence dans un lieu et ne se termine que dans une sculpture. Ma rencontre personnelle avec ce lieu persiste comme un désir qui s'impose à moi. D'où l'importance de cette expérience physique, dont le contact direct du corps à corps devient pour moi comme un évènement ardemment désiré. Si la relation entre le corps et l'espace est interactive, elle n'est pas toujours apaisée et se révèle parfois riche de concurrence et de rivalité.

Kiefer : microcosme et macrocosme

Le mot cosmos désigne le monde, d'où sont venus ensuite les mots macrocosme et microcosme. Capable d'action et de réaction, le cosmos est une conscience vivante. Le cosmos comme le lieu possède un corps et même un esprit. Dans ce grand cosmos, l'homme représente un petit cosmos ; les interférences entre ces deux mondes se révèlent inévitables. L'homme est soumis aux conditions d'un monde hostile et rude, mais en même temps il peut exercer son pouvoir sur ce monde. C'est par ce chemin que l'artiste parcourt l'itinéraire ardu de son existence, en passant ainsi de la passivité à l'action. Ces deux concepts indissociables de macrocosme et de microcosme, présument la croyance dans la correspondance possible entre les deux mondes. Quand on expérimente la souffrance dans le monde, on spécule aussi sur les principes qui permettraient de rétablir avec lui des rapports harmonieux. Ici on peut distinguer deux façons de concevoir l'existence. L'une caractérisée par l'acceptation et la passivité, l'autre par la révolte et par l'action. C'est là que se joue la responsabilité de l'artiste. Celui-ci devient le *médium* qui sert d'intermédiaire entre l'homme et Dieu, entre le microcosme et le macrocosme, dans le but d'établir une relation entre ces deux entités. Après avoir exposé ce qui illustre la particularité du rapport qui unit l'homme à l'univers, l'idée du cosmos nous apparaît moins complexe et plus proche de nous. Il découle donc enfin de cette éternité et de ce rapport entre l'homme et le cosmos que le gigantisme de ce dernier ne lui donne pas forcément la supériorité sur l'homme. Ce dernier, lui, cesse d'être une modeste créature pour se hisser au rang de créateur. Vu sous cet angle, l'homme n'est pas petit dans le monde. Il est un petit monde en soi. La vision du cosmos étant fondée sur la similitude entre l'homme et le monde, la différence n'est qu'une question d'échelle et la similitude ressentie entre le macrocosme et le microcosme, est basée sur une connaissance qui, loin de se réduire à une construction d'humain, repose sur une expérience éternelle et commune à l'homme et à l'univers.

Notre corps et le cosmos forment une dualité qui unit deux lieux, là où nous sommes accueillis : microcosme et macrocosme. Le premier représente le corps, support de notre existence matérielle, tandis que le second correspond à la même définition, mais à la plus grande échelle qui soit. Ce concept interpelle l'artiste plasticien, notamment le sculpteur, qui poursuit toujours la création d'une œuvre proprement existentielle, unissant microcosme et macrocosme. Dans le corps humain se trouvent par ordre décroissant de grandeur, les organes, les cellules, les molécules, les atomes et les électrons qui se présentent semblables à des planètes dans l'espace. L'homme, bien avant la science avait pressenti et connu la vérité de cette union qui le relie à l'existence tout entière. C'était notamment le cas du christianisme. Avec lui, *Dieu* s'est incarné dans le corps du Christ, fait homme, pour donner au corps des hommes la possibilité d'héberger à son tour du *Créateur* du monde. Stéphanie Breton décrit le rapport qui unit l'homme à *Dieu* dans son livre « *Qu'est-ce qu'un corps ?* » Elle dit : « *L'homme est le signe iconique du Dieu, il est donc également le résumé de toute la création. Cette conviction s'explique notamment dans l'image de l'homme cosmos.* »[34]

Dès le début du monde s'est joué un drame cosmique, dont l'évènement physique a inspiré un rite symbolique, qui commémore l'instant de la genèse. C'est un vrai défi que de parvenir à réconcilier le drame initial d'une déflagration cosmique avec la joie née d'un feu d'artifice. Cet exemple illustre bien la tendance permanente dans l'homme à percevoir ce qui se divise en microcosme et macrocosme

Le dépouillement des moyens artistiques relève également de cette tendance. En unissant les fragments isolés de la réalité pour créer une œuvre d'art qui parte de l'intimité de l'artiste pour s'adresser à l'humanité tout entière, l'art devient une langue universelle. Suivant la logique symbolique de l'œuvre d'art on constate une correspondance avec le monde où l'unité entre l'homme et

[34]Stéphanie BRETON, Qu'est-ce qu'un corps ? Afrique de l'ouest/ Europe occidentale/ Nouvelle Guinée/ Amazonie, Flammarion, Paris, 2006, p. 60.

l'univers fait naître un sentiment d'éternité. Donc, dans la nature et l'existence, le microcosme et le macrocosme se révèlent être en perpétuelle relation. Une conception qui réunit Kiefer et Giacometti. « *Dans "Carnet et feuilles", le jeune Giacometti livre des fragments de son esthétique, qui considère l'œuvre comme un microcosme dans lequel se réfractent l'unité, l'organicité et l'harmonie de l'univers.* »[35]

Cette vérité d'un rapport interactif entre microcosme et macrocosme est un sujet fondamental pour l'artiste plasticien, et tout particulièrement celui qui s'attache à la question du lieu. Car, le cosmos représente le lieu des lieux, en même temps qu'il représente une puissance motrice et une influence qui se fait sentir dans la vie et le destin des hommes. Nadeije Laneyrie-Dagen parle de l'influence des astres sur les individus dans son livre *L'invention de la nature* : « *En plus de l'action qu'ils exercent sur le corps une fois formé, les astres jouent un rôle dans la gestation de l'enfant à l'intérieur de la matrice, chaque planète présidant, au fil de la grossesse, à la construction des organes […] Enfin le ciel influence les actions humaines* »[36] Le macrocosme agit sur notre corps et par la suite sur notre vie, étant donné que la nature de l'existence est semblable sur les deux échelles, et ce, malgré la différence de temporalité qui sépare les deux univers. Car il existe une constante de temps qui relie l'expérience humaine au dynamisme de l'univers. Comme si le temps avait explosé comme la matière et s'était dispersé le long de l'existence tout entière. Tout ce que nous faisons c'est consommer le temps qui nous est donné pour harmoniser nos vies avec l'étendue de l'espace et du temps. Le plan cosmique et notre quotidien sont reliés dans l'existence, par l'intermédiaire du temps. L'unité cosmique réalise sa dissociation qui s'effectue dans l'espace et à travers le temps. L'artiste, le penseur, le philosophe réalisent de même cette vérité. Il reste à reformuler ce concept dans une expression littéraire et plastique, à la recherche d'un instant

---

[35]Christine BOUCHE, Alberto Giacometti la forme, op.cit. p.63.
[36] Nadeije LANEYRIE-DAGEN, *L'invention de la nature,* Flammarion, Paris, 2008, p. 32.

qui rende compte du fabuleux et du sublime. Énoncer une telle vérité est utile, mais n'est pas suffisant. Il faut maintenant parvenir à l'exprimer dans l'art et à travers la sculpture. Car elle est le médium le plus proche de la matière, du volume et de l'espace

L'observation des ornements que sont les astres dans le ciel ténébreux provoque le sentiment du sublime. Dans mes projets, notamment *« Le retour du Phénix »*, le doré mêlé à la glaise et éparpillé sur la surface de l'œuvre, est fait pour donner l'impression d'une étendue spatiale illimitée, tandis que les particules rouges dispersées font référence aux astres. Le dynamisme de la technique employée dans mes œuvres est basé sur une gestuelle qui consiste à lancer en continu de la matière sur le support. Aucune interruption ne se produit, aucune ligne et aucun obstacle. Par contre, après avoir répandu la glaise sur la totalité de la surface, la matière fluide a ensuite une liberté totale pour circuler et prendre sa place. Cette technique permet de produire des formes qui ressemblent aux formes naturelles de l'érosion, et d'imiter le dynamisme des astres. Ce qui m'importe avec cette technique, c'est de parvenir à créer une texture qui rappelle les images et les formes de la nature. La matière que j'utilise se compose de terre riche en minéraux, de cailloux usés et de feuilles d'arbres sèches. Le mélange de ces éléments crée une gradation variée des couleurs qui rappellent la terre, à côté du doré et des points rouges ajoutés par la suite. La surface de la sculpture est enrichie par ces éléments faits pour représenter l'architecture spatiale. Elle a un but esthétique qui est de mieux comprendre la nature de l'existence et de mieux s'en imprégner. Pour le sculpteur il s'agit de produire l'œuvre comme une abstraction de la grandeur du macrocosme et de le transformer en un pur signe de la volonté de dépassement des limites du microcosme. Le monument ne sera plus une manière de représenter un lieu connu, mais il devient l'image de l'existence dans sa grandeur, tandis que l'ornement rouge et or joue un rôle explicatif. Maintenant on remarque que tout espace vide appelle à être rempli par l'art, tandis que toute œuvre d'art cherche à s'épanouir dans un vaste espace. Comme si l'art ne répondait pas seulement à des exigences esthétiques, mais

qu'il apparaissait comme une réaction contre le vide de l'architecture urbaine. Personnellement j'ai remarqué que des personnes, quelque fois illettrées, font parfois placer des rochers bruts dans leurs espaces de vie. Pour ces derniers c'est simplement beau. Mais selon mon interprétation cela répond à un instinct, un besoin archaïque émanant de l'inconscient collectif qui aspire à conquérir l'espace et à remplir le vide.

Dans son ouvrage *« L'invention de la nature »,*Nadeije Laneyrie-Dagen entremêle homme et monde, pour créer l'unité dans la dualité et pour donner à l'homme cette qualité supérieure qui lui offre le don d'être créateur. Ainsi il devient plus qu'une créature et en lui se résume *la création* : « *Microcosme et macrocosme : l'homme dans le monde et le monde dans l'homme* »[37]. Cette vérité exprimée et expérimentée durant l'histoire humaine, sur les différents plans religieux, astrologique, philosophique ou scientifique, est à la disposition des artistes, pour l'exprimer à leur tour et tenter de la mettre en évidence. Anselm Kiefer s'y est essayé à travers son exposition *« chute d'étoile »* au Grand Palais, en créant le lien entre l'action des astres et l'expérience humaine, car cette dernière peut s'expliquer grâce à l'action des astres. L'astrologie représente l'étude des influences, réelles ou supposées des astres sur les comportements et le destin des hommes et des groupes sociaux. Elle est pratiquée depuis la plus haute antiquité et a servi d'élément moteur au développement de l'astronomie, avec laquelle elle s'est longtemps confondue. Entre science et croyance sociale, l'astrologie a interrogé le rapport qui existe entre macrocosme et microcosme. Ce rapport qui se révèle plutôt mythique que scientifique, mais dont les pratiques demeurent ancrées dans les croyances contemporaines. Car son influence ne peut-être niée, pourtant elle n'a jamais pu être démontrée. L'être humain tend à établir des relations entre tout ce qui existe, et l'idée de notre espace vital si limité nous pousse à imaginer des rapports qui peuvent exister entre les choses même éloignées. C'est pourquoi les

[37] Nadeije LANEYRIE-DAGEN, L'invention de la nature, op.cit. p. 32

découvertes successives relatives au macrocosme ne se limitent pas uniquement aux découvertes astronomiques, mais posent la question de ses rapports avec l'homme. C'est d'ailleurs l'un des premiers problèmes posés par la forme et la fonction de tout ce qui existe, et qui interpelle les artistes plasticiens au premier chef. Cela rejoint la quête du lieu primaire, parfait et idéal dans un monde supposé accompli et fini. L'expérience que nous en avons, nous souffle le contraire et sollicite notre participation pour accomplir son perfectionnement, ce qui peut s'accomplir dans le monde mythique des arts.

Anselm Kiefer est un bâtisseur qui a édifié à partir de son propre microcosme, pour parvenir à toucher le macrocosme. Ses œuvres en techniques mixtes, qui font appel à une grande variété de matériaux, associent microcosmes et macrocosmes, littérature, histoire et mythe. Ses toiles se dressent devant le spectateur comme d'immenses décors de théâtre. « *Ton âge, mon âge et l'âge du monde* », il rattache à cette toile d'un poids colossal, un vers tendre et fragile de la poétesse autrichienne Ingeborg Bachmann. Au-dessus de la pyramide est inscrite en noir cette citation du poème d'amour « *Les jeux sont faits* » : « *Ton âge, et mon âge, et l'âge du monde … ne se mesurent pas en années*. » qui a inspiré le titre de l'œuvre.

Le rapport entre le microcosme et le macrocosme se joue sur l'échelle de l'œuvre et du lieu. Anselm Kiefer a donné à cette notion une place importante, notamment avec ces œuvres monumentales, qui depuis ne peuvent plus être conçues que dans et en fonction du lieu et par extension de l'espace existentiel tout entier. Il faut rectifier l'espace de nos existences. Cette correction se fera par la revitalisation que peut lui conférer une œuvre qui pourra, par le biais de son pouvoir mythique et ses dimensions monumentales, renouer la connexion naturelle entre microcosme et macrocosme. En s'appuyant sur la matière de l'œuvre et l'échelle du lieu, l'œuvre de Kiefer, comme dans l'exemple de « *Ton âge, mon âge et l'âge du monde »,* offre un exemple de ce qui peut unir le microcosme au macrocosme.

D'après l'expérience de Kiefer on constate que les formes, la matière, le sujet, la technique et les dimensions doivent subir l'impact du lieu, doivent être en fonction de lui pour pouvoir établir une liaison avec le cosmos auquel ils appartiennent. Pour cela l'art est également une façon de concevoir l'existence et d'en tirer une expérience. La rencontre de la conscience spatiale de l'œuvre d'art avec la notion du rapport microcosme macrocosme se révèle une nécessité pour l'artiste. Ainsi conçue, la perception qui veut et qui comprend l'impact de la sculpture et son extension dans l'espace, n'est pas loin de rejoindre la cosmogonie. Ce qui n'empêche pas d'autres grilles d'interprétations qui ne s'opposent pas à cette lecture.

7- Anselm Kiefer, *Ton âge, mon âge et l'âge du monde*, huile, émulsion, gomme laque, cendre et fragments de terre cuite sur toile, (5 parties), 470 x 940 cm, 1997.

Philippe Dagen parle du travail de Kiefer en disant que la cosmogonie fascine l'artiste : « *[…] qui voit de nombreuses correspondances entre le cosmos à l'échelle de l'univers et le corps humain* ».[38] En effet, Kiefer traite son œuvre

[38]Philippe DAGEN, *Chute d'étoiles*, *op.cit.* p. 45.

selon le canon de l'échelle humaine pour créer cette métaphore de rapport visuel et dimensionnel entre le corps de l'homme, du spectateur, et le monde. Il voit dans le corps de l'homme le point commun, le repère, dans les rapports de cette cosmogonie. Il en fait la frontière entre microcosme et macrocosme. Selon lui : « *Nous sommes la membrane entre le macrocosme et le microcosme, entre l'intérieur – ce que nous sommes – et le dehors – ce que nous sommes aussi* »[39], et cette dualité nous met devant l'évidence de l'unité cosmique incarnée par l'être humain. Par la suite ce lieu cosmique absolu, dont notre corps constitue le juste milieu, se révèle le sujet par excellence pour tout artiste cherchant à identifier dans son art les vérités les plus significatives de l'existence.

La cosmogonie qui représente la liaison entre le microcosme et le macrocosme est une notion qui me touche dans ma conception plastique et que j'illustre dans le traitement de mes sculptures et peintures, notamment dans mon œuvre *Le retour du Phénix,* diptyque, réalisée en matières mixtes, hauteur 4 mètres. Elle dépasse la figure de l'homme réalisé pour aller vers le mythe du phénix. Cette œuvre unit les trois dimensions : matérielle, mythique et divine, dans le but d'atteindre la notion de la cosmogonie. La conception de la cosmogonie s'esthétise de plus en plus et on passe du péché dialectique et scientifique à la démarche créative, inhérente à l'œuvre d'art. Dans ce type de création, qui attache une grande importance à l'esthétique et au conceptuel, la cosmogonie a un rôle fonctionnel. Elle fournit les éléments qui contribuent à optimiser le discours, la cohérence de l'œuvre et permet la sublimation existentielle. Le caractère monumental quant à lui vise à la régénération conceptuelle des vastes espaces, où la vie s'était déployée. L'implantation de l'œuvre ainsi conçue a pour but de charger l'espace d'un sens nouveau, en même temps qu'elle l'esthétise. Un tel art constitue une tentative pour parvenir à l'unification spirituelle entre microcosme et macrocosme.

---

[39]Anselm Kiefer au Musée du Louvre, Regard, Paris, 2007, p. 21.

8- Bassam Kyrillos, *Le retour du Phénix*, techniques mixtes, 220x400x47 cm, 2010.

ETRE UNE SCULPTURE

« *Oui me voilà ! Je me sculpte moi-même libre dans l'éternité, j'organise la révolution des étrangers de plâtre ! […] je viens de m'achever, je vous dédie ma propre sculpture.* »

Le représentant sort son revolver et tire dans la sculpture. Le plâtre se tache de sang. »[40]

[40]Dordan PLEVNES, *Le bonheur est une idée neuve en Europe*, Erudif A. Paris, 2000, p.80.

Giacometti : être une sculpture.

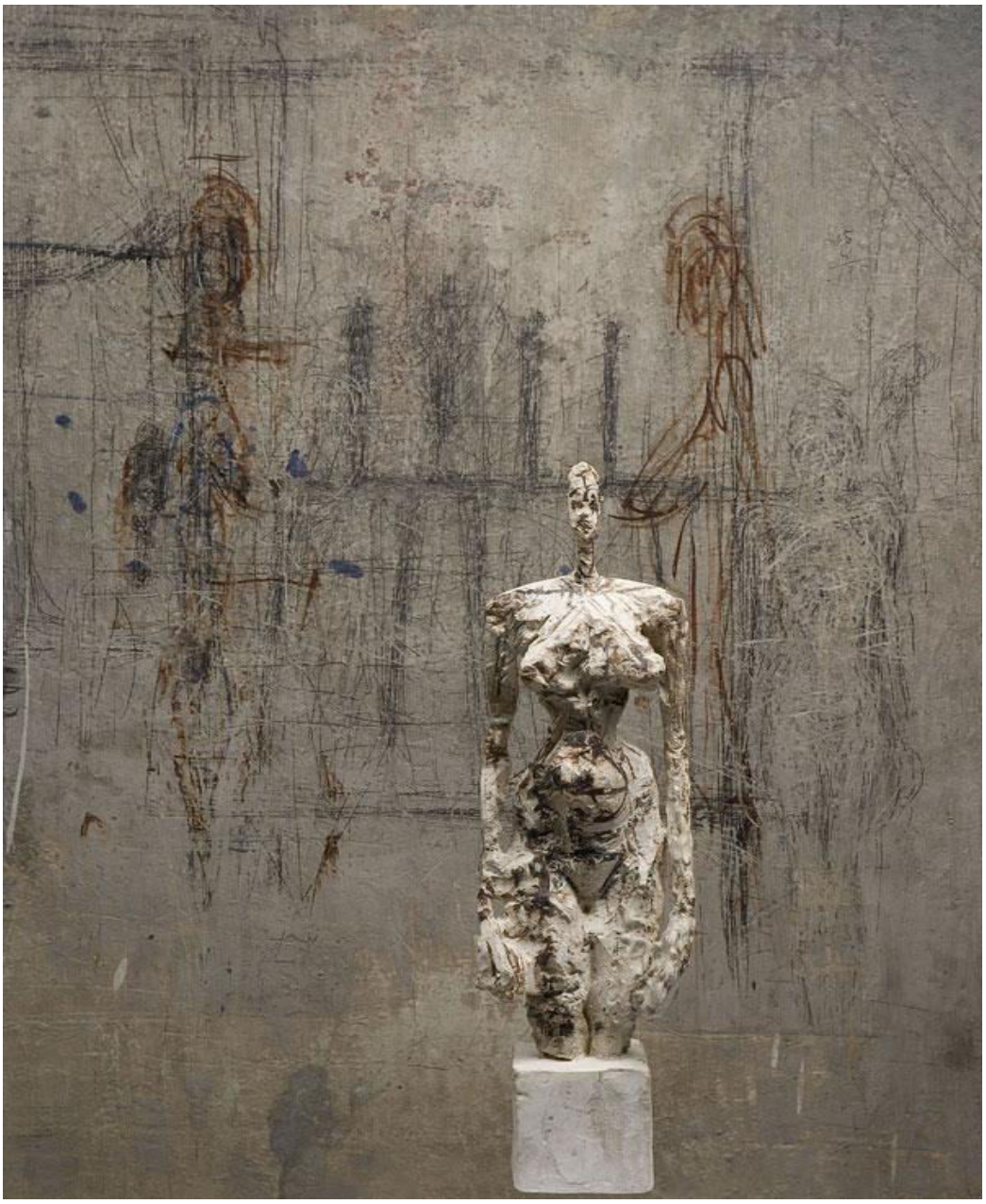
Giacometti est un des artistes majeurs du 20e siècle, dont les œuvres ont eu un grand succès, spécialement durant ces vingt dernières années, et dont la notoriété est due à ses fameux personnages étirés en bronze. Après une expérience surréaliste, Giacometti traverse une période de stérilité. C'est à partir des années quarante qu'il reprend la sculpture avec des figures minuscules posées sur de grands socles, dont *« Femme au chariot »* (1940-1941). Son art a marqué l'histoire de l'art moderne à travers des œuvres qui portent à la fois l'empreinte de la philosophie existentialiste et de la 2e guerre mondiale. Son travail porte en lui le chaos d'un siècle perturbé. Bertrand Tillier dit de lui : «*Giacometti n'aura de cesse de pétrir le vivant pour mieux l'éloigner du chaos mortifié* »[41]. L'art de Giacometti offre l'exemple d'un artiste existentialiste, dont le concept mythologique reste fortement présent dans le sujet comme dans l'exécution. Ses personnages totems amènent celui qui les contemple aux frontières d'un monde usé et ruiné par les souvenirs, mais qui aspire à la résurrection. Dominique Bozo écrit de l'artiste dans « *Qu'est-ce que la sculpture moderne »* : « *Le style personnel que Giacometti commença à élaborer vers 1945 offre l'exemple singulier d'un art qui réunit en lui les deux dimensions mythique et historique.* »[42]

Les sculptures de Giacometti se proposent de livrer une expression de l'homme dans ces conditions existentielles. Surtout à partir de 1945, il a mis le corps humain au centre de sa sculpture. Le personnage omniprésent dans ses œuvres n'est pas réel, mais il est vrai, car il touche aux profondeurs du drame humain tel que le 20e siècle l'a connu. Giacometti incarne l'homme loin des illusions du bonheur artificiel. Dans ce cas la vérité dramatique de la vie devient

---

[41]Bertrand TILLIER, *Giacometti la sculpture qui marche,* Beaux-Arts, (Haursséries), Paris, 2008. p. 41.
[42]Dominique BOZO, qu'est-ce que la sculpture moderne? Op.cit. p.180.

le mythe qui se révèle ensuite dans la création artistique. Les sujets de Giacometti semblent être dépouillés des préoccupations de lieux, mais sa réalité énigmatique fait de l'espace qui l'environne, un lieu naturellement dédié à la sculpture. En fait, la présence totem et iconique de l'œuvre de Giacometti crée dans son espace un champ qui assure la rencontre avec le sublime.



9- Giacometti, *Femme de Venise*, plâtre, 80x20x15cm, 1957

Yves Bonnefoy parle du courage à continuer d'être, ce qui peut être rapproché des œuvres de Giacometti, « *Tout put être clair, désormais que l'affrontement avait eu lieu, que la vérité différée avait été reconnue […] et cet acte serait d'aller au visage de l'Autre, de percevoir de ses traits son irréalité essentielle - son angoisse, aussi bien, de se savoir simplement une ombre —, mais d'y croiser alors ce regard où la fierté d'être, le courage à continuer d'être, le sentiment de l'absolu…* »[43] Cette vision de la conception existentielle de Giacometti traduit la conscience du destin inévitable et de la mort. C'est la conscience qui impose la confrontation dont l'artiste a accepté le défi, et qui une fois réalisé, incarne la continuité d'être en donnant le sentiment de l'absolu, en incarnant le sublime dans l'œuvre d'art. Dans ses études sur Giacometti, Véronique Wiesinger explique le défi de cet artiste. *« À l'époque où il travaillait aux "Femmes de Venise", Giacometti abandonne la pure frontalité et laisse l'espace dévirer ses figures de tous côté, nus debout et bustes. Puis il abandonne peu à peu tous les détails qui détournent le sujet vers l'anecdote […] lorsque la mort l'emporte prématurément, ses nus debout ne sont plus qu'un signe vertical*. »[44] Il nous est alors donné de découvrir une relation de contenu unifiant le sujet malgré la variété des thèmes ; c'est la vérité particulièrement troublante propre à l'art de Giacometti, toujours énigmatique, car elle nous provoque et nous pousse à rechercher le code secret de l'artiste. La vérité devient évidente pourtant, lorsque le sublime prend sa place dans notre regard et que notre coeur y devient sensible. Il est ensuite possible de décrire cette esthétique, surtout si l'on se reconnaît dans ce monde révélé par l'artiste. La fascination est un gage de bonheur avant de fournir les clefs nécessaires à la compréhension de l'artiste.

Entre le mythe d'une part et la conscience du destin humain vu par l'existentialisme d'autre part, Giacometti a conçu ses œuvres verticales pour qu'elles épousent un cadre spatial. Sa représentation du corps humain nous met

---

[43]Yves BONNEFOY, *Alberto Giacometti,* Assouline, Paris, 2002, p. 18.
[44]Véronique WEISINGER, *Giacometti la figure au défi,* Gallimard, Paris, 2007, p. 59.

face au mythe de l'homme. Sa conception plastique de l'espace rejoint les principes de lieu et d'existence. L'art de ce créateur marque la période de l'après-guerre en Europe. Avec comme sujet la Passion humaine, Giacometti a su donner vie à des sculptures d'une maîtrise remarquable. Il a fabriqué des créatures en miniature, mais immenses par leur charge émotive. Des personnages déjà détruits sont représentés debout et résistants. Davantage encore, ils semblent avancer. Mais vers où ? Ils représentent des êtres faibles, usés, impuissants, mais qui continuent de progresser vers une destination inconnue qui peut encore modifier leur destin. Est-ce un handicap sous la forme d'une sculpture, ou est-ce l'homme recréé lui-même, sous forme de handicap ? C'est plutôt la loi de l'existence humaine. Thierry Dufrêne, explique dans *Giacometti les dimensions de la réalité* l'attachement de l'artiste au sentiment existentiel : « *Chez Giacometti, l'expression du sentiment existentiel passe par des "crises de vue" des déformations, des allongements ou au contraire des suspensions.* »[45] Les allongements tendent à spiritualiser ces créatures, qui cherchent à travers la suspension, à échapper aux effets de la pesanteur terrestre, à dépasser les conditions de la matière, en échange d'une spiritualité accablée.

Giacometti se considérait comme l'artiste le plus représentatif de la condition humaine du milieu du 20e siècle, tandis que sa sculpture de *« L'homme qui marche »* impose le sentiment d'une énergie vitale qui progresse, malgré la douleur qu'elle porte en elle. Ce qui confère à cette œuvre emblématique, une incroyable force esthétique. Giacometti conçoit l'existence comme une puissante d'être. On apprend de lui qu'être humain c'est apprendre à avancer dans toutes les circonstances, malgré tous les obstacles. Les sculptures de Giacometti, représentant l'homme qui marche, nous guident et nous aide à parcourir le chemin du Golgotha pour parvenir à l'instant de la révélation d'une vérité humaine. Kandinsky voyait lui, dans ce chemin du Golgotha, celui de tout artiste engagé envers son art et envers l'humain. En parlant de la vocation de

---

[45]Thierry DUFRÊNE, *Giacometti les dimensions de la réalité*, Skira, Paris, 1994, p.134.

l'artiste, Kandinsky disait : « *Il voit et montre la route. Il voudra parfois se débarrasser de ce don, qui, souvent, lui pèse comme une croix. Il ne le pourra pas. Malgré le mépris et la haine, il traîne à sa suite sur le chemin encombré, vers le haut et vers l'avant, le lourd chariot de l'humanité.* »[46]

10- Giacometti, *L'homme qui marche*, bronze, 170x 63 x 21 cm, 1958

[46] Wassily KANDINSKY, Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier, Denoël, France 1996, p.51-59.

11- Rodin, *L'homme qui marche*, bronze, 213,5 x 71,7 x 156,5 cm. 1900 – 1907

« La porte de l'enfer » inspirée des écrits de Dante est probablement le chef-d'œuvre majeur de Rodin. Cette porte immense, comprend quatre-vingt-six groupes de personnes, dont les corps ne cessent de bouger et même de vibrer. Les œuvres de Rodin, emplies de vitalité et extravagantes par les attitudes représentées, illustrent tout ce qui peut être dit de l'homme et de son expérience

ontologique. *« L'homme qui marche »* est une autre œuvre de Rodin. Coulée en plâtre vers 1900, celle-ci est issue des études pour son *Saint Jean-Baptiste*. C'est une des sculptures qui ont marqué l'avant-garde du siècle. En effet, elle réconcilie l'antique et le moderne, par l'absence de mains et de tête d'une part et par son aspect non terminé d'autre part. C'est une sculpture dédiée à un thème nouveau : « *L'homme qui marche* ». Ce sujet plut à Giacometti. C'est pourquoi il en fit son sujet majeur. Sujet de prédilection pour un artiste existentialiste dans un siècle de bouleversements. Avec ce thème, Giacometti touche les profondeurs les plus enfouies et les plus meurtries de l'humain. Cet artiste qui s'est impliqué corps et esprit a pu grâce à son don s'impliquer jusqu'à devenir lui-même cette sculpture. *L'homme qui marche* correspond à une esthétique et une philosophie qui définit le rôle de l'artiste dans la société. Pour Giacometti, celui-ci atteint le but de sa vocation lorsqu'il devient comme le missionnaire, un homme consacré pour le bien de l'humanité. L'artiste peut, à travers les visions qui lui sont propres, compléter le rôle traditionnel de la religion. Ainsi il peut jouer le rôle du *sauveur*, qui se lève pour protéger l'homme de la fatalité du destin. Cette notion mystique s'inscrit au centre même de l'expérience de Giacometti. Son art unit, dans une œuvre inerte, qu'elle soit réalisée en glaise, en plâtre ou en bronze, la vie avec ses drames et ses espérances, ses vents contraires et ses périodes de prospérité. Cet artiste commence à partir de 1947 à mûrir ses épreuves et ses idées, afin d'élaborer un rendu visuel qui puisse rendre compte d'une existence humaine dont l'issue est à mi- lieu entre la mort et l'absurdité. Il ne nous suffit pas de vivre pour exister, il faut *être en vie*. Ou plutôt on a besoin de subsister au sens humain du terme. C'est cette idée qui a motivé la vocation de Giacometti : être un missionnaire par l'art. La compréhension du travail de Giacometti, dont les œuvres sont archétypales, nous engage dans une quête de nous-mêmes. Il condense dans la stylisation de ses personnages trois éléments principaux : la minceur et l'allongement des silhouettes qui représentent la pauvreté et la faiblesse humaine d'une part, et la spiritualité et la transcendance d'autre part. La posture caractéristique qui représente un homme en train d'avancer dont

l'attitude évoque une détermination à toute épreuve qui semble lutter contre les éléments contraires. La texture qui renvoie à l'image d'une peau extrêmement usée, reflet et séquelles des drames et des usures de la vie.

L'utopie concentrée dans l'art de Giacometti prend ainsi le visage d'un quotidien marqué par les épreuves et bien éloigné du monde de la facilité. Cet artiste a inventé un nouveau sens du sublime en l'éloignant délibérément du beau comme le concevait son époque. La période des deux guerres mondiales avait produit une horreur paroxystique qui ne laissait plus de place à un tel esthétisme. Avec Giacometti, le beau de la perfection a dû céder la place au sublime du vrai, celui de la ruine de l'esprit. L'artiste avait bien perçu les soupirs profonds de l'esprit humain et il avait le courage et la détermination de celui qui sait devoir transmettre l'écho de ces soupirs à travers la sculpture. Entre expressionnisme et existentialisme, Giacometti a ouvert la voie à un art épuré des jeux de la plasticité ornementale, pour élaborer un style dépouillé chargé d'aller à l'essentiel. Il ne s'agissait pas d'un choix, mais d'un acharnement et d'une capacité à concevoir l'esprit comme il est, réel et authentique. Dans une exposition de Giacometti, le défilé de toutes ces sculptures qui se ressemblent - beaucoup d'entre elles sont des miniatures – amène artistes et spectateurs à s'identifier, à reconnaître leur propre esprit, à la façon qu'ont ces statues de les représenter. C'est comme d'être confronté à soi-même, de se reconnaître dans l'œuvre d'art, se voir dans une matière modelée, être soi-même une sculpture. Giacometti témoigne, par le biais de la matière, que de la douleur est supérieur. La dualité la plus prégnante de l'existence est celle qui oppose la vie à la mort. C'est de cette dualité que Giacometti s'est voulu le fidèle illustrateur. En fait, ses sculptures sont les modes d'une résurrection résultant de la confrontation de la vie et de la mort. Il vide la sculpture de sa chair, bannit la densité et tend vers le dépouillement, le squelette. La fragilité des sculptures sollicite le toucher bienveillant. Les pauvres êtres étirés tendent vers une spiritualité anxieuse et éthérée. Les personnages de l'artiste sont hantés par le processus de destruction

et de décomposition. Giacometti souligne l'incertitude de l'être et la fragilité de la vie.

Donat Rutjmann parle de la vie et la mort dans leur rapport avec l'œuvre. Il écrit dans « *Alberto Giacometti, écrire la déchirure* » : « Constituant le lieu d'une initiation à la vie et à la mort, l'écriture de Giacometti fait les principes d'un renversement de l'ordre établi selon un mode de dissolution radicale de la forme »[47]. Giacometti donne à l'individu la primauté, puisque la majorité de ses œuvres sont des personnages solitaires qui résistent sous la pression de l'angoisse et de la conscience d'exister. C'est pourquoi *« (Alors) Sartre fait de lui l'artiste de l'existentialisme* »[48]. Car avant d'être un artiste, c'est un individu qui a choisi de réaliser l'image de son être comme il a formulé l'image de son existence. Il a rejeté les réponses toutes faites pour concevoir sa vie et son art comme un projet personnel à réaliser.

---

[47]Donat RÜTIMANN, *Alberto Giacometti, écrire la déchirure*, Harmattan, Paris, 1994, p.114.
[48]Thierry DUFRÊNE, *Giacometti les dimensions de la réalité*, op.cit. p. 160.

Le corps dans la sculpture

Durant les millénaires le corps a été le sujet de la sculpture. Rares sont les œuvres qui ne représentaient pas un corps humain. Le corps synthétise dans son attitude, ses proportions, sa texture, ses expressions, la majorité des sentiments humains. Tandis que son rattachement à la sculpture définit un rapport de mesure avec l'espace. Dans son livre *Art et mesure de l'espace* Eugénie De Keyser rapporte la sculpture au principe du corps vivant : « *Faire une statue, c'est exprimer la vie par l'intermédiaire de la pierre ou du métal et inévitablement prendre attitude par rapport au temps, non comme projet, mais comme potentialité d'un corps vivant.* »[49] Ce qui souligne également la notion de temporalité du corps dans sa relation avec la sculpture.

En principe mon existence est liée à mon corps tandis que mon moi profond s'exprime dans mon art et mes œuvres, à travers la réalisation de sculpture qui représentent des corps. Donc, mon corps se réalise et me réalise dans ma sculpture. L'importance du corps engendre un paradoxe dans sa relation avec l'esprit. Ainsi le rapport entre matériel et spirituel se révèle une problématique incontournable. Kandinsky écrit dans son livre « *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* » : « *Souvent son moi corporel a depuis longtemps disparu, lorsqu'on tente par tous les moyens de reproduire cette forme corporelle, plus grande que nature, en marbre, en fer, en bronze et en pierre.* »[50]

Depuis la création de la vénus de Willendorf par un artiste anonyme, le corps humain n'a pas cessé d'être le sujet de la sculpture. Les Grecs ont représenté les athlètes, des sculptures qui illustraient la beauté de l'homme

---

[49]Eugénie DE KEYSER, *Art et mesure de l'espace*, op.cit. p. 174.
[50]Wassily KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, op.cit. p.51.

comme c'est le cas des représentations d'Apollon. Il s'agissait de glorifier la beauté et de pouvoir s'identifier à l'idole représentée par la sculpture. Ce qui s'explique par le besoin de compenser les manques et les imperfections de la nature humaine. La sculpture et le corps humain forment deux partenaires indissociables. Cette dualité s'impose comme fondement d'un art qui n'a pas cessé d'illustrer le corps et ses différents états. Ces statues s'adressent directement à chacun, car les spectateurs sont concernés personnellement en tant qu'individu, et leur rapport avec la sculpture, est avant tout, celui d'un corps avec un autre corps. Les musées qui exposent les sculptures, les présentent les unes par rapport à toutes les autres, et chacune, en rapport direct avec chaque visiteur en particulier. Les questions de circulation, de distance, de contact et de positionnement sont prises en considération. L'aménagement vise alors un rapport d'harmonie entre deux corps ; l'un - l'homme - est la source d'inspiration de l'autre - la sculpture -, et cette dernière est l'image et le complément du premier.

En me basant sur mon expérience personnelle, je me rends compte du raccourci nécessaire qui existe entre la conception d'une sculpture et l'anatomie du corps humain. Le débat théorique qui m'a amené à réfléchir aux liens qui unissent la sculpture et le corps s'appuie sur la relation qui existe entre ce qui vit et la façon dont on le conçoit. L'expérience pratique de la sculpture ramène au principe de la mesure. Celle-ci s'inscrit entre le minimalisme et le monumental. Le monumental offre à l'artiste et à son public, par le biais de l'identification, une extension à leur propre corps qui est d'ordinaire limité à ses propres dimensions. C'est souvent l'importance du sujet qui va appeler une représentation monumentale. Dans mon sujet de crucifixion, conçu en relation avec le mythe d'Adonis, exposé dans les ruines du temple d'Astarté, la question de la dimension des corps sculptés se révèle primordiale. L'attachement aux ruines chez moi, est en relation avec l'idée de ce qui est mort. Les réflexions esthétiques qui en découlent et que je relie au sublime ont trait aux décombres qui apportent par leur existence, la preuve que les peuples et les civilisations

comme les héros sont mortels. Dans le cas d'Afka, les ruines du temple d'Astarté marquent une ligne bien visible, un chemin qui va du rêve au désenchantement, dans un présent représenté par un paysage utopique au sens que j'ai défini plus haut. Il n'y a pas de vision plus mélancolique et plus puissamment évocatrice que les vastes espaces d'Afka, parsemés de cette harmonieuse majesté devenue inutile, pour résumer en une seule image le désenchantement d'une époque qui a perdu la foi dans le potentiel de ses lieux chargés de mémoire.

Le corps doit se situer dans le cadre d'un autre corps pour que les deux puissent se compléter et se réaliser l'un par l'autre. La sculpture par sa présence physique représente toujours le corps de l'autre. Celui qui sera toujours prêt à s'unir au vôtre pour une union spirituelle dans la contemplation du sublime. L'existence du corps a conduit à l'érection de stèles et de totems qui incarnaient des idoles et des *dieu*x, tandis que dans le christianisme le corps a représenté la vision ultime de ce besoin existentiel. Il a imposé l'incarnation du *Dieu* même à travers Jésus-Christ. L'identification au corps a atteint avec lui son aboutissement optimal. Comme toute utopie, cette conception du corps relève d'une spiritualité sereine et apaisée. En revanche, les éléments esthétiques, qui figurent cette méditation, relèvent de notions antagonistes. Ces idées sont reliées à un moment unique de l'histoire où la vie, la mort et la résurrection d'un corps humain tellement particulier et énigmatique appellent l'interrogation. Dans le cas de mes sculptures inspirées du Phénix, d'Adonis ou du Christ, et destinées à représenter l'homme contemporain dans sa condition humaine, je pars d'un principe conceptuel et symbolique qui remplace visuellement le corps par une représentation en rupture avec les réalisations figuratives et plus en accord avec ma conception de l'expression corporelle.

12- Niki De Saint Phalle, *Tableau tirs*, 100x180 x20 cm. matière mixte, 1961.

Dans l'exposition consacrée aux femmes artistes qui s'est tenue au mois de mai 2010 au M.N.A.M. Centre Georges Pompidou, on a pu remarquer la place omniprésente tenue par la représentation du corps. Les vidéos de l'artiste libanaise Mona Hatoum (1952) sont un exemple de l'attachement fort des Arts vidéo postmodernes au corps, tandis que la sculpture « *La mariée* » de Niki de Saint Phalle (1930), inspirée des poupées vaudou, expose le corps dans son état le plus brut et expressionniste. Niki De Saint Phalle appelle ces œuvres *« Les Tirs »* lors de sa première exposition en 1961 : fixés sur une planche, des tubes remplis de couleurs sont recouverts de plâtre et sont percés avec des tirs de

carabine. Cette technique est de l'ordre de la performance artistique. L'œuvre est constituée de plusieurs éléments, mais avant tout c'est l'instant du tir, qui tient lieu de performance. Niki de Saint Phalle, très tourmentée par la violence du passé, a créé également des démons sanguinolents, représentant la bestialité matérialisée. Ceux-ci sont des moyens d'extériorisation. En tirant ainsi sur des toiles, elle tire sur son père (incestueux) et sur la société qu'elle estime injuste. Elle dit : *« il existe dans le cœur humain un désir de tout détruire. Détruire c'est affirmer qu'on existe envers et contre tout.* »[51] Les « *Tirs* », où des poches de peinture rouge sont éclatées au fusil pour venir ensanglanter des collages de plâtre et d'objets divers, sont un moyen pour l'artiste d'extérioriser et d'exorciser une violence subie ; il s'agit bel et bien ici d'exécutions à la peinture rouge.

La réalisation du corps, dans la sculpture, est d'une importance primordiale, mais Anselm Kiefer a choisi d'emprunter un chemin radicalement différent. Il a construit des façades, des édifices vides de tout habitant, pour dénoncer plastiquement le manque de vie qui caractérise ces lieux, et l'exprimer par l'absence de corps. Les édifices de Kiefer sont un bon exemple de ce que peut exprimer l'architecture quand elle se substitue à la sculpture. Mais c'est aussi un bon moyen pour analyser la fonction symbolique de la fenêtre supposée exprimer l'esthétique du paysage extérieur, en passant à une vision intérieure dissimulée dans les ténèbres. On passe de la fenêtre qui offre à ceux qui demeurent à l'intérieur la possibilité de contempler l'extérieur, à la fenêtre comme simple cavité à travers laquelle les personnes extérieures peuvent prendre connaissance du néant qui siège à l'intérieur. La malédiction que Kiefer veut exprimer à travers ce renversement des rôles, des fonctions et de la focalisation d'un lieu, l'expression plastique de l'absence de vie par l'absence de corps. Dans ce sens, l'absence du corps humain dans une œuvre d'art peut avoir une signification aussi importante que sa présence.

---

[51]Cité par Dominique BOZO, *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* Op.cit. p.147.

L'existence du corps est aussi indispensable à la vie qu'à la sculpture. Sa présence qu'elle soit intégrale, fragmentée ou même représentée par son absence se révèle essentielle pour l'Art même. Même les artistes, architectes et concepteurs qui éprouvent des doutes ou de la défiance par rapport à ce sujet peuvent adopter la forme la plus facile qu'emprunte la postmodernité : celle qui représente l'absence pour la présence, la faiblesse pour la force… Celle où la séduisante mise en architecture de l'espace cache les véritables problèmes de la ville et de ses citoyens par exemple. Mais également, d'une façon plus générale celle de certaines problématiques de l'architecture elle-même et de la conception artistique qui peuvent être niées. Bref dans cette époque de mise à l'honneur des principes antagonistes, les simples concepts originels semblent être dépassés. Pourtant il demeure toujours possible au chercheur de forger ses propres concepts comme le sculpteur taille une roche hétérogène.

Dans la sculpture le corps reste le sujet par excellence. Il était et restera le moyen et le but ; le moyen, parce que, qu'il soit ainsi réincarné en totalité ou en détail, il nous ramène vers celui qui le représente, vers l'esprit de celui qui l'a créé. Par le biais du corps, la sculpture jouit d'un privilège exceptionnel, celui de représenter les valeurs de l'être humain à travers son corps. Le but, parce que dans chaque sculpture, l'artiste tente de représenter le corps en totalité ou en détail. De ce fait, dans chaque fragment de la sculpture il est possible de déchiffrer une partie du corps humain. Ma conception plastique constitue un exemple du lien par lequel la conception du corps rejoint celle de la sculpture, pour créer un espace de vie qui se déroulerait au sein de l'œuvre d'art immobile. Dans cette optique, on fait difficilement la distinction entre la représentation du corps par la sculpture et le corps d'une représentation sculpturale. Il s'agit d'opérer la fusion totale entre ces deux pôles, sculpture et corps. Dans le cas des sculptures suppliciées de à Afka, cette vision s'ajoute à la matière et à l'espace du lieu pour faire fusionner les corps de l'artiste, du visiteur et du lieu et les faire communier selon une formule énigmatique qui est une alchimie propre à l'art.

La croix dans la sculpture

A partir de l'évocation du Golgotha – signifiant lieu du crâne et où s'est déroulé la crucifixion du Christ — j'aborde les questions ramenant à la dualité paradoxale de notre existence : la matière et l'esprit, la mort et la résurrection. Pour être plus précis, je pars d'une focalisation opérée au centre de la croix, dont l'intersection est le symbole parfait du rapport duel et antagonique de ce qui s'oppose en se complétant : le temps et l'espace. La croix représente en effet une force dans sa composition orthogonale, car elle semble connecter le ciel et la terre, comme elle fait se rencontrer le temps et l'espace. Bien qu'elle soit avant tout associée au christianisme, la croix demeure surtout un symbole universel attesté dès la plus haute antiquité : en Égypte, à Cnossos, en Crète, où l'on a trouvé une croix de marbre datant du 15e siècle av. J.-C. Dans plusieurs références on signale l'utilisation plus ancienne de la croix. C'est un élément symbolique qui fut utilisé dès la préhistoire.

La croix est avant tout une sculpture. Elle est la première sculpture religieuse chrétienne, « *À partir du Ve siècle la croix tend à devenir le symbole officiel de l'église et de la religion chrétienne […] elle peut prendre des formes très variées : latine, grecque, à double ou triple traverse, fleuronnée, fleurdelisée, potencée, ancrée, etc.* »[52] Bien avant le christianisme la croix formait déjà le sujet de représentations sacrées. Les valeurs existentielles comme transcendantes sont représentées par des axes dont les orientations correspondent aux lignes horizontales et verticales. Ce que représente la croix avec ses significations plastiques et religieuses. Le sacré retrouvé par le biais de l'art contemporain nous ouvre une fenêtre sur un horizon auquel il manquait une part de spiritualité, et dont la croix reste un symbole majeur. L'art et la sculpture ne

[52]Gaston DUCHET- SUCHAUX, Michel PASTOUREAU, *La Bible et les saints, Guide iconographique*, Flammarion, Paris, 1990, p. 97.

sont qu'une conséquence de la condition tragique de l'homme. Quand on aborde ce sujet on évoque aussi le vocabulaire de la création plastique tridimensionnelle : hauteur du vertical, largeur et profondeur de l'horizontale. C'est là qu'on retrouve l'aspect cardinal de l'aventure de l'art plastique, car à côté de l'idée de sculpture, la composition, la couleur, la texture et le traitement, il y a le corps tridimensionnel comme le lieu où se déploient tous ces éléments. La sculpture n'a jamais été une tentative isolée des autres pratiques artistiques, notamment celles des arts plastiques. Elle a même emprunté à la peinture ses pigmentations et ses couleurs, tandis que son corps est resté une énigme et un totem puissant et révélateur.

L'imaginaire collectif se représente toujours la sculpture comme une verticalité, symbolisant la vie, la résistance, l'érection de la volonté ou de la transcendance. En revanche l'histoire de la sculpture elle, l'associe aussi à l'art funéraire où elle représente la mort par ses compositions horizontales du corps humain. Entre la verticale de la vie et l'horizontale de la mort, l'abstraction de la représentation sculpturale rejoint les formes de la croix. Elle est donc dans son essence une sculpture abstraite se dressant verticalement, et dont l'horizontale forme une partie prédominante signifiant les limites spatiales de la transcendance. On ne peut pas ignorer le fait que la sculpture représente parfois une identification au *Dieu* par le biais du principe de la création. D'après le christianisme, le Christ - dans sa vie et par ses paroles - représente l'incarnation de *Dieu*. Alors pour moi en tant que créateur, le Christ et sa croix ne peuvent qu'être un sujet essentiel de ma réflexion et de mon art. Dans la sculpture du crucifié de mon installation, le désir intense de réintégrer l'idée de *Dieu* au sein de la représentation sculpturale s'affirme clairement. C'est l'intention de créer une fusion encore plus intime entre de ce que nous sommes et divin. Les silhouettes longues, minces, usées symbolisent la pauvreté et le dénuement de la matière. La sculpture ne peut pas échapper à son destin existentiel, dont la croix représente au sein de ma création le support de mes sentiments et de mes convictions, sans que je sois un Chrétien.

13- Kyrillos, *Crucifié d'Afka*, techniques mixtes (glaise, bois, acrylique...), 195x160x35cm, 2010.

La croix : le dernier épisode de la vie, signe du martyre, du désespoir et du deuil. D'après le « Dictionnaire du corps » le deuil, *« est une opération psychique relativement lente dont l'action a pour but de prendre acte de l'absence définitive d'une personne décédée [...] la sortie du deuil étant marqué par la liberté et la capacité retrouvées à aimer et à créer »*[53]. L'art, une action de création et d'identification, est en rapport avec le deuil et la sortie du deuil. Ainsi, la croix comme élément majeur de la composition d'une sculpture amplifie ce principe. Elle représente la fin du rêve et le début du cauchemar, mais son rapport avec le deuil promet la délivrance. La croix avec son intersection entre horizontale et verticale. Avec l'idée contenue du passage de la vie à la mort. Avec son axe vertical semblant se frayer un chemin dans la traverse horizontale pour annoncer l'instant de la mort.

Dans le christianisme la croix représente la destinée du Christ, qui se résume à une action verticale et une action horizontale, ayant deux interprétations opposées. « *L'église retint la cruximmussa, c'est-à-dire la croix en forme de †, qui deviendra au Vème siècle la croix latine, et non la cruxcommissa croix en forme de* **T** *que néanmoins de nombreux artistes n'hésitèrent pas à faire figurer dans leurs représentations de la crucifixion.* »[54] Sur l'axe vertical, il y a eu la descente du *Dieu* du monde supérieur, vers le monde inférieur des humains, tandis que dans le sens inverse, après la mort du Christ, ce même *Dieu* a repris son chemin en sens dans une ascension vers les cieux. Sur l'axe horizontal, la vie du Christ sur Terre a tenté d'opérer une union avec celle des humains, avec ce *Dieu* qui a expérimenté l'espace et les conditions de la vie sur terre, y compris la douleur et de la mort. D'autre part l'axe horizontal de la croix indique deux pôles antagonistes, la droite et la gauche ; le bien et le mal. Car à sa droite était le bon larron représentant

---

[53]Michela MARZANO, *Dictionnaire du corps*, op.cit. p. 301.
[54]Jacques DE LANDESBERG, *L'art en croix, op.cit.* p. 21.

l'homme reconnaissant son péché et demandant le pardon, tandis que le supplicié de gauche représente son opposé, l'homme révolté contre Dieu.

Pour des raisons théologiques, l'iconographie classique avait renoncé à donner une représentation réaliste du corps du crucifié. Ce refus contraire à la vérité historique répond à une forme de respect qui ne se satisfaisait pas de donner la vision d'un Dieu soumis à un supplice perçu comme infamant. Cette notion expliquer également en partie le refus des juifs de reconnaître la divinité du Christ. Durant l'histoire des arts plastiques, la crucifixion a fini par prendre une place considérable. En revanche, on peut trouver qu'elle n'a pas la place qui devrait lui revenir dans la sculpture moderne et contemporaine, mises à part de rares exceptions comme *« Le Christ protégeant la misère du monde »,* une maquette du monument aux morts de la guerre de 1914-1918, datant de 1926, du sculpteur français, Maxime Real del Sarte. Par contre la peinture moderne et contemporaine a connus une abondante illustration de ce sujet. Par exemple *« Le Christ rouge »*, 1926, de Lovis Corinth, *« Golgotha »,* 1900, d'Edvard Munch, de James Ensor, *« La Crucifixion Blanche »*, 1938, de Marc Chagall, et *« La Crucifixion »,* 1930, de Pablo Picasso. Cette dernière exprime les « Passions » représentées par la diversification et la densité des couleurs. Cette œuvre est considérée comme difficilement classable parmi les œuvres de Picasso dont l'athéisme est bien connu pour. Mais il faut noter qu'il a toutefois peint et dessiné plusieurs œuvres en s'inspirant de la crucifixion, ce tableau étant considéré comme l'apogée de cette veine chez Picasso. La dualité est marquée par la représentation de crucifié en blanc sur fond noir, avec l'utilisation des couleurs complémentaires. Le drame est joint à l'ironie, la fraîcheur et le contraste des couleurs. On peut noter également une grande diversification des sources d'inspiration pour ce tableau, comme l'art primitif africain, l'art égyptien, l'art chrétien, le thème de la tauromachie où le Christ est assimilé au taureau. *« La crucifixion »* de Picasso condense son expérience plastique, ses connaissances de l'histoire de l'art et de la mythologie, avec son expérience

personnelle, avec cette œuvre qui raconte le rêve et le cauchemar de l'artiste, à l'image de son propre destin.

La majorité des œuvres s'inspirant ou représentant la crucifixion, ne dévoile pas l'espérance contenue dans le christianisme. Par contre, elles visent à exprimer un scandale et susciter une prise de conscience relative au mal de ce siècle. François Boespflug, parle de ce drame dans son rapport avec le sujet de la crucifixion dans son livre « *Dieu et ses images, une histoire de l'éternel dans l'art* ». Il déclare : « *C'est lors de la Seconde Guerre mondiale et surtout durant les années de la reconstruction physique et morale de l'Europe dévastée que les thèmes religieux chrétiens connaissent le plus grand retentissement. Sans doute apparaissent-ils comme le moyen le plus expressif pour dépeindre la défiguration infligée par l'homme à l'homme.* »[55] Les artistes de cette époque utilisaient les sujets religieux, notamment la crucifixion, selon une approche profane, avec la volonté d'exprimer par ce thème les drames de cette période. Par la suite, l'église a reconnu cet usage de l'art, même si cette conception ne correspondait pas toujours avec ses enseignements et parfois même illustrait des thèmes qui lui sont opposés. « *Le 4 avril 1999, dans sa lettre aux artistes, le pape Jean-Paul II, après y avoir analysé les rapports entre l'Église et l'Art, conclut que l'humanité sur le chemin de son destin doit être éclairée par l'Art.* »[56] L'histoire du Christ nous a laissé la forme de la croix. La croix à son tour a représenté l'homme et son destin dans ce qu'il a de tragique. Dans ma sculpture la croix se révèle le sujet principal de mes œuvres récentes. Elle est exposée sous forme d'installation représentant la crucifixion du Christ au Golgotha. *« Paul dans sa Première Épître aux corinthiens (I.18), voit la crucifixion de Jésus comme un "Logos tous taurou" (un langage de la croix). »*[57]Dans une croix, la présence centrale du sujet et la double symétrie sur

---

[55]François BOESPFLUG, *Dieu et ses images, une histoire de l'éternel dans l'art*, Bayard, France, 2008, p. 437.
[56]Jacques DE LANDESBERG, *L'art en croix, op.cit.* p. 159.
[57]*Ibid*. p. 37.

les deux plans (vertical et horizontal) renvoient à une confrontation inévitable, et donnent au crucifié une signification particulière. De plus, ce sujet crée un climat iconographique sacré, renforcé par la présence statique du crucifié qui semble en suspend sur l'axe horizontal, et forme de son corps la frontière entre la résurrection et son mouvement ascendant, et la pesanteur de la mort ; entre le ciel et la terre.

14- Matthias Grünewald, *Retable d'Issenheim*, huile sur bois, 260x 240 cm, 1516.

Véritable chef-d'œuvre de l'art gothique, le retable d'Issenheim a été réalisé entre 1512 et 1516 par deux grands maîtres du gothique, Matthias Grünewald (1470-1528) pour les panneaux peints et Nicolas de Haguenau pour la partie sculptée. Conservé au musée Unterlinden de Colmar depuis 1945, le retable avait subi de multiples interventions visant à améliorer son état et sa

conservation. Cependant les vernis de la pièce maîtresse du musée alsacien avaient fortement jauni et présentaient des altérations. Une restauration nécessaire a donc consisté à affiner la couche des vernis, tout en dégageant de certains repeints. L'œuvre présente à présent le Christ en proie à une souffrance insoutenable. Ce retable en trois parties ornait le maître-autel d'un monastère dominicain tout proche, à Issenheim. Le retable est constitué d'un ensemble de plusieurs panneaux peints qui s'articulent autour d'une caisse centrale composée de sculptures. Le retable d'Issenheim comporte de scènes d'une intensité dramatique et exceptionnelle pour son époque.

Cette œuvre est centrée sur la figure du Christ mort. Il est surdimensionné. Elle fait apparaitre le corps torturé de Jésus avec une couronne d'épines, un morceau d'étoffe servant à cacher sa nudité. Son corps occupe le centre de la scène, ses doigts tordus, écartés et vibrants de douleur. Nous sommes dans le dernier cercle de la cruauté représentant la tension des muscles d'un martyr en proie à son supplice. La croix plie sous son poids. Il est torturé, douloureux et agonisant. Son visage est déformé par la souffrance, sa bouche ouverte. Il est décharné. Il est fixé à la croix par de gros clous. Il est criblé de plaies et de piques. Son corps griffé et scarifié laisse penser a la maladie soignée chez les Antonins « *Feu sacré* » (maladie avec des hallucinations entrainant la mort). Des fils de sang coulent. Le corps du Christ a perdu toute sa sensualité. Il ne subsiste plus ici que le corps périssable.

Suivant la théologie biblique, *« deux symboliques se mêlent : celle eschatologique dans laquelle le pain et le vin sont le signe du royaume messianique, et celle sotériologique ou sacrificielle dans laquelle le corps est "livré" et le sang "versé" sur la croix ».*[58] La croix représente donc parfaitement cette dualité. La contradiction et la complémentarité. Dans l'abstraction de la croix on déchiffre les principes de la dualité existentielle, tels

[58]Michela MARZANO, *Dictionnaire du corps, op.cit*. p. 221.

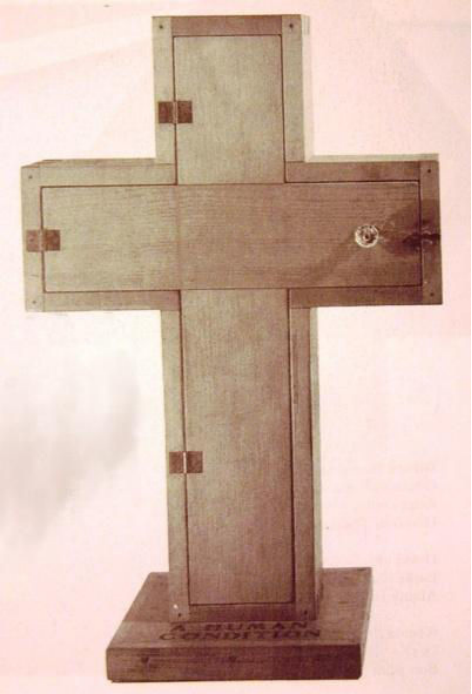
que la douleur et la joie, le féminin et le masculin, la vie et la mort. D'emblée la croix n'est plus seulement un instrument de mort, mais aussi un instrument de résurrection. Dans son rapport orthogonal, elle représente une relation d'insémination, de fécondation qui illustre quelque part le rapport sexuel et promet la vie. En observant des œuvres de l'époque de l'après-Renaissance, qui traitent de ce sujet on remarque que les artistes visent – par le sujet de la croix — l'idée de la puissance plus qu'ils cherchent à réaliser une œuvre religieuse, comme chez Donatello. Cette notion est évoquée par André Malraux qui considère que la « *Pietà de Venise* » du Titien, était un hommage à Dieu tout-puissant et éternel, et en même temps spirituel et douloureux. Plus tard avec Rembrandt, le Christ est représenté dans l'angoisse, mais dégageant une force intérieure énigmatique et triomphante.

L'identification aux sujets de la souffrance et de la mort caractérise les créations de nombreux artistes plasticiens contemporains, comme Kiefer qui est parmi les plus représentatifs. Mais la condition humaine qu'évoquent la croix et le chemin du Golgotha sont représentés, selon des interprétations différentes, chez cet artiste. Tandis que les valeurs de drame et d'espérance présentes dans les œuvres de Kiefer et Giacometti se retrouvent dans mes sculptures, à travers le thème du Phénix, des origines jusqu'à nos jours. Kiefer réalise cette approche suivant une évocation du vertical et de l'horizontale en reconstituant le lieu de la douleur, l'humiliation et la mort. *« Kiefer collecte des "choses" qui ont trois points communs : leurs dimensions considérables, leur état de dégradation et leur relation avec l'idée de souffrance et de la mort »*[59]. Les différents aspects de la croix sont présents dans ses œuvres de façon concrète comme leurs formes, leurs matières et leurs dimensions. Tandis que Giacometti reformule les mêmes valeurs dans un lieu et suivant des échelles qui ne dépassent pas les dimensions de ce lieu - corps.

---

[59]Philippe DAGEN, *Chute d'étoiles*, *op.cit.*p.18.

H. C. Westermann (États-Unis, 1922-1981) propose son œuvre « *Une condition humaine* » d'après le thème de la crucifixion, suivant une approche conceptuelle. Ce lieu poétique représenté par Westermann, garde le thème d'une situation qui a eu lieu dans le passé (la crucifixion) et permet de le redécouvrir dans le temps présent. Cette œuvre offre une présentation de la condition humaine avec des moyens simples. C'est un travail qui se propose comme une installation conceptuelle, minimaliste, surréaliste et symbolique. Dans ce cas la croix forme un tombeau, dont on suppose qu'elle contient le cadavre du crucifié. D'autre part cette sculpture représente le lieu des idées mortes et des espoirs perdus. On peut imaginer que l'intérieur de cette croix ne dépasse pas l'obscurité qui règne derrière sa porte (en forme de croix)-symbole de la peine et de la mort. Le sujet de la croix nous ramène naturellement au christianisme, à la spiritualité, à la religion, et à des principes contraires illustrés avec vigueur durant le 20e siècle, notamment dans les courants antireligieux comme l'existentialisme et le marxisme chez un nombre considérable d'artistes.



15- H.C.Westermann, *Une condition humaine*, bois de pin, 96,5x61x33 cm.1949.

Il semble que l'être humain ne puisse que difficilement survivre sans spiritualité. Pas nécessairement vers des pratiques religieuses, mais plutôt pour tenter de saisir les messages que les livres *sacrés* peuvent délivrer aux hommes. C'est le temps du retour vers les idées et les aspirations spirituelles, mais pas nécessairement celui des croyances. Cette période décisive de transition est représentée par Westermann « *Une condition humaine* », qui a résumé la conception philosophique, religieuse et surtout spirituelle du rôle de l'artiste à travers la création qui joue le rôle de transmission, comme avec le courant Dada, mais avec une sobriété, qui rappelle l'art conceptuel de la période postmoderne. Westermann a réussi à exprimer le sens de la condition humaine. Wolfram Helke écrit dans son livre, « *Toucher l'âme par le corps* » :« *Le sens de la condition humaine consiste – comme on le sait depuis des millénaires – à intégrer dans le corps tout le spirituel de la vie.* »[60] Le courant de la spiritualité reprend son élan, ce qui implique un retour et une réconciliation avec le passé, avec l'histoire et avec les mythes. Au milieu du chaos contemporain, les artistes fouillent dans la mémoire, dans l'histoire, la mythologie et les hauts lieux. Moi j'ai trouvé mon motif dans la croix, mon lieu dans le Golgotha et mon sujet dans le récit *extra-ordinaire* de la mort du Christ.

Le talent de tout créateur est de parvenir à traiter les sujets mineurs pour les faire accéder aux vérités majeures, celles de l'existence et du macrocosme. Le Christ avait d'une certaine façon le talent d'un artiste, lui qui a su faire de sa vie une création dédiée à l'humanité. Cet artiste divin a sculpté sa vie, son destin et sa croix. Cette dernière est la seule œuvre laissée par l'artiste, pour résumer sa vocation tout entière. Dans mon installation la croix habite l'esprit et le corps des sculptures, ces poutres déterminent la position et la composition des œuvres, tandis que ses verticales et ses horizontales traversent les corps affligés pour symboliser le destin douloureux promis à la mort. La croix en forme de T, dite

---

[60]Wolfram HELKE, *Toucher l'âme par le corps, La leibtherapie selon K.G. Dürckheim*, Le souffle d'or, France, 2005, p. 45.

« tau » ou « croix de saint-Antoine », dans l'œuvre centrale de ma composition intitulée « *Le crucifié d'Afka* », délimite un triangle renversé, avec tout ce que représente ce symbole, de l'échec à la mort, ajouté à l'idée de la *trinité* (père, mère et fils) évoquée par les trois extrémités ; « *Trois est le chiffre parfait pour Pythagore, le trois représente la synthèse et la triple nature de l'humanité : l'union du corps, de et de l'âme [...] Trois est aussi le symbole de la force créatrice active incarné dans le père, la mère et l'enfant, ainsi que dans la Sainte Trinité.* »[61] Trois représentait la trinité chez les Phéniciens : El pour le père, Astarté pour la mère ou l'amante et Adonis pour le fils ou l'amant. Le nombre trois nous mène aussi vers l'idée de la trinité telle qu'elle est consacrée dans le christianisme et révélée sur le Golgotha par la présence de trois crucifiés, ou par la conjonction des trois éléments : vie, mort et résurrection. Le Christ souvent représenté mort sur la croix ne peut pas être considéré comme décédé, car l'idée de sa vie éternelle ne peut pas quitter de celui qui contemple la croix. Cette notion vient renforcer l'association du principe de la résurrection au motif de la croix. Dans certains cas, notamment durant les XIIe et XIIIe siècles en Europe, le Christ était même représenté vivant sur la croix, vêtu, dans une position normale qui n'indiquait pas le supplice. Parfois même, dans les sculptures de cette époque, la descente de la croix représentait un Christ qui apparaissait épuisé, mais toujours beau et vivant.

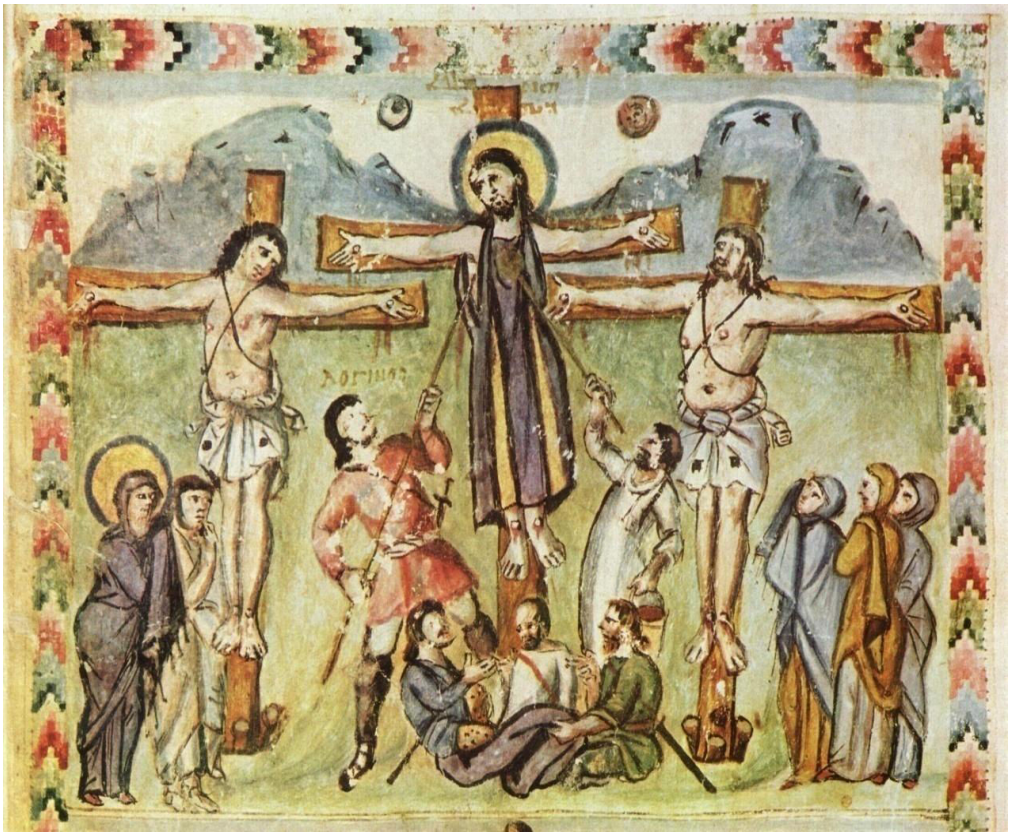
Les rapports du Golgotha formés par la croix à travers l'intersection du vertical - spirituel - et de l'horizontale - spatial et matériel -, liés aux significations du supplice : de la peine à la résurrection passant par la mort, condensent une vérité humaine absolue. Une telle vérité forme le résumé des récits historique, mythique et religieux, pour condenser l'expression de la vie dans le monde contemporain. Un malaise omniprésent sature notre vie quotidienne, au point de rejoindre le sentiment de l'absurde qui nous pousse vers les expressions les plus violentes de l'art. Ce qui est la traduction d'une

[61]David FONTANA, *Le langage secret des rêves*, op.cit.p. 35.

dépression larvée qui pousse parfois à recherche la mort, dans l'espoir qu'il y a derrière une forme de résurrection possible. Dans ce sens, mon œuvre, représentant un Golgotha au temple d'Astarté, propose de concevoir l'enjeu de la conservation et de la transmission d'une scène qui représente et résume dans le temps toute la condition humaine. La transmission s'établit d'un lieu à l'autre, mais la signification reste identique, du fait que l'emplacement de l'installation transmet également son propre contenu. C'est d'ailleurs ce que je recherche : ainsi le lieu interpelle également par son contenu et non plus seulement par sa propre charge émotionnelle. L'art contemporain ouvre des possibilités nouvelles, en faisant que le lieu devienne une idée et ne se résume plus à sa propre une dimension spatiale. Dans cette optique, la croix devient vraiment le lieu du Golgotha. D'autre part, l'idée vient trouver sa place définitive dans la mémoire. Cette transition cognitive des images, des idées, des valeurs et des significations correspond au principe psychologique de l'identification. À travers toute l'histoire de l'art, la sculpture a toujours montré son attachement particulier au corps humain, comme si les artistes avaient souhaité de tout temps immortaliser la présence du corps dans l'espace du lieu. D'ailleurs, dans l'inconscient collectif, le corps humain représente la permanence de l'homme dans le monde. La façon de traiter le corps dans la sculpture exprime donc les conditions de l'existence humaine elle-même. Dans la sculpture la forme d'une statue est le plus souvent proposée verticalement. Donc, l'idée que l'on se fait d'une statue correspond plutôt à la forme verticale, tandis que l'idée qu'on se fait de l'espace qui constitue le lieu d'exposition correspond à une étendue, donc à un plan horizontal. La conjonction de ces deux formes nous ramène à la croix. Le lieu et la sculpture-croix reprennent l'architecture de la croix. La croix résume dans sa structure les deux messages sollicités du corps et du lieu. La présence de la croix incarne la crucifixion du corps comme elle illustre les significations spatiales du lieu. Une fois encore la croix s'impose comme une sculpture, appliquant les éléments constitutifs d'une œuvre d'art.

Dans l'exécution de mes œuvres, j'applique une technique qui cherche à reproduire la violence subie par les crucifiés à l'instant du supplice. Avec deux morceaux de bois croisés et vissés solidairement, je réalise une croix, prête à accueillir un crucifié. À partir de papiers mâchés faits de journaux, je reproduis l'apparence du corps et des muscles. Je réalise des creux et des cicatrices avec une déformation longitudinale des membres, qui s'ajoute à la représentation fidèle de l'aspect extérieur, pour rendre compte de la violence de la torture, en d'autres termes je cherche à représenter les souffrances du supplice. Puis, à l'aide d'un bain de *sang blanc* (colle blanche) je fixe le tout. À l'aide de ruban adhésif, j'articule et je délimite les organes et cerne les volumes, je modèle les muscles et enfin toujours avec le ruban je m'assure que les papiers de journaux ne quitterons pas leur emplacement. Cette figure qui rappelle une silhouette humaine représente plutôt sa défiguration. À notre époque de mondialisation où l'image qui symbolise l'homme n'est plus aussi clairement définie, cela devient possible d'imaginer l'homme comme ainsi déformé. Cette incertitude de la définition humaine, génère un trouble qui peut être ressenti comme démoralisant. Aujourd'hui mon expérience personnelle rejoint cette incertitude de l'être. Mais, on ne peut pas échapper longtemps au besoin de se définir et de se donner une image, une identité. Entre la nécessité de formuler une identité qui se substitue à ce qu'on a abandonné et l'acceptation les règles définies par la société, l'image de l'individu se reconnaît dans une certaine forme de défiguration. L'homme qui survit au milieu des conflits est confronté à sa solitude, née d'une liberté sans limites. Au milieu du néant et de l'existentialisme, Giacometti a exprimé le mal de son siècle. Un mal qui ne semble pas derrière nous, au contraire. Les morales contemporaines semblent persister à cultiver le même chaos social. Cette vérité nous ramène à la recherche de l'identité et de la figure idéale à travers le brut du primitif. Ce que j'exprime à travers l'exécution de mes sculptures

Avec l'installation d'Afka, j'ai réalisé une nouvelle version du Golgotha dans les hautes montagnes de Byblos, dans le lieu de la mort et de la résurrection



16- Rabula, *Crucifixion de Jésus*, miniature extraite de son évangéliaire, 33,5 × 25,5cm, 586.

du *dieu* des Phéniciens Adonis. Dans ces mêmes montagnes, dans un village qui s'appelle Mayfouk, il y a plus de 1400 ans, Rabula, un moine libanais, a peint la première crucifixion du Christ ; *« C'est en 586, sur une miniature peinte par le moine syriaque Rabula et extraite de son évangéliaire (Florence, Bibliateca Laurensiana), que l'on trouve pour la première fois une scène de la "Crucifixion de Jésus» telle que racontée par les évangiles »*[62]. Dans mon travail le crucifié reprend sa croix, dans une installation contemporaine pour illustrer un mythe constant dans l'histoire de ce haut lieu. Au mythe du Dieu-Sauveur se sont agrégés beaucoup d'éléments de récits couramment

[62]Jacques DE LANDESBERG, *L'art en croix, op.cit.* p.51.

17- Bassam Kyrillos, *Défiguration,* techniques mixtes (glaise, bois, acrylique...), 70x12x15 cm, 2010.

répandus en Orient, en rapport avec d'autres divinités, ayant également trait à des personnages de sauveurs du monde, martyrisés ou exécutés pour leurs actes, et tous antérieurs à l'élaboration du mythe chrétien. Dans mon cas c'est le dieu Adonis et ce lieu dédié, qui sont ma source d'inspiration.La crucifixion impose la forme de la croix, avec tous les symboles et les significations qu'apportent le vertical, l'horizontal, avec le sens de leur intersection. Ce choix est guidé par nos aspirations opposées, à la fois spirituelles et matérielles. En observant ma sculpture du crucifié, on voit un personnage qui ressemble à un être humain asexué. C'est une créature ailée à la forme incertaine, hésitant entre le fait de prendre son envol et de rester cloué au bois de la croix. Son interprétation exige d'aller au-delà de la vision, beaucoup plus loin, vers la représentation d'une vie à la frontière de la mort. C'est un évènement qui dépasse les actes et les dates, c'est *un état de vie*. D'où la notion de la croix à la fois comme sculpture ou comme croix, dont la forme se révèle une vérité plastique à part, en même temps qu'elle est une réalité expérimentée dans mes œuvres.

Le triomphe du vertical

Dans leur ouvrage *« Signes et symboles »* [63] O'Connell et Airey expliquent la puissance transcendantale - vers le monde supérieur et spirituel - associée au vertical. Ce dernier symbolise plusieurs caractéristiques, comme le chiffre 1 qui signifie le commencement, l'origine et le triomphe.

Pour comprendre la notion du vertical dans mon travail, il faut toujours la rapporter à celle de la sculpture et du lieu qui l'accueille. L'intervention du vertical met en relief l'art comme récepteur, modeleur et émetteur. L'art, qui se donne pour but de réorienter l'espace pour lui conférer une significative plus profonde et une nouvelle vision du sublime, permet de retourner à un contenu sémantique perdu. L'artiste plasticien, surtout le sculpteur, est le créateur de ces

lieux hérités dans lesquels il consacre la puissance du vertical, en ressuscitant du néant leur mémoire qui attendait jusqu'là de pouvoir renaître.

La création devient, dans ce cas, fille d'une pensée architectonique qui prend sa source dans un passé saturé de mémoires. Une fois que l'étendue horizontale de l'espace est coupée par un ou plusieurs éléments verticaux, le défilement du temps peut être interrompu par la contemplation. Plusieurs artistes déjà cités dans cette thèse, comme Richard Serra, se caractérisent par des installations plastiques de cette nature. Leur art représente un courant qui se révèle absolument fasciné par la puissance de la verticalité, et axé sur un renforcement réciproque de l'histoire et de la matière

---

[63] Mark O'CONNELL, *Signes et symboles, op.cit*. p. 107.

18- Kyrillos, *Le dévouement*, techniques mixtes, 395x68x39cm, 2011.

.

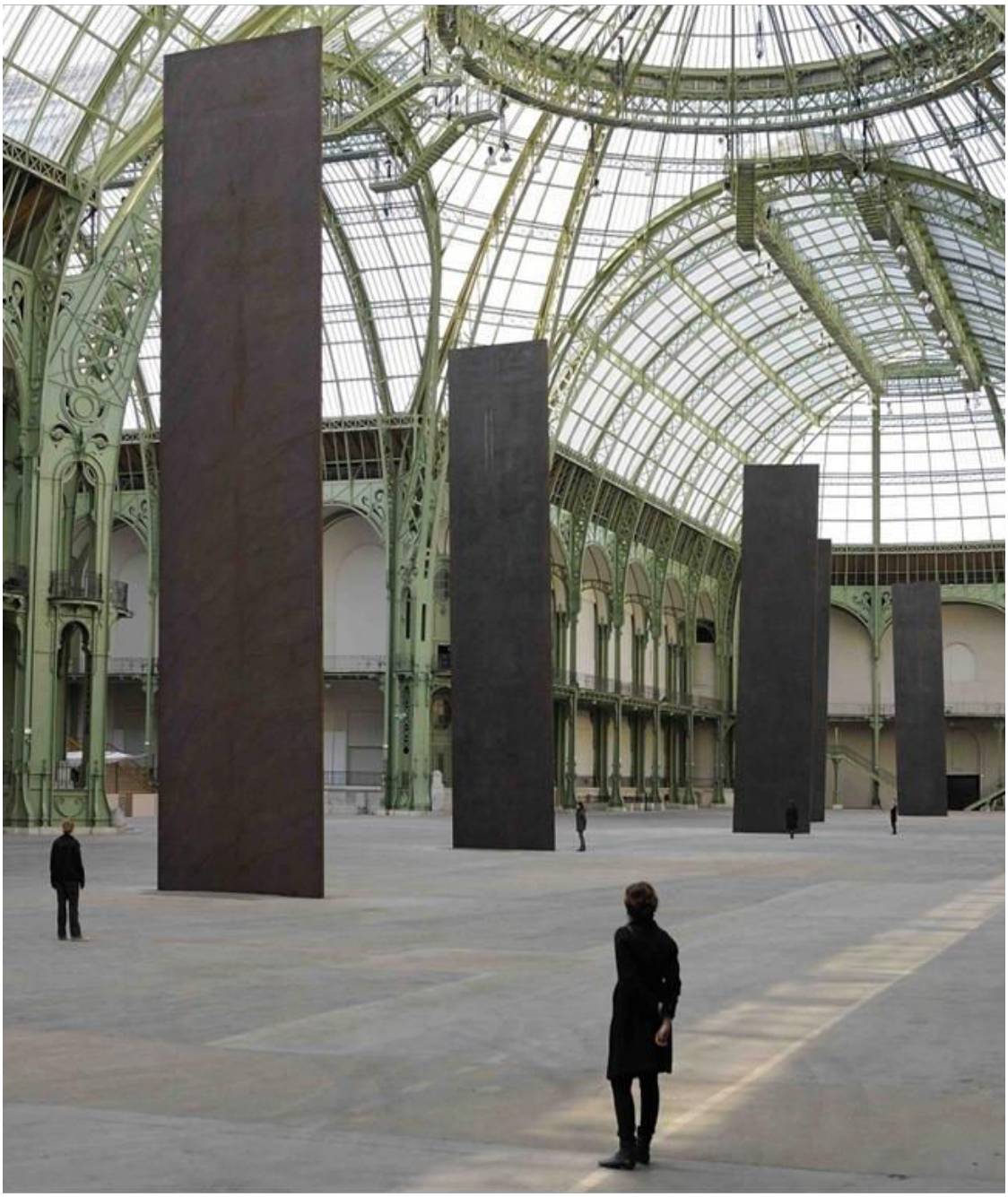
Suspendre le temps pour rendre hommage au lieu est le thème cher à Richard Serra. L'érection de ses plaques d'acier, annonce le triomphe du vertical. Ses œuvres atteignent de grandes hauteurs dans le but de réaliser et symboliser les aspirations au monumental qui siègent en chacun de nous. Son œuvre « *Ballast* », composée de deux plaques d'acier de 15 mètres de haut, à l'université de « *Californie st. Francisco* », entame un dialogue entre deux plans verticaux installés au milieu des grands immeubles, pour signifier que la dualité forme l'unité de l'œuvre d'art et que l'ambition d'envahir l'espace dans une action transcendantale peut être réalisée par le biais d'un art basé sur l'exaltation du vertical. Au Grand Palais en 2008 Serra a repris son hymne au vertical avec une impressionnante installation de plaques d'acier envahissant toute la voûte de « *la cathédrale de verre et d'acier* »[64]. L'ampleur du lieu exigeait le défi. Mais la réalisation que Serra avait voulue était terriblement imposante, froide et sobre. Elle n'attendait pas d'explication. Elle était silencieuse. Elle créait la surprise comme un coup de maître. C'est en faisant le choix du vertical que Serra a connu le triomphe avec cette œuvre. « *L'idée lui vint progressivement de prendre en compte la verticalité et de créé un rythme à partir d'un axe transversal avec de longs rectangles d'acier dressés, mais légèrement inclinés. C'est ainsi que naquit promenade, une sculpture consistant en cinq éléments de même format, alignés dans la grande longueur du bâtiment, claire et forte réponse à un espace exceptionnel par ces dimensions et son histoire.* »[65] Les rapports orthogonaux apparaissent ici sous la forme d'espaces hautement architecturés qui imposent, cette fois-ci, la victoire de l'ordre à travers l'expression de l'incompréhensible et de l'insaisissable du lieu, ainsi exploité pour servir ses propres buts : émerveiller par l'ampleur et la pureté de ces plans d'acier.

---

[64]Alfred PACQUEMENT, *Monumenta 2008, Richard Serra, Promenade,* M.N.A.M. Georges Pompidou, Paris, 2008, p. 16.
[65]Alfred PACQUEMENT, *Monumenta 2008, Richard Serra, Promenade, op.cit*, p. 17.

Richard Serra leur donne la forme de portes ouvertes sur l'histoire, dans le but de faire à vivre aux visiteurs un instant le sentiment du sublime à travers cet espace revisité. Les cinq éléments de la *Promenade* de Serra ne font qu'interrompre le cheminement pour amener le visiteur à voir enfin ce qui ne peut être perçu autrement, en dehors de l'installation des plans verticaux. Il ne s'agit pas de réaliser une simple promenade, mais d'y mettre des obstacles pour créer le contraste rompant le silence visuel du lieu. C'est une nouvelle façon de parcourir le Grand Palais qui s'impose en proposant de nouveaux axes à la circulation collective pour permettre au public de redécouvrir et de s'approprier l'endroit. Pour mieux comprendre le parti pris proposé par Serra, il faut en apprécier les plans, les murs et les portes érigés verticalement. Avec lui, c'est toute la structure du bâtiment qui ne peut plus échapper à la verticalité. Le bâtiment ainsi dédié au vertical se superpose au monument ayant vocation à présenter la légende du lieu. Richard Serra est un des pionniers de l'analyse basée sur la communication architectonique entre le lieu et le monument. De ce fait, son œuvre est emblématique de l'essence même du vertical. *Promenade* montre bien comment il domine l'espace. L'architecture ne suffit plus dans sa finalité à remplir cette fonction, car les relations spatiales ont plus à voir avec le symbolique des formes qu'avec leur fonction. L'architecture du Grand Palais a été convertie en symbole dans l'espace pour le temps de l'installation et ceci nous montre que la vie peut émerger d'un lieu par le biais de la transcendance verticale, qui représente le principe de la vie

C'est dans ce type de principe que mon rêve prend naissance. Une aspiration à viser toujours plus haut. Qui ne cesse de viser la hauteur pour imaginer le chemin qui mène vers les sommets. C'est pour cette raison entre autres que j'ai choisi la colline du temple d'Astarté à Afka, située dans les hautes montagnes de Byblos. Dans ce lieu, les ruines du temple évoquent le



19- Serra, *Promenade*, installation au Grand Palais, acier, 2008.

deuil du vertical qui était là et qui n'est plus. Et moi, en tant qu'artiste avec mes sculptures, je déclare la résurrection du lieu par l'exploitation du symbolisme de la verticalité. Mes sculptures sont directement mises en rapport avec la disposition du paysage et l'architecture du temple. Leur présence comme œuvre d'art agit dans le but de faire revivre le lieu et les souvenirs qui s'y rapportent.

Mes sculptures puisent leurs racines dans le lieu mythique, situé à mi-chemin entre le rêve poursuivi par mon individualité, l'exaltation des valeurs symboliques portées par la verticalité, et la mise en valeur d'un espace naturel magnifié. Car dans mon esprit, la sculpture verticale permet de rehausser l'impression produite par la majesté naturelle de ce haut lieu.

Le chemin du pèlerinage vers le temple d'Astarté débute à Byblos. Celle-ci comme toutes les villes depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, a rendu hommage au vertical. Dans le « Temple des obélisques » à proximité de la citadelle de Byblos, on trouve un édifice simple, mais représentatif de l'importance des obélisques qui chez les Phéniciens, représentent la maison des *dieux*. La stèle exprime la transcendance qui tend vers le salut, car la sensation d'être en bas engendre l'aspiration à s'élever. C'est le cas du croyant se sentant faible devant l'univers grandiose. L'architecture des stèles montre son originalité à travers la production de volumes verticaux, sous forme de stèles qui servent pour des fonctions multiples, comme l'habitation. Les stèles ne forment qu'un simple exemple de toute cette longue histoire du culte du vertical, un aspect de ces monuments verticaux toujours en relation avec la condition humaine et son désir d'aller plus haut, d'être plus libre, plus détaché, plus spirituel et plus fort.

Chez Giacometti la notion de verticalité est illustrée par ses sculptures, notamment les *« Dames de Venise »*. Les figures féminines de l'après-guerre sont caractérisées par des mains qui adhèrent au bassin. Les *Femmes debout*, immobiles, semblent enracinées dans leurs socles. Ces figures sont verticales, très élancées et dégagent une impression de sacrée. Les jambes sont longues et minces, les bras retombent droit le long du corps, les seins et les hanches sont généralement bien marqués. Enfin, une petite tête surmonte des épaules larges. Ces silhouettes filiformes sont du point de vue formel très proches des statuettes votives étrusques du 3e siècle av. J.-C., qu'on trouve dans la région de Volterra en Toscane, et en particulier de L'*Ombra della sera*.

20- Giacometti, *Dame de Venise*, bronze, 121,6 x 15x12cm, 1956.

21- Kiefer, *Athanor*, techniques mixtes, (musée du Louvre), 1120x480 cm, 2007.

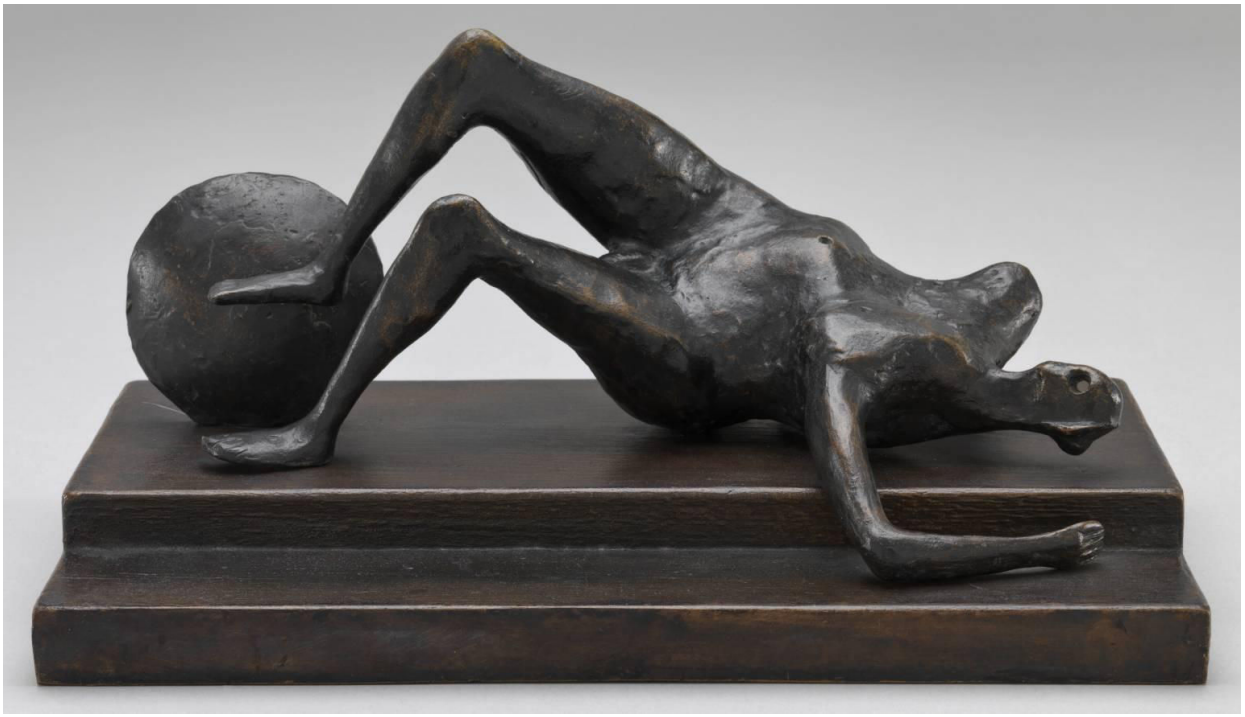
« *Athanor* », dont le mot désigne le four des alchimistes, également nommé fourneau cosmique, est une peinture de 11 mètres de haut, en techniques mixtes d'Anselm Kiefer. Celle-ci occupe une niche près de l'escalier nord de la Cour

Carrée dans le Musée du Louvre. Sur cette toile, on peut voir le corps d'un homme nu gisant sur le sol, duquel s'élève une tige verticale qui représente l'idée de métamorphose de cet homme et sa fusion avec le macrocosme. Dans « *Athanor* », deux thèmes se partagent les deux pôles, supérieur et inférieur de l'œuvre : le rite funéraire et la constellation céleste.

La verticalité renforcée par le format longitudinal du tableau assure la correspondance entre les deux univers, entre la mort définitive et la vie éternelle. Grâce à la résurrection qui est représentée par le vertical, la mort n'est plus définitive. La hauteur de l'œuvre est un hommage à la verticalité, accentué par la composition, les lignes et les couleurs. À l'œuvre « *Athanor* » s'ajoute deux sculptures, « *Danaé* » inspirée de la mythologie grecque. *Danaé,* la terre souffrant de sécheresse, sur laquelle une pluie d'or fertilisante descend du ciel, et « *Hortus* » inspiré d'*Hortus conclusus* (jardin clos en Latin) qui représente un jardin paradisiaque. Ces deux œuvres évoquent également la résurrection. De son travail intitulé *Athanor*; face à sa verticalité noire s'élevant en majesté et l'horizontalité formée par le gisant au bas de la fresque, dans l'éclairage ouvrant l'espace supérieur, j'ai vu un crucifié se lever. Ici Kiefer met en scène nos interrogations, toutes ces questions que l'on évite de se poser, par crainte de devoir affronter leurs réponses, les questions qui commencent avec la mort pour aborder à celles du macrocosme. Dans *Athanor,* le corps étendu au milieu de nulle part, est pâle, nu et délaissé dans un désert d'obscurité chargé de substances. Mais au-dessus du corps, l'extension verticale semble lui ouvrir les portes des cieux. Il s'agit là de l'espérance, que traduisent les volutes blanches qui flottent au-dessus du corps et semblent lui montrer la voie. A l'évidence, Kiefer a souhaité dépasser la sensualité et le souffle poétique, pour privilégier ce qui est au-delà, ce qui appartient au cosmique et à l'esprit. A la vérité existentielle de l'homme.

L' horizontale

La composition horizontale représente habituellement l'expression du lointain, du calme et du repos, et parfois aussi la faiblesse, la soumission ou la mort, en opposition au vertical qui représente l'animation et la vie. L'horizontale puise sa signification dans l'observation de la nature et des lignes qui la constituent. Parfois, les lignes sont courbes et en tension dans un plan vertical, ce qui évoque le repos récupérateur d'un corps vivant. Tantôt la même composition, mais présentant des lignes relâchées, pourra représenter un corps affaiblit, voire décédé. L'horizontale dans mon approche c'est celui du corps humain, dans ses aspirations entre vertical et horizontal, que cela corresponde à des états de l'esprit ou du corps, et même à une perception de type existentielle.



22- Henri Moore, *Falling Warrior*, bronze, 14x 15,5x 25, 5 cm. 1956.

Henri Moore (1898 — 1986) a consacré une bonne partie de son art à la représentation de l'homme dans des positions horizontales. Pour lui « *il existe*

trois positions fondamentales de la figure humaine (reconnaît-il) : debout, assise, étendue […] des trois positions, c'est la position étendue qui laisse le plus de liberté du point de vue de la composition et de l'espace. »[66] La démarche de Moore illustrant ce concept se divise en deux époques créatives distinctes : durant les années 30, il représente des corps étendus suivant des compositions horizontales et dont les personnages se présentent de façon fragmentée. Les membres épars figurent l'attachement de l'homme à son intégrité corporelle. Tandis qu'après la Seconde Guerre mondiale, Moore recouvre ses sculptures étendues par un voile de deuil, comme dans *« Falling Warrior »* et *« Reclining Figure »*.

Quand le corps de la femme est représenté horizontalement, parallèlement au sol, il entre en totale résonnance avec le paysage. Une telle représentation rejoint l'idée du sublime, car ainsi étendu, le corps de la femme-mère, rejoint le symbolisme de la terre-mère nourricière. Moore a parfaitement illustré cette vérité dans ses sculptures. Ses personnages reposent dans des positions assises ou allongées. Dans ce genre de compositions, l'artiste s'oppose à une longue tradition de la sculpture basée sur des compositions verticales qui tendent vers le haut, pour donner vie à des compositions horizontales qui tendent, elles, à occuper l'espace. La tradition de la sculpture païenne qui représente les *dieu*x, et qui unit la terre au ciel en dessinant une trajectoire ascensionnelle, est remplacée par une sculpture qui exalte les forces liées à la vie, à la maternité et aux aspirations terrestres. La sculpture offre alors une nouvelle dimension qui sublime la vie et la nature, et tout ce qui appartient au monde tangible du réel.

La peinture murale de Kiefer au Musée du Louvre, intitulée *« Athanor »,* semble faire peser tout le poids d'une composition verticale de taille

---

[66]Jean-Luc DAVA, *La sculpture de l'antiquité au 20ème siècle, op.cit.*p.9.

23- Kiefer, *Athanor* (détail).

monumentale, sur le personnage étendu en bas du tableau. Cette représentation horizontale renvoie à un état d'extrême faiblesse et peut-être à la mort. Mais dans le même temps la pression imposée par le reste de la peinture, fait sentir quel point cette position de faiblesse, est symbole également symbole de force et de résistance. Kiefer a choisi de représenter la position horizontale, pour faire d'*« Athanor »,* un monument commémoratif à la gloire de l'homme, en utilisant les symbolismes antagonistes pour exprimer le sens et le pouvoir du rapport entre l'horizontal et le vertical qui renvoient à la mort et la résurrection. Le personnage étendu dans *« Athanor »,* offre un objet de méditation sur la mort et la vie, sur les rapports du microcosme avec le macrocosme. Ici la mise en perspective de l'horizontal se révèle absolument indispensable à l'établissement d'un rapport de complémentarité.

L'identification

Le processus d'identification est aussi important que l'identité elle-même. Quand il est perturbé, il compromet l'équilibre psychique et sociologique de la personne tout entière. Dans un tel cas, l'identification doit être reformulée afin de rétablir l'équilibre de l'individu. L'identification se développe et se répercute essentiellement dans les relations sociales. Des domaines divers comme la politique et la religion et même l'art sont concernés. Elle est représentée dans les mythes par l'existence d'un *dieu* qui aime et protège ceux qui croient en lui. S'identifier c'est voir dans *l'autre* ce qu'on veut, ce dont on a besoin, ce qu'on considère comme bien ou parfait.

Pour la psychanalyse, l'identification représente le processus par lequel un sujet prend en modèle une autre personne et s'identifie à elle. Tandis que dans l'art ce phénomène substitue l'œuvre créée par l'artiste à la personne sujet de l'identification. On peut dire que ce processus psychique représente la mission majeure de l'art, dans lequel l'artiste s'identifie à son œuvre, dont les formes sont associées à des émotions enracinées dans la mémoire et qui représentent l'extériorisation des sentiments enfouis les plus profondément. Celui qui est appelé à contempler l'œuvre opère lui, une identification double. Il voit ce que l'artiste a composé, parfois davantage, parfois moins, parfois différemment, mais dans tous les cas ce récepteur de l'œuvre est touché, par le biais de l'identification. En s'identifiant à l'œuvre, le spectateur renoue avec une idole. Quand l'identification s'installe entre l'artiste et l'œuvre d'une part et entre le récepteur et l'œuvre d'autre part, l'acte créateur est né. L'aboutissement de cette relation signe le talent de l'artiste, son don et son pouvoir d'être authentique, en même temps qu'il engage le destin de son œuvre. Le nombre des actes d'identification dans la pratique quotidienne peut être tel qu'il pousse à l'érosion de notre personnalité et à l'usure de notre tempérament et de nos ambitions. Nos constitutions organiques physiques comme sociales (constituées par la nature et

par les formes de vie collective) démontrent abondamment les faiblesses psychiques de l'être humain. Dans de tels cas l'art a le pouvoir de rétablir l'équilibre perdu. L'œuvre peut-être le remède et l'identification le mode d'emploi. Quand l'artiste parvient à faire ressentir le sublime à travers ses créations, la plénitude s'installe. En tant que créateur, il se sent capable de tout comprendre et tout dominer par l'art. Son identité personnelle en tant qu'artiste est réalisée. À partir de là, l'artiste devient le récepteur des idées contenues dans son œuvre. Il lui faut parfois même du temps pour réaliser et comprendre ce qu'il vient de créer.

L'identification est un remède. Elle est un moyen de développement et de perfectionnement personnel. Cependant, si elle est le miroir d'un inconscient perturbé. L'identification constitue un exemple du microcosme dont l'artiste doit tenir compte, lorsqu'il crée les images uniques élaborées dans le processus de création. L'identification s'inscrit dans le cadre de l'utopie concrète et du triomphe manqué. Elle constitue une promesse de dépassement, et est un guide, mais elle n'est pas le chemin, ni le but. Elle peut rouvrir les blessures que l'on croyait cicatrisées. Surgissent alors sans prévenir la douleur, les problèmes et les manques. Mais en même temps, l'identification soigne, panse et offre la solution qui peut transformer l'idée qu'on se fait du passé et du présent. Dans ma recherche, je traite de l'identification à la sculpture et au lieu qui l'accueille.

A la sculpture

La sculpture a toujours joué fidèlement son rôle de conservateur et de transmetteur de l'histoire humaine. Dans la sculpture qui représente le résumé et le condensé des civilisations, nous trouvons une part de philosophie, d'esthétique, de théologie, de politique, de mythologie, etc., et bien d'autres éléments constitutifs des civilisations disparues. La sculpture accorde à l'homme le sentiment de satisfaction qui résulte de l'acte de création ou de recréation. Il s'affirme à chaque fois que nous créons ou que nous admirons le sublime d'une sculpture. C'est pour ces raisons que les sculptures depuis l'antiquité jusqu'à nos jours forment une partie importante des collections soigneusement conservées dans les musées à travers le monde. « *De nombreux et spectaculaires fragments se retrouvent sur les sites de fouilles, font la gloire de nos musées, s'imposant comme les témoins privilégiés de la création artistique, c'est-à-dire du pouvoir de l'homme sur la matière et la nature.* »[67] Par exemple les sculptures de Giacometti qui sont au plus haut degré représentatives de la condition humaine de l'époque de l'artiste et probablement de tout son siècle. Elles reflètent deux espaces (intérieur et extérieur), dont l'artiste forme la frontière en imposant ses conditions à la matière et même à l'existence.

La sculpture évoque par sa texture l'essence de ses significations. Par la suite le thème, la composition et la surface doivent converger, pour que l'œuvre acquière son sens plein. La texture forme donc un élément principal de la sculpture. Elle en est la chair, la frontière qui sépare la sculpture de son contexte et qui forme la silhouette du corps qui l'habite. La texture résume le contenu de sa sculpture, exactement comme cette dernière condense le contenu de son

---

[67]Jean-Luc DAVAL, *La sculpture de l'antiquité au 20ème siècle, op.cit*.p.9.

créateur à l'instant de sa genèse. Dans le cas de mes sculptures, la texture exprime la souffrance et la mort. Elle est choisie pour mettre mon thème en valeur. Elle cherche à exprimer un long intervalle de temps par le vieillissement de l'apparence et elle imite par son froissement une peau brûlée : la glaise qui habite ses sillons et ses cavités se rapporte à la terre et le doré qui scintille grâce aux autres éléments représente la force, la gloire et la luminosité de l'or. En tant que surface de contact avec le spectateur, la texture constitue également un objet d'identification pour le visiteur qui subit et interagit dans l'espace où se déploient ces significations symboliques.

Durant la genèse d'une sculpture, celle-ci passe par plusieurs étapes avant d'aboutir à la finition. Mais celles qui restent inachevées ressemblent à leurs créateurs, surtout lorsque l'artiste considère sa propre imperfection. On note à ce sujet qu'une des premières représentations d'inachevé est due à Michel Ange, dans les sculptures destinées au tombeau du pape Jules II, commandé en 1505, par ce dernier. Le tombeau ne fut, en effet, jamais achevé. Malgré la polémique qui a eu lieu autour de la commande et le refus constant de Michel Ange d'accomplir ce travail, ces sculptures représentent des œuvres d'art incontestables. Ce style d'expression plastique fut défini comme le *« non finito »* dont Donatello est le premier à s'être inspiré pour son pouvoir suggestif. Une expression qui donne sa légitimité à l'œuvre d'art non achevée, en lui imposant un nouveau domaine d'expression. Vers la fin du 19e siècle, Honoré Daumier (1808 — 1887) a confirmé une rupture définitive avec la tradition néo-classique, en faveur d'une renaissance du *« non finito »* à laquelle il a ajouté une exagération qui confirme la non-perfection de l'humain. Les « Passions » de l'homme s'incarnent dans les sculptures de Donatello et de Michel-Ange, *La Madeleine* du premier et *la Pietà Rondanini* du second, en sont des exemples représentatifs. À la fin de leur vie, les deux artistes sont passés tous deux à un style exprimant une agitation expressive éloignée de ce qui se pratiquait à l'époque. Les formes crispées et les mimiques convulsées, la déréliction et le tourment interne, représentaient des résolutions modernes par rapport à la

conception esthétique traditionnelle. L'expression mystique de la foi et du châtiment semblent bien éloignée des spéculations *néo- platoniciennes*, car elle invite à une vénération religieuse enflammée par la foi. C'est une vision crue de la détérioration du corps qui consiste à s'éloigner de la réalité physique du corps humain pour aller vers une vérité plus douloureuse, mais plus significative. Ceci a mené à des réalisations plastiques qui ont imposé à l'époque de l'Art Moderne la défiguration du corps humain. Au début des années 70 l'Arte Povera a traduit le besoin d'échapper au développement inévitable de la technologie, dans le but de redonner valeur à l'humain et à l'élémentaire dans la vie et dans l'existence. L'identification dans cette période sort de la représentation réaliste du corps dans la sculpture, pour habiter le corps du lieu d'une part et le faire d'une manière *pauvre* d'autre part. Le corps humain a toujours été moyen d'expression majeur dans la sculpture. Mais son absence même peut être un moyen de le suggérer.

Kiefer fait partie de plusieurs mouvements apparus à la fin des années 70 un peu partout en Europe et désirant rompre avec la suprématie de l'art conceptuel. La sculpture reprend le thème du corps. Il redevient un moyen de faire un art qui prend le contrepied des théories de l'abstraction, pour mieux exposer l'expression spontanée du sentiment et l'identification directe avec la sculpture et rejeter les systèmes de théories plastiques indépendants de l'expression corporelle. Mes œuvres d'Afka s'inscrivent dans cette lignée, malgré la recherche théorique et conceptuelle présentée dans cette thèse pour en expliquer le but et faire comprendre mon travail artistique. Mon expérience accompagne le retour de la statue dans sa forme traditionnelle. Ma sculpture renoue avec le modelage, représentant un corps aux formes élémentaires, pour mieux exprimer le sens de l'existence de l'homme. La place est à nouveau faite pour proposer les symboles primitifs et les représentations inspirées de la mythologie. C'est le moment du retour aux origines. Mes sculptures rejoignent l'expressionnisme. Elles incarnent l'expression de mes sentiments profonds de la vie, de la lutte et

de la mort. Elles expriment mes conceptions existentielles, elles dessinent le chemin d'une délivrance et elles incarnent le corps du sublime.

L'identification à la sculpture se fait grâce aux valeurs esthétiques, aux côtés de son pouvoir d'activation de la mémoire, de l'espace et des croyances supérieures qui commencent avec la sagesse de la morale et finissent avec la divinité des *dieu*x. D'autre part la sculpture est un corps constitué de volumes, de dimensions, de matière et de formes. Ce corps reproduit celui des humains. Ici l'identification joue son rôle et la sculpture accomplit sa mission. On aime ce que l'on découvre dans la sculpture, on veut la posséder, et la faire découvrir aux autres.

Au lieu

Les lieux qui s'impriment dans la mémoire finissent par influencer le caractère et la personnalité. Ils se collent à l'identité de l'individu. C'est pour cela que tant de noms de famille se rapportent au nom des villes et des pays d'origine, mais aussi que l'on recherche le lieu quand on recherche l'identité. Une nostalgie romantique du lieu de nos origines s'impose à nous. Quand on en vient à douter de notre identité, on réagit, on se tourne vers des objets, des souvenirs qu'on expose dans notre espace personnel pour en faire un lieu témoin de nos origines. C'est un des moyens pour s'identifier au lieu. Tandis que dans les arts plastiques, l'identification au lieu se réalise sur deux niveaux : l'affirmation de ce qui nous appartient d'une part, et l'appartenance qui nous est indispensable d'autre part. Les rapports que nous entretenons avec l'idée du lieu, de son image et de son existence paraissent être semblables à celui que nous entretenons avec l'art plastique. Nous cherchons à réincarner les endroits de nos souvenirs comme on cherche à réaliser les lieux de nos rêves. Le lieu du bonheur est celui qui incarne la nostalgie et l'ambition en même temps. C'est le lieu de nos identifications les plus profondes et celui dont la genèse ne pourra devenir réalité qu'à travers l'art.

Anselm Kiefer accorde une grande place aux lieux de souvenirs, d'identité et de significations historiques et mythologiques. Philippe Dagen dit de l'artiste dans son ouvrage *Chute d'étoiles* : « *La référence au romantisme est pour Kiefer l'occasion de revenir sur la construction de l'identité allemande, qui a longtemps emprunté à l'héritage issu de ce courant les thèmes de son patrimoine culturel* »[68]. Le romantisme, exprimant les nostalgies et les rêves, est illustré dans les œuvres de Kiefer par le biais de l'exaltation du lieu. La reconstitution de ce dernier relève d'une identification à la souffrance et à la

[68]Philippe DAGEN, *Chute d'étoiles*, *op.cit.*p. 47.

nostalgie que représentent les lieux d'origine de l'artiste. Alors l'art intervient pour interpréter des lieux et en créer d'autres. Ainsi il ne reste qu'à s'identifier aux œuvres pour faire revivre les lieux perdus.

Entre la naissance et la mort, se déroule le chemin de la vie. À chaque instant, l'homme se trouve confronté à la nécessité de sa propre mort, à son inéluctabilité. Cette confrontation à l'idée de la mort s'impose dans toutes les activités de la vie. À chaque fois la lutte impose le dépassement. Les conflits ne cessent de perturber la vie qu'on rêve pacifique. Le chemin du Golgotha fait donc écho à toute l'existence. « *Golgotha est la petite colline où fut crucifié Jésus, le terme probablement adapté en raison de la forme arrondie du saillant rocheux qu'il désigne, signifie : lieu du crâne* »[69] Le crâne qui abrite notre cerveau, notre esprit et nos idées, s'est identifié au lieu du calvaire, où *Dieu* a accepté la mort : accepter *Dieu* c'est vouloir son destin qui est le nôtre, c'est faire de la souffrance et de la mort un but puisqu'elles forment dans tous les cas le chemin de la vie.

Dans son livre *Être, crâne,* Georges Didi-Huberman écrit : « *Avant le crâne – signe, avant le crâne – objet, il y a donc le crâne – lieu. Des lieux, la fouille anatomique en montre à foison [...] notre langue naturelle quant à elle, l'exprime tout aussi abondamment, comme si le crâne et le cerveau étaient constitués de cette géographie de lieu* »[70] Le crâne est le lieu du cerveau, des images et des idées reliées aux lieux. À travers les facultés du cerveau, on peut accéder aux images sublimes des lieux lointains. D'autre part, le Golgotha comme *lieu du crâne* représente une synthèse qui associe la souffrance, la mort et la résurrection au destin existentiel de l'être humain. Ce rapport complexe a souvent dépassé la conscience, pour s'illustrer dans le fabuleux des mythes, ou bien dans les croyances religieuses, ou dans le sublime de l'art. Quand on comprend l'art, on comprend beaucoup mieux le monde. Dans cette recherche le

---

[69]André-Marie GERARD, *Dictionnaire de la Bible*, Robert Laffont, Paris, 1989, p.447.
[70]Georges DIDI- HUBERMAN,*Etre crâne,* Minuit, Paris, 2000, p.34-35.

lieu évoqué est considéré dans sa signification collective, car davantage que le lieu du Golgotha, c'est celui du crâne. Mon lieu d'origine et mon expérience personnelle me guident vers Afka ; un lieu similaire au Golgotha, par ses mythes et ses valeurs existentielles, qui existait déjà deux mille ans avant la crucifixion. Entre Afka et le Golgotha, c'est la sculpture qui fait le lien en proposant un art du lieu.

LIEU ET SCULPTURE, VERS UN CROISEMENT

DU CROISEMENT A LA CROIX.

Le croisement ne se réalise que lors d'une rencontre entre deux droites présentant des directions différentes. En effet, le principe du croisement provoque un conflit : la conjonction entre deux natures différentes risque de créer des réactions imprévisibles. La rencontre entre deux personnes ouvre toujours sur un face à face menant parfois au conflit. Le système de dialogue entre les humains, y compris celui que l'on désigne aujourd'hui par le dialogue des cultures et des civilisations, vise à apaiser les réactions conflictuelles dues au croisement de deux mentalités différentes. Le croisement orthogonal nous renvoie l'image d'une croix, laquelle mène à l'idée de la souffrance et de la mort. Jacques de Landsberg a écrit : *« La mort par crucifixion [du latin crux signifiant "croix "et figere signifiant "attaché"] semble être originaire de la Perse : Les condamnés étaient crucifiés sur des arbres. Ce Type d'exécution sera ensuite employé par les Phéniciens et les Grecs [...] »*[71]. Parallèlement à ces derniers, les Égyptiens ont aussi adopté une croix désignée par l'appellation *Ankh,* mais à des fins différentes. Se présentant comme un « T » et ayant une forme ovale, la croix de l'Égypte ancienne - adoptée plus tard par l'église copte en Égypte - prend dans les rites de ce peuple une symbolique particulière. « *En 313, le christianisme est fait religion officielle de l'empire, dès lors la croix devient l'image du salut universel, les architectes adoptent le plan de la croix. Dans les premiers siècles du moyen âge, les croix ne sont que de simples blocs dépourvus de toutes représentations, à partir du XIe siècle le Christ supplicié est de plus en plus représenté.* »[72] La croix comme symbole résume l'idée du rapport entre espace et temps, entre microcosme et macrocosme. La croix

[71]*Ibid*., p.11.
[72]Christophe LEFEBURE, *Croix et calvaire, chefs-d'œuvre de l'Art Populaire,* Flammarion, Paris, 2004, p. 159.

évoque aussi ce rapport entre la sculpture et le lieu. Dans *Signe et Symboles*, Mark O'Connell et Raje Airey nous enseignent quelques notions à propos de la croix de l'Égypte ancienne. Ils écrivent : « *le hiéroglyphe de l'Ankh désignait la vie et l'immortalité ainsi que les opposés. La boucle incarne l'univers (macrocosme), tandis que la croix en T représente l'homme (microcosme). Par ailleurs l'Ankh unit le symbole masculin et féminin du dieu, Osiris (la croix), la déesse de la maternité, sœur et épouse d'Isis (l'ovale). Cette union est aussi celle du ciel et de la terre […] l'Ankh est aussi associé à la mort et aux rites funéraires ; portée par le défunt la croix signale un passage sans danger entre ce monde et l'au-delà.* »[73] Il suffit dès lors de bien comprendre les significations de la croix Ankh pour saisir l'essence mythologique de la croix du Christ et pour pouvoir établir un rapport avec la mythologie d'Astarté et d'Adonis. En Égypte, la croix en forme de « T » surmontée d'un anneau formait le hiéroglyphe Ankh signifiant « vie ». Elle sera reprise par l'Église copte. La structure architectonique de la croix Ankh croise le vertical avec l'horizontal pour joindre le ciel à la Terre et par la suite le spirituel au matériel, d'où est issue la dualité existentielle dont le féminin et le masculin forment l'image par excellence et dont la vie et la mort représentent une conséquence inévitable. Le fait que la croix Ankh assure un passage, sans danger, vers le monde de l'au-delà ne fait que rappeler la résurrection des trois héros dans ma thèse et dans mon œuvre - Adonis, le Phénix et le Christ – expliquant ainsi la fonction spatiale de la croix.

Avec tout ce qu'elle représente comme significations liées au deuil et à la malédiction, la croix semble être l'image d'un paradis terrestre qui s'oppose catégoriquement aux types de paradis déjà conçus dans les textes, les images et l'imagination. Si le paradis existe, donc la société idéale aussi. Située dans des endroits déterminés et structurés par un urbanisme homogène et une architecture fonctionnelle, la société n'arrive pas pour autant à faire de son environnement

[73]Mark O'CONNELL, *Signe et symboles, op.cit,* p. 15.

quotidien un lieu paradisiaque. Pour y parvenir le lieu doit faire jaillir de sa propre perception un lieu à l'image de la croix, bien équilibrée entre vertical et horizontale ; entre esprit et matière.

La culture chrétienne se résume tout entière dans la croix, voire à son acceptation. Compte tenu de ce qui précède dans cette thèse, on aura compris qu'il ne s'agit pas d'une question de croyance, ni de sacrifice pour un éventuel *Dieu*, mais qu'il s'agit plutôt d'avoir davantage foi dans la vie qui englobe également l'inévitable douleur. Il est plus fructueux de considéré la religion comme une sorte de fiction. En effet, il est préférable de considérer la religion comme un élément de la culture humaine qui réactualise l'idée d'une possibilité d'avenir meilleur. À partir d'une telle logique, la religion finira par évoluer et le mythe rejoindra une réalité dont l'image est un idéal à atteindre. Dans cette thèse, la croix que je propose se réfère à celle du Christ, mais sans jamais perdre de vue que ses caractéristiques sont communes aux héros issus des civilisations anciennes. Comme Gilgamesh — le roi sumérien du IIIe millénaire av. J-C. – qui représente l'un des héros de la mythologie mésopotamienne. Son épopée raconte le mythe d'un héros qui bat le sanglier - symbolisant le mal - ultérieurement repris avec Adonis et le Christ et qui constitue un des récits du Déluge évoqué dans l'Ancien Testament avec l'Arche de Noé.

Le rêve d'un lieu de vie idéal était et restera un rêve inlassablement poursuivi par l'homme. Souvent cette ambition était également celle des *dieu*x, étant donné que sa réalisation s'avérait hors de portée des humains. Dans la société contemporaine et à l'image des *dieux*, l'homme cherche de nouveaux moyens et se trouve confronté aux récits mythologiques, à une volonté et à un espoir. Platon au IVe siècle av. J.-C. a essayé de construire sa pensée sur la base d'une logique *ésotérique.* Sa théorie du *Monde des Idées,* alliant le beau et le juste, a eu une influence considérable sur les théologiens chrétiens et a aussi imprégné l'art de la Renaissance : les œuvres de l'époque considérées comme platoniques par leur perfection, révèlent l'union de la beauté et de l'harmonie.

Nabuchodonosor II, roi de Babylone de 605 à 562 av. J.-C. s'est emparé de Jérusalem et l'a détruite, déportant les Juifs à Babylone vers 586 av. J.-C. Ceux-ci n'ont jamais cessés de chercher l'issu du Déluge, en attendant *Le Sauveur* depuis l'époque de Nabuchodonosor II. Le croisement du destin humain et du lieu a fait de Jérusalem la ville de la Croix. Cette ville de l'offense, que les juifs ont expérimentée en tant que captifs au temps de Nabuchodonosor II, a été détruite et profanée par celui-ci. En effet Jérusalem, la ville idéale par excellence, site du Temple de Salomon tant prisée, ne pourra se façonner qu'en se situant à l'opposé de la Babylone terrestre, réelle, chaotique, superbe et pécheresse, renvoyant de nos jours à l'image négative et archétypale de la grande métropole pleine de dangers, où l'air est vicié et les mœurs chaotiques. Aux cris on lui opposera le silence ; aux voix de tant de langues incompréhensibles, la facilité d'une langue unique ; aux rues étroites et à l'agglomération urbaine confuse, la visibilité de la géométrie divine ; au chaos, l'ordre ; à l'ambiguïté, la clarté de la perfection divine. Cette Jérusalem Céleste reste l'inspiration de nombreux mouvements religieux millénaristes qui la rechercheront sans perdre espoir. Cette ville est le lieu de la croix, mêle des vérités théologiques concernant les juifs, les chrétiens et même les croyants en un destin humain partagé entre le monde spirituel et le monde matériel.

24- Raphaël, *L'école d'Athènes*, fresque, (détail), 1509-1511.

Le détail de la fresque de Raphaël, portant le titre *« L'école d'Athènes »* et réalisée au palais du Vatican entre 1509 et 1511, donne à voir entre autres deux

personnages représentés de face. Le personnage situé à gauche montre Platon levant le doigt vers le haut : l'orientation verticale de l'index désigne le monde spirituel des idées. À la droite de ce dernier, Aristote présente la main droite, dans une orientation horizontale, désignant ainsi la terre pour exprimer l'importance de l'homme. L'extension de ces deux orientations forme une croix ; Le choix du peintre n'est pas un hasard et pousse à interpréter le croisement entre les deux orientations comme un indice primordial à interpréter.

La croix chrétienne dont on a hérité revient à la tradition romaine de l'époque du Christ. Jacques de Landsberg écrit à son propos: « *La croix romaine réglementaire était formée de deux éléments en bois : le poteau vertical appelé stipes et le tasseau transversal nommé patibulum* »[74]**.** Thomas d'Aquin (1224-1274) est un théologien italien. Pour lui l'homme est constitué d'un esprit et d'un corps intimement liés. Il tenta de concilier la révélation chrétienne et l'aristotélisme, tant le principe du christianisme était ancré dans le platonisme. Proposée par la philosophie grecque et reconnue par la renaissance chrétienne en occident, la notion de faire se rencontrer le matériel et le spirituel trouve sa réalisation sémiotique dans la croix. Le *Céleste* en tant que mythe de la perfection sera converti en un mythe du lieu de *Dieu*, lieu idéal, *terre promise pour ceux qui la méritent*. Ce lieu se définit en tant qu'espace tridimensionnel réalisé en fonction du rapport orthogonal des lignes dont le croisement ramène à la croix. La dualité, constatée entre spirituel et matériel, renvoie à l'image du croisement de la forme. Cette réalisation du croisement de la vie et de la mort, une fois associée à la croix, représente une complémentarité et peut ainsi conçue rejoindre l'idée de perfection.

---

[74]Jacques DE LANDSBERG, *L'art en croix, op.cit.*, p. 11.

Être à l'échelle

Les composantes de l'échelle du lieu sont sa dimension, ses proportions et ses délimitations, ceux-ci se considère comme un symbole de force et de domination. Autrement dit, notre affirmation existentielle dépend de notre pouvoir à créer suivant des échelles qui dépassent les dimensions habituelles de la nature humaine. En effet, notre corps représente notre unité de mesure par rapport à l'espace. C'est en se basant sur cette réalité qu'on a établi des conventions concernant les dimensions des édifices.

La dimension des sculptures présentées dans mon projet suit le canon 1/9 du corps humain souvent utilisé dans les sculptures phéniciennes et égyptiennes, dans l'art chrétien des époques Byzantine et Gothique et durant le 20e siècle, dans le but de conférer au modèle humain une stature monumentale qui impose sa puissance et favorise la spiritualité. Ce canon provoque - dans un espace clos - une valeur ajoutée qui donne à la sculpture une prééminence par rapport aux autres protagonistes de la scène : le lieu et le visiteur. D'autre part, la sculpture, en tant que création spatiale tridimensionnelle, impose dans le lieu sa présence provocante. Celle-ci lui ressemble par la matière utilisée, ses dimensions, son symbolisme et le cumul des époques écoulées. La réalisation des sculptures a connu des échelles allant des miniatures aux sculptures démesurées. Dans ce chapitre, je traite la question de la proportion qui, dans la vie quotidienne, exprime la relation d'une chose avec une autre ou son rapport avec un ensemble. Par conséquent, une comparaison s'opère toujours entre ce qui existe (le contexte) et ce qui est créé à l'intérieur de ses limites. Dans mon expérience plastique, j'ai réalisé des œuvres dont les dimensions varient de quelques centimètres à plusieurs mètres, ceci, dans le but de répondre au choix de la dimension et montrer que cette dernière influe dans l'objectif de la sculpture, à la fois sur le lieu et sur l'observateur.

Les sculptures de grand format, destinées à être exposées en plein air, peuvent s'intégrer au sol sur lequel elles reposent, comme socle ; le rapport sculpture / socle résulte du fait que la sculpture, pourtant monumentale en comparaison à l'échelle humaine, demeure particulièrement réduite par rapport à la dimension indéterminée du support qui l'accueille : le sol. Perçue comme monumentale par rapport à la dimension du corps humain, cette même sculpture se confronte cependant avec ce dernier, à la grandeur, à l'échelle de la nature. La sculpture joue ainsi un rôle intermédiaire en tant que mesure variable entre deux existants, l'homme et la nature. Les sculptures destinées à être exposées dans des espaces clos se présentent dans des dimensions plus grandes que ces derniers constituent le même rapport que présentent la sculpture monumentale et le site à ciel ouvert. Cette approche est illustrée dans certaines sculptures de Giacometti, quand celui-ci réalise ses personnages miniatures posés sur des socles remarquablement plus grands. « *Chez Giacometti, l'œuvre non seulement commande le regard, mais crée son propre environnement et établit sa propre échelle. La sculpture se dégage des socles sur lesquelles elle est posée en les annexant […] à partir de 1959 le cube de soutien est travaillé pour être intégré à la fonte et devient partie de l'œuvre*.»[75]

L'artiste Richard Serra se base dans son travail sur le principe de l'échelle, particulièrement dans son installation *« Promenade »* exposée au Grand Palais en 2008. Serra a travaillé le lieu en l'intégrant dans son œuvre, en disposant ses sculptures sur la totalité de l'espace, de sorte que l'œuvre et le lieu deviennent ensemble une unité plastique solidaire. Il est difficile de dissocier les deux pôles de l'œuvre de Serra : les sculptures et le lieu. Ce qui consolide cette alliance, c'est le rapport de l'échelle étudié de sorte que l'œuvre reste à l'échelle monumentale du lieu qui l'accueille. De même, la disposition centrale de l'œuvre constitue la colonne vertébrale pour un nouveau corps formé : l'œuvre

---

[75]Véronique WIESINGER, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, Centre Georges Pompidou, Paris, 2007, p. 355.

s'unit au lieu qui l'accueille. Alfred Pacquement écrit sur l'œuvre de Serra: *« Être à l'échelle du lieu, parvenir à le structurer par la présence des éléments sculpturaux, constituait son objectif, la précision des dimensions et l'exactitude de l'échelle étant plus cruciales que jamais dans cet espace sans murs. »*[76] Suite à ce qui a été écrit précédemment, deux idées s'imposent : la première consiste à structurer les espaces du lieu en présentant les sculptures suivant l'axe central et les points de repère à prendre en compte sont les angles et les murs, la grandeur de l'espace comprenant celle du sol et du plafond. La deuxième idée met à son tour en relief les véritables sujets du lieu, ceux qui était à l'origine de sa création, ceux qui se sont rajoutés à travers le temps – le cumule de la mémoire du lieu - et enfin les objectifs récents à l'exemple de ceux du Grand Palais, lequel est devenu un centre d'expositions d'art contemporain, notamment destiné aux artistes qui intègrent le lieu dans leur expérience plastique.

Être à l'échelle du lieu, c'est prendre en considération les éléments déjà cités et pouvoir présenter un art cohérent, créatif et unique - ce qui était le cas de Richard Serra et Anselm Kiefer dans leurs expositions au Grand Palais. L'importance de l'échelle est en effet illustrée dans les sculptures de Kiefer, notamment au Grand Palais. L'artiste a associé le monumental du lieu à l'œuvre créée. Dans ces œuvres, l'échelle joue un rôle majeur : les sculptures de Kiefer forment de nouveaux lieux dans celui qui les accueille. Elles sont introduites, intégrées et imposent leur présence. Les sculptures de Kiefer portent les significations de la dégradation et de la mort, que l'artiste traduit grâce à leurs dimensions colossales par rapport à l'échelle du lieu de l'exposition et des visiteurs. Anselm Kiefer réunit le monumental, avec l'éphémère et l'idée de la mort. Le rapport de l'œuvre avec le Grand Palais s'adapte particulièrement à l'échelle monumentale imposée par ce lieu d'accueil. L'ampleur de ce lieu historique règne et impose à chaque artiste de la prendre en considération, car

---

[76] Alfred PACQUEMENT, Monumenta 2008, Richard Serra, Promenade, op.cit., p.17.

celle-ci donne une plus grande concrétisation esthétique et d'intégration spatiale à l'œuvre qui s'y inscrit.

25- Anselm Kiefer, *Chute d'étoiles*, installation au Grand Palais, 2007.

Philippe Dagen décrit l'œuvre « Chute d'étoiles » de Kiefer en ces termes : « L'extermination réalisée à l'échelle industrielle, Kiefer s'est chargé d'en imposer la vue à ses contemporains, celle des suspects et des criminels. »[77] Dans le domaine de l'art, le créateur semble imposer sa propre création bien que, dans une majorité des cas, cette création incarne un certain passé qui ne demande qu'à

[77]Philippe DAGEN, *Chute d'étoiles*, *op.cit.* p. 26.

s'incarner et dont l'artiste semble n'être que l'esclave. Ce qui est source de souffrance pour l'artiste concepteur. La première mission de l'art vu par Kiefer c'est d'inverser les rôles : le pouvoir de domination de l'artiste sur le lieu, du fait de pouvoir le recréer à l'échelle 1, lui permet d'offrir aux spectateurs, tel un gibier, la vision des bourreaux en offrande à la mémoire de toutes les victimes et de tous les autres lieux de souffrance. La grandeur de cette œuvre est due à deux facteurs : l'ampleur du lieu et la puissance qui émane de l'œuvre. La production massive de Kiefer est à l'image de l'extermination massive, durant la deuxième guerre mondiale, du peuple auquel il appartient. L'art intervient ainsi pour solliciter la mémoire qui pèse par son contenu douloureux sur l'individu. Après cette phase, l'action cognitive passe ensuite à un autre contenu de la mémoire, souvent moins pesant. Dès lors, d'autres valeurs thématiques peuvent passer au premier plan et constituer la nouvelle priorité chez l'artiste, puis pour le spectateur. La communication avec le monde nous est possible par l'intermédiaire du corps. Or entrer en communication avec l'immensité du cosmos reste un défi qui semble hors de notre portée. Le lieu s'offre alors à nous comme un rempart, un endroit pour nous y réfugier, là où il devient également possible de recréer un cosmos à l'échelle de nos corps et de notre perception - comme si nous formions un corps dont la chair serait la frontière du lieu. En 1991 Anselm Kiefer a introduit l'espace extérieur dans une salle close, et l'a ainsi emprisonné. Son œuvre « *la tombe dans l'air* », exposée à la galerie Yvon Lambert à Paris, réunissait différents aspects de l'installation, allant du constructivisme et de l'assemblage au conceptualisme. Le fait d'exposer un missile à échelle réelle présenté dans une position suspendue, en diagonale, éclairé de l'intérieur pour simuler le feu, donne l'impression à l'observateur d'accompagner la sculpture dans son trajet à travers l'espace. Cette œuvre réunit le ciel à la terre, la vie à la mort. L'utilisation de matériaux comme la terre et le plomb alliés au feu, dans une mise en scène qui promet le dépassement du lieu d'accueil même, est une sorte de provocation par rapport à une condition

humaine jugée abominable, à travers cette promesse d'ascension à travers un engin de mort.

« *Il existe une sorte d'analogie entre le corps humain et le corps du monde : ce sont des corps sensibles, doués d'une âme.* »[78] Pour comprendre le vrai rapport d'échelle entre le corps humain et celui du monde, il faut prendre en compte la notion de l'esprit. Ce rapport et cette notion étaient les sujets de développements présents dans deux sous-chapitres de cette thèse : l'un a pour titre microcosme et macrocosme et l'autre le corps de l'esprit. Ce qui domine la relation entre l'homme et le monde est loin d'être concret. Comme tout ce qui concerne le monde des Arts, il y a une forme d'utopie qui s'impose, et le besoin de comprendre, de déchiffrer et d'analyser cette utopie devient primordiale pour l'artiste. L'Art permet l'alchimie qui réalise la mutation des éléments qui sont les symboles de l'existence. Il est le véritable espace où le changement reste possible. C'est dans l'art que doivent exister les éléments du sacré qui laissent entendre que le voyage vers le mythe reste réalisable.

La sculpture commémorative, à l'exemple des obélisques, se dresse comme un témoin à l'échelle des ambitions humaines désirant toucher du doigt l'ampleur du temps enfoui et du cosmos insaisissable. L'aspect monumental de la sculpture se transforme alors en un autre archétype de figures urbaines, comme ces édifices qui tentent de rappeler le triomphe de certaines nations, en marquant l'espace de formes architecturées, qui en imposent par leur échelle. Par cette ambition, les hommes ont tenté de rendre possible l'interaction avec l'immensité des étendues spatiales ou d'y mettre des limites. Le monument peut jouer le rôle de moyen de transfert pour apprivoiser et s'approprier un certain lieu. C'est ainsi que naissent toute une série de mises en scène qui feront de la ville fonctionnelle, froide, austère et sans esprit, un espace dédié où peuvent prendre place de nouveaux objets affirmant le triomphe de la création.

---

[78] Michela MARZANO, *Dictionnaire du corps, op.cit*. p. 736

La sculpture monumentale impose son originalité avec sa contribution propre à la question de l'échelle. Ces diverses expressions investissent le lieu. Christo et Kiefer en sont des exemples représentatifs. Le premier a enveloppé des lieux, tandis que le second a installé des lieux dans l'œuvre même. Ces deux artistes sont de bons exemples de la notion de l'échelle, qui dans leur cas a dépassé les limites des restrictions de dimensions par rapport à l'espace investi, donnant l'exemple d'un art à l'échelle *macro*. Sous forme de simulation à l'échelle du cosmos, le *Land Art* a, lui, tenté de traverser le mur d'acier qui nous sépare du cosmos et que Richard Serra a senti, saisit et réalisé. Tous ces aspects de compréhension des rapports entre l'œuvre et le lieu sont rentrés dans une relation de cohérence, comme si depuis le postmodernisme les artistes avaient projeté de s'attaquer à l'arrogance de l'espace existentiel qui n'avait pas cessé jusque-là de terrifier les humains depuis la nuit des temps. La référence à la postmodernité est importante dans ce sujet, parce qu'elle représente la dernière révolution dans ce domaine, influençant ainsi la totalité de l'art contemporain. Les exemples de ce défi sont abondants : les Dolmens et des Menhirs dévoilent la volonté de l'homme et leur acharnement à dépasser l'échelle imposée par le monde. Le poids du cosmos sur nos têtes est une réalité incontestable. Il est le résultat des croisements et des successions des rapports dimensionnels et d'échelle, qui construisent le monde. Il s'agit là de la cause principale qui nous amène à concevoir le lieu comme un espace qui nous est destiné, substituant à notre macrocosme, une échelle qui nous est plus adaptée. Dans ce sens, le lieu propose une nouvelle relation entre l'espace et l'art afin que le rapport entre l'existant (homme) et l'existence (cosmos) se joue sur une scène plus limitée rendant possible l'affrontement avec les cosmos. L'art apparaît alors comme un moyen pour réorienter l'espace vers un usage significatif, pour lui donner vie et permettre de nouvelles valeurs esthétiques, autrement noyées dans le quotidien et le consumérisme. L'art renvoie en effet une iconographie divinisée qui nous révèle son pouvoir. Dans les anciennes civilisations les *dieux* ont été représentés par des sculptures adorées (au sens de vénérées). Ultérieurement, les chrétiens

orthodoxes ont adoré les icônes. Aujourd'hui, on dit qu'on *adore* une œuvre d'art pour affirmer qu'on aime ce qu'elle représente. Fétiche, totem, divinité ou passion, l'art est un support pour représenter la réalité. Le monde peut ainsi se condenser à travers le pinceau du peintre ou dans l'argile modelée par les doigts d'un sculpteur.

26- Giacometti, *Groupe de trois hommes*, bronze, 72 x 32 x 31,5 cm, 1948.

Du miniature au monumental, l'artiste refait le monde. Mais une fois que son œuvre a quitté le cocon de l'atelier pour rejoindre l'espace extérieur, la question de l'échelle s'impose. Giacometti, connu comme artiste existentialiste, a représenté le rapport au monumental en jouant sur des petites échelles. Il a sculpté des figurines de petites dimensions pour représenter l'insignifiance de l'être humain, et les a installées sur de grands socles, s'opposant ainsi à la tradition de la sculpture, la conception traditionnelle excluant que le socle soit plus grand que la sculpture. Giacometti l'a imposé. Il sera un des premiers sculpteurs à faire une analyse basée sur la communication architectonique dans la conception sculpturale. Dans la sculpture de Giacometti « *Groupe de trois hommes* » le rapport d'échelle avec le socle explique l'importance du contexte (support). Pour lui, le socle n'est pas un simple support pour l'œuvre. Le rôle de ce dernier ne se limite pas à supporter la sculpture, mais doit jouer un rôle important en tant qu'espace d'accueil pour mettre en valeur l'œuvre en même temps qu'il l'encadre et donne un sens à son existence. Avec lui, l'échelle devient un élément plastique de premier plan en sculpture, car elle représente une symbolique spatiale. Désormais, concevoir une sculpture sans considérer son équilibre dimensionnel n'est plus de possible. Les dimensions d'une sculpture peuvent même être plus importantes que la forme plastique qu'elle emprunte.

Dans le cas d'une sculpture véhiculant un message adressé au monde, celle-ci sera plus à sa place en dehors des galeries, et s'installera avantageusement dans les rues et sur les places des métropoles, comme éléments chargés de symboles. Paradoxalement, l'œuvre comme image d'un monde intérieur bouleversé et tourmenté est elle-même un moyen pour une confrontation à l'échelle de la ville. Le monumental détermine les principes d'un jeu de rapports dans lequel l'œuvre représente un symbole d'éternité, marqué par sa non-fonctionnalité. L'œuvre apparaîtra ainsi et deviendra dans le lieu un élément intensément utopique. La sculpture dans l'espace se présente comme un lieu dans le lieu. Elle est un moyen de communication avec l'existence, car ils ont la

même nature spatiale, matérielle et mythique : l'œuvre se présente comme la reformulation de la grandeur de l'espace.

L'espace est conçu comme un lieu intensément ressenti, comme une base de production artistique où le monde est l'objet d'une transformation et d'une évolution. En parlant du site d'Afka, il faut bien insister sur la prééminence et la préexistence du sacré qui suppose la possibilité d'un monde idéal incarné par le rapport d'échelle entre le visiteur et le site. Sur ce lieu, j'ai réalisé mes sculptures à l'échelle réelle du corps humain afin de conserver le même rapport entre le contenant (site, lieu) et le contenu (sculpture, visiteur). L'ampleur du lieu a toujours depuis été chargé d'une dimension religieuse, mythique et spirituelle. Le rapport entre l'horizontal, représenté par les plaines et l'écoulement du fleuve, et le vertical, que représentent les montagnes et les rochers, est accentué par la monumentalité du site. Le sublime qui s'y déploie, comme dans tous les hauts lieux mythiques, en fait un lieu d'intuitions et de haute tension spirituelle. Dans un tel contexte, l'authenticité et l'originalité de l'artiste et de son œuvre perdent leur valeur créative si le rapport d'échelle n'est pas parfaitement en cohérence avec les dimensions du lieu d'accueil. Il ne s'agit pas pour l'artiste d'un parcours visant la monumentalité d'une façon arbitraire, mais au contraire d'instaurer un jeu de contraste entre les formats des sculptures pour susciter une relation féconde. Comme le montre l'exemple de Giacometti, chez qui le monumental peut trouver à s'exprimer à travers des personnages miniatures.

La conception du monumental provient de la conception sculpturale telle qu'elle s'inscrit dans l'inconscient et se révèle dans le monde perceptif de la conscience. Cette révélation peut prendre plusieurs formes qui peuvent faire déboucher la sculpture sur le monde de l'architecture et de l'urbanisme et aller jusqu'à rejoindre le paysagisme. Ce qui montre également que tout se tient dans de la représentation sculpturale.

La sensibilité de l'être humain dépasse les limites de son propre corps pour atteindre les frontières du lieu, lesquelles touchent à leur tour aux limites du cosmos. En effet, « *[...] les considérations sur les relations entre le cosmos et l'homme ne se bornent pas à l'examen pratique des interactions existantes. Au-delà des doctrines humorale et astrologique, nombreux sont ceux qui croient en des affinités encore plus grandes entre l'organisme humain et ce qu'on est tenté d'appeler la "physiologie de l'univers". Ce type de pensée est lui aussi hérité de l'Orient ancien.* »[79]. Certains scientifiques affirment en effet, tout en se rapportant à une échelle microscopique, l'idée d'une immense spatialité de l'organisme humain. Entre la planification de l'utopie qui se retrouve implicitement dans les religions — il faut se rappeler que l'utopie est une architectonique absolue dans la conception de l'espace cosmique en rapport avec le corps humain — et l'idée représentée dans les projets théoriques des scientifiques, certains artistes ont développé leurs propres conceptions des dimensions de l'existence. Aujourd'hui, il est en effet possible de considérer cette architectonique comme une finalité scientifique. Par conséquent, le rapport de l'échelle s'impose comme un défi à relever pour tout artiste conceptuel. Kiefer, par exemple, a conçu le rapport de l'échelle comme un élément dans la composition et particulièrement dans la conception de l'œuvre d'art.

Finalement, adapté à l'exercice des pratiques quotidiennes — qui sont absolument lié au contenu d'une mémoire collective construite bien avant la mythologie —, l'homme ne cesse de faire des actions, de créer des événements et de construire des monuments. Celui-ci joue sur les divers rythmes de l'échelle dans le but de prouver son existence et de raccourcir l'intervalle de dimension qui le sépare du cosmos. Il ne s'agit pas là d'une vérité conflictuelle, mais d'une réalité qui prédomine totalement sur les principes d'ordre tactiques et stratégiques de l'homme. Le décalage d'échelle entre l'homme et le cosmos d'une part, et leur liaison « organique » d'autre part, peut être à l'origine d'un

[79] Nadeije LANEYRIE-DAGEN, *L'Invention De La Nature, op.cit.* p. 33.

conflit existentiel. L'artiste, dans sa recherche, tente en effet d'arriver à un certain équilibre dans le rapport qu'entretient l'homme avec le cosmos pour, éventuellement, ouvrir à une certaine plénitude intérieure. Entre l'échelle du cosmos et celle de l'homme, l'artiste est invité à créer une œuvre d'art à l'échelle de ses ambitions, de ses potentiels et de son corps. La question de l'échelle représente une vérité existentielle qui replace l'homme face au cosmos et l'artiste devant la responsabilité qui est la sienne de prendre en considération les rapports des dimensions et des proportions pour que son œuvre puisse transmettre les messages qui touchent l'existence tout entière.

Quand la sculpture envahit l'espace

La sculpture puise ses origines dans le paganisme. Son histoire nous renseigne sur sa vocation mythique. Existant dans toutes les cultures et les civilisations, la sculpture a souvent apporté des réponses aux préoccupations de nature religieuse et existentielle qui habitent les ambitions et les aspirations humaines. Elle s'est imposée comme une référence communautaire et s'est vue installer dans les lieux publics où elle est devenue accessible à tous. Elle est ainsi apparue, avec le temps, comme une nécessité dans l'espace et le vécu communautaire. Pour les païens, la sculpture représentait l'incarnation de l'indicible et de l'au-delà. Aujourd'hui, nous avons un autre rapport à la sculpture, lequel reste cependant porteur de cet héritage païen. La sculpture s'impose comme une nécessité pour exprimer et communiquer des idées et des choix s'adressant à tous ceux qui veulent s'y attarder. En avril 1970, Robert Smithson (1938-1973) réalise son œuvre *« Jetée en spirale »*. La composition de l'œuvre a été influencée par le site, la forme en spirale de la jetée a été inspirée de l'espace de l'œuvre, en relation avec un tourbillon mythique au centre du lac. La spirale reflète également la formation circulaire des cristaux de sel qui recouvrent les rochers. Smithson était initialement attiré par ce site à cause de la couleur rouge du lac salé. La spirale fut engloutie par une brusque montée des eaux. Le travail a donc été modifié par son environnement, reflétant la fascination de Smithson pour l'inévitable transformation due aux forces de la nature. De temps en temps, *« Jetée en spirale »* émerge de l'eau, cette monumentale structure est un témoignage de la domination de la nature sur l'homme. La sculpture se donne, ici, à travers un principe d'extension. Avec *« Jetée en spirale »*, Smithson réalise une création qui dépasse le principe même de l'œuvre d'art en interaction avec le lieu ; l'œuvre propose un lieu à découvrir dans une œuvre d'art. Le *Land Art* rend compte de ce genre de traitement de l'espace dans son rapport avec la sculpture contemporaine et a pour mission de

le modeler, d'accomplir et de recréer la nature pour qu'elle devienne plus semblable à ce que nous sommes, notamment, dans notre mode de vie et notre vision conceptuelle de l'existence. La nature est toujours en mouvement comme si elle cherchait à s'accomplir. Ce manque existentiel, exprimé par la nature, est une image de la condition humaine que les artistes tentent d'illustrer. L'évolution dans la civilisation humaine correspond à un certain bonheur qui réside dans le perfectionnement continu, et où la perfection consiste en ce « terminus » de ce long trajet de l'humanité commencé dès la préhistoire.

Bien qu'elle dépasse toute force et intelligence humaine, la nature n'est cependant pas parfaite. Les exemples du désordre de la nature se matérialisent à travers un univers constamment perturbé. Les lois de la nature révèlent un certain conflit à travers une nature qui se métamorphose continuellement et qui cherche à changer, à évoluer et à se perfectionner suivant un ordre implacable et souvent cruel. La nature est comme l'individu qui se croit au centre du monde. Celui-ci laisse libre cours à son imperfection, laquelle est similaire à celle du dynamisme de la nature, comme il peut également réaliser la perfection qui l'habite et qui peut le sauver, souvent sans qu'il puisse la contrôler. De là se révèle le sentiment d'une double personnalité dans chaque individu. Par moment, l'homme se sent éphémère, impuissant et déstabilisé et, dans d'autres cas, il se sent puissant, créateur et capable de se hisser au niveau d'un *dieu*. Le rôle de l'art intervient pour lui signifier qu'il se situe entre ces deux extrêmes. Peut-être est-ce là la raison du beau dans la nature, la vie et l'art. Quand j'évoque la sculpture, j'évoque l'individu. L'un fait écho à l'autre et les deux expliquent le contexte naturel et social du groupe. Dans la société, il existe toujours une communauté qui survit malgré toutes les contraintes. Dans l'art, il y a l'installation qui répond au choix du groupe, où l'association de plusieurs sculptures forme une société, une solidarité amplifiant le pouvoir de la sculpture individuelle. Anselm Kiefer a traité fondamentalement l'espace, en dominant ces deux composantes, intérieur et l'extérieur. Il a agi dans le but de proposer un univers plus parfait. Ses installations sont bien plus qu'une simple interaction

avec le monde. Elles forment une révolution de groupes qui s'affrontent à une réalité statique, et ce, pour aller vers une vérité dynamique.

Loin des exigences et des nécessités de la vie quotidienne, l'homme a créé des édifices et des monuments dans le seul but de se prouver et de s'allouer une existence triomphante. L'aménagement des lieux révèle la tentative de l'homme de démontrer son intelligence cartésienne face au primitivisme de la nature. En outre, la création des œuvres monumentales est le reflet d'une ambition qui aspire à envahir le lieu. Les créations de l'espace, et en conséquence du lieu, constituent des créations plastiques qui s'inscrivent dans le domaine de la sculpture en accord avec la vision contemporaine de l'art. Celle-ci cherche à prouver que la sculpture doit dépasser la représentation figurative et statique du corps pour pouvoir mieux exprimer le rapport entre ce corps et l'existence. À partir de l'expérience de Marcel Duchamp (1887-1968), initiée avec son œuvre « *Roue de bicyclette* » en 1914, la sculpture moderne commence à se libérer de ses limites matérielles, spatiales et thématiques dans le but de conquérir l'espace et le lieu. Ultérieurement, on a vu l'assemblage, le constructivisme — issu du cubisme — l'installation et le *Land Art*. Il y a là différents matériaux et représentations plastiques qui répondent à un même but : se substituer au lieu, à ses espaces, ses matières, sa mémoire et ses fonctions. Ce concept, qui a envahi les ambitions des artistes plasticiens contemporains et particulièrement les sculpteurs, a éveillé chez ces derniers la notion du lieu en rapport avec l'œuvre d'art. Aujourd'hui, Anselm Kiefer confirme l'importance du lieu dans la sculpture. Il a commencé par l'illustration des endroits dans ses peintures pour les reconstituer, plus tard, dans ses sculptures. Depuis qu'Anselm Kiefer a lancé cet « appel », l'artiste a justifié sa poursuite de l'enquête du lieu et, par la suite, une recherche des nouvelles techniques et médias, pour confirmer et accentuer sa présence. Il a utilisé les mêmes matières, techniques et dimensions pour ces emplacements. Il les a reconstitués à l'échelle en éliminant la fonction originale dans le seul but de créer une œuvre d'art qui exprime une fonction conceptuelle et affective. Avec le collage, l'installation et les diverses utilisations des métaux

et des produits naturels, Kiefer a tenté de représenter le lieu par ses propres matériaux pour affirmer la présence, désormais fondamentale, de ces derniers. Chaque matière a son passé et son histoire, Kiefer profite de la mémoire de la matière pour cibler ses intentions plastiques et recréer les endroits de sa mémoire en se servant de l'alchimie de la matière. Ce sculpteur a reconstitué le lieu de ses rêves et de ses cauchemars, a tenté de l'imposer, ou plutôt de s'imposer à lui, à ses valeurs et à ce qu'il représente pour la mémoire collective.

La translation est le déplacement d'un corps dont toutes les parties gardent une direction constante. La translation est souvent utilisée dans la géométrie de l'espace pour marquer le déplacement d'une entité physique d'un endroit à l'autre dans un même espace. Dans la nature, la translation du lieu n'est possible que dans le seul cas d'un glissement de terrain. Dans l'univers des artistes plasticiens et des créateurs, la notion de translation du lieu peut avoir une signification autre. Elle est possible. Suivant la conception du corps du lieu, déjà définie ci-dessus, le lieu dépasse de loin son espace, sa matière et ses dimensions. Les valeurs qui forment la composante essentielle du lieu se trouvent dans la perception humaine où l'espace physique est un stimulant qui ne fonctionne que sur les individus conscients de la valeur immatérielle d'un lieu donné. Ultérieurement, l'espace physique représente un support qui peut être substitué. Concernant les de personnes insensibles ou ignorantes de la valeur d'un lieu, le commun des mortels, ils sont condamnés à traiter les hauts lieux avec une certaine indifférence qui leur permet dans certains cas extrêmes, d'oser attenter à l'intégrité des monuments historiques ou naturels sans aucune considération de ce qu'ils représentent. Les Talibans qui ont procédé en 2001 à la destruction du grand monument de Bouddha en Afghanistan en fournissent l'exemple. La prise de conscience de ces mêmes valeurs porte le lieu dans la mémoire et l'esprit de ceux qui s'y attachent, comme ils peuvent également le transmettre par le biais de l'œuvre d'art. Les artistes tentent de recréer les valeurs du lieu et par la suite de recréer le lieu même, en fonction des circonstances propres de leur époque, de leur culture et des moyens d'expression

à leur disposition. C'est dans cette perspective que se réalise la translation du lieu.

« L'espace qui entoure l'œuvre est une partie physique de l'œuvre ; ce n'est pas un espace à l'intérieur duquel l'œuvre se situe (...). Dans nos déplacements, l'œuvre devrait transmettre avec elle l'espace même où elle est née. »[80] Didi-Huberman souligne dans cette phrase la possibilité de pouvoir transmettre l'espace de naissance d'une œuvre d'art. Un tel propos donne de la légitimité à l'idée de *« pouvoir transmettre un lieu* », lequel dépend de l'artiste, de l'œuvre créée et de l'observateur de cette œuvre. Le lieu devient une idée. Pour l'homme rationnel, un tel acte ne peut être logiquement produit pour un lieu, car il n'est qu'une partie déterminée de l'espace : une localité, une destination ou un endroit. Il est une géographie limitée dans ses mesures et perceptible dans le seul cas où l'observateur existe physiquement dans l'endroit donné, à un moment donné. Cette notion purement sémantique qui considère le lieu comme une entité — pour ne pas dire une quantité géographique — sort tout à fait de la dialectique des artistes, qui estiment le lieu comme étant beaucoup plus qu'un endroit, la couleur comme étant beaucoup plus qu'une pigmentation et les choses comme étant beaucoup plus que des objets. C'est le pouvoir et la mission des artistes, qui par leur foi en la puissance de l'art et les dimensions illimitées de l'imaginaire, peuvent métamorphoser les lois physiques de la nature et changer la vie et le monde.

L'énigme créatrice de l'art plastique et particulièrement de la sculpture nous renvoie les lieux qui nous manquent, lesquels sont interpellés par l'art. Dès lors, un acte de transmigration de l'esprit du lieu peut s'accomplir. Dans mon cas, c'est une translation d'un acte, d'une situation, qui a eu lieu il y a 2000 ans, et bien avant cela – depuis que les premiers Phéniciens ont vénéré, chaque printemps, la résurrection de leur *dieu* Adonis. Le Golgotha, comme le lieu de la

---

[80]Georges DIDI- HUBERMAN, *Génie du non-lieu, op.cit.* p. 143.

crucifixion, a marqué l'histoire qui vient après *le Nouveau Testament*. Ce lieu n'étant plus qu'un simple espace ressemblant à tant d'autres – car on ne garde nulle trace ou ruine du crucifiement[81] du Christ. Son histoire fait, cependant, la différence et la distinction ; le Golgotha est devenu le symbole universel d'une condition humaine, évoquée dans l'œuvre de Westermann en 1949 et traitée chez la majorité des artistes classiques, modernes et contemporains depuis l'aube du christianisme jusqu'à nos jours. Ce même Golgotha a, finalement, subi une transformation dans mes sculptures depuis 2007, notamment dans mon travail du master 2. Ce sujet a toujours été présent dans mes œuvres, même si cela n'était pas revendiqué de façon directe. Durant une vingtaine d'années, le sujet du Christ est resté présent à travers son visage, son supplice, ses blessures et sa spiritualité. J'ai souvent sculpté et peint suivant un modèle iconographique, en utilisant une technique qui mêle la terre au doré dans un espace blanc, teint avec un bleu ciel, avec souvent quelques points rouges. Des motifs, des couleurs et une technique mixte pour un seul sujet qui, lorsqu'il dévoile ses masques multiples, se voit suivant sa forme originale : un lieu des Passions, un Golgotha qui exerce une translation illimitée dans l'espace et le temps, et ce, à travers un destin unificateur du genre humain. Ce principe du Golgotha est une action constante dans l'histoire humaine : elle se dévoile dans des lieux démesurés et à des moments indéfinis. On la voit dans les visages, chaque fois que la peur, la douleur et la déception envahissent notre vie, chaque fois que la joie, le bien-être et la victoire éclaircissent nos jours. On la voit transmigrer dans les créations des artistes, les sculptures de Giacometti, où on sent sa présence dans l'obscurité, au fond des locaux édifiés par Kiefer, qui a profondément ressenti cette réalité, et a agi en empruntant une échelle qui englobe le cosmos tout entier. Le principe cosmogonique aspire à trouver sa place dans mes œuvres. Il est mon ambition qui se dévoile à travers ma tentative d'installer mon œuvre sur une piste ouverte et illimitée par le champ de ses possibilités : le champ physique de l'œuvre qui

---

[81]Synonyme de crucifixion. Le nouveau petit Robert, *Dictionnaire de la langue française, op.cit.*

peut s'étendre d'une part et son contenu qui propose un vaste récit mythologique touchant un intervalle temporel infini d'autre part. Du lieu du crâne dans la ville de Jérusalem au Golgotha d'Afka s'établit une liaison conceptuelle et spatiale qui se surajoute à n'importe quel lieu qui a été témoin d'une véritable expérience humaine. Du balbutiement d'une certaine conscience, à la création du Phénix, d'Adonis et du Christ, il y a toute la continuité du destin humain. C'est dans cette perspective que se détermine mon approche cosmique de l'œuvre. Une œuvre qui cherche à envahir le lieu dans le but de s'étendre vers l'horizon le plus large ; un horizon qui dépasse les frontières dans le but de toucher les vérités les plus intimes de notre existence.

Entre l'espace et l'œuvre, il existe le même rapport qu'entre l'existence et le sublime. Ce rapport prend une grande signification quand l'œuvre et l'espace sont en harmonie pour recréer le lieu, ce qui marque la réussite de l'artiste. Grâce à ce rapport, on peut dire que l'œuvre ainsi conçue s'émancipe des limites définies par les époques antérieures, sans sortir de ses limites propres et de celles du socle qui la porte. C'est grâce au sublime et à ses caractéristiques — représentés par l'extension de la sculpture, qui cherche ainsi à envahir l'espace — que l'installation réalise son plein épanouissement. À travers ces rapports formels de l'œuvre se réalise le rêve de l'artiste, c'est-à-dire le fait d'entrer en résonnance avec le cosmos. Dans cette recherche, ce qui m'a le plus intéressé c'était de parvenir à réaliser des sculptures avec pour modèle le sujet du Golgotha. Celui-ci, tel qu'il était interprété à Afka, renvoie aux corps des crucifiés dont l'image a imprégné la mémoire collective. Bien plus que d'imaginer ou de proposer une sculpture idéale, mon installation se veut une utopie qui représente dans l'inconscient la trace des générations qui nous ont précédés. Comprendre comment ce concept de sculpture peut fusionner dans l'espace représentait ma véritable préoccupation.

27- Kiefer, *Chute d'étoiles*, (détail).

Les lieux de la *Shoah* traduisent aujourd'hui les *emblèmes* du génocide juif. Dans le Catalogue d'exposition portant le titre *Chute d'étoiles*, Philippe Dagen renseigne qu'en hébreu la Shoah signifie : « *cataclysme, catastrophe, anéantissement (...) le terme est aujourd'hui communément utilisé pour désigner l'extermination programmée des juifs par l'Allemagne nazie du IIIe Reich pendant la Seconde Guerre mondiale* »[82]. Les lieux de la *Shoah* formaient une référence essentielle dans l'enquête existentielle de Kiefer qui recherchait par la reconstruction des édifices se rapportant à cet évènement, une reconstitution et une évocation du cadre de la *« Shoah »* : une translation de ce lieu d'enfer dans sa propre exposition du Grand Palais intitulée *« chute d'étoiles »* (qui signifie un désordre miraculeux du cosmos). Interprétant cette œuvre Paul Ardenne écrit : « *L'exposition incontestablement regorge d'images de ruines [...] ce florilège de la mort et de la déréliction triomphante, pour autant, n'a pas été*

[82]Philippe DAGEN, *Chute d'étoiles*, *op.cit.* p. 47.

plastiquement traité comme un spectacle insoutenable. »[83] Le spectacle comme représentation donnée au public fait partie des activités scénographiques que l'art contemporain utilise comme piste dans l'expression artistique. La sculpture, dans le travail de Kiefer, prend une place importante dans cette scénographie. Le point de départ de l'artiste consiste dans la stratégie selon laquelle il détermine les lignes des opérations d'aménagement de l'espace. Par son choix, il offre une restructuration spatiale renvoyant à une sorte d'opération esthétique où les conditions de l'art plastique, notamment la sculpture, jouent un rôle important. Son travail exploite les richesses d'un monde intérieur tourmenté qui s'élargit pour s'unir avec le grand monde extérieur.

L'ambition pour la restructuration de la vie personnelle, et par extension du monde tout entier, est quelque part à l'origine du concept d'une sculpture qui souhaite envahir l'espace. En effet, la mythologie tente de suivre cette même voie et poursuivre cette même ambition quand elle cherche à relier le citoyen du monde, à la création. Dans ce sens, les pratiques religieuses, à l'exemple de la prière, jouent un rôle important pour faire oublier les difficultés de la vie comme elles forment une sorte d'ouverture et de lien vers le macrocosme. Il s'agit d'une stratégie de communication et de liens qui tentent de transformer la solitude existentielle en un rapport de correspondance avec *Dieu*. L'existence me semble être le plus grand musée d'art contemporain. Un musée en plein air qui nous incite à découvrir, à nous organiser et à nous intégrer au monde. Les artistes vont sur le terrain de l'existence : leurs œuvres sont les fruits, leurs sculptures les arbres et leurs installations les jardins. Dans un espace accueillant une ou bien plusieurs sculptures, la question de la confrontation avec l'identité se pose avec acuité, particulièrement s'il s'agit de représente un lieu. L'œuvre d'art est, en effet, réalisée avant tout pour exprimer autant l'identité que le lieu. Une fois l'œuvre unie avec le lieu la question de l'identité s'accentue. Présentée sous la forme d'une collection d'objets d'art qui prétendent résumer le lieu, sa mémoire

---

[83]*Anselm Kiefer, Sternen fall*, Grand Palais, Paris, 2007, p. 169.

et ses mythes, l'installation annonce la renaissance du lieu, comme elle le connecte au microcosme et au macrocosme, pour condenser son identité originelle.

Lors de son installation au Grand Palais, Kiefer a donné en premier lieu l'exemple de son identité ; la notion du rapport microcosme et macrocosme n'affaiblit pas la question de l'identité. Les divers éléments de ce grand projet sculptural s'associent avec ceux de l'espace qui l'accueille pour formuler les passions de son identité. Les images produites à travers la schématisation des œuvres exposées rendent possible la reconnaissance de l'identité voulue et exprimée par l'artiste. L'expérience de la découverte de l'installation au Grand Palais était à l'instar d'une randonnée dans un lieu mythique. Le trajet qui s'ensuit – un processus fondamentalement urbain — consiste en la découverte d'une série de monuments qui ont pris place dans un certain espace et qui proposent au visiteur une appréciable incarnation de leur statut. Ce phénomène se développe dans les œuvres de Kiefer pour dessiner l'extension spatiale du destin de son peuple. Ce n'est plus l'expression d'un récit limité dans l'espace et le temps. Le travail de Kiefer est une translation du lieu des « Passions » des juifs — mais également des peuples et des individus persécutés — réalisée suivant deux phases. Premièrement la recréation du lieu, exécutée dans les espaces ouverts de son atelier situé à Barjac dans le sud de la France, où l'artiste a installé son atelier en 1993. Deuxièmement par l'installation au Grand Palais. Les œuvres réalisées à Barjac sont complétées ensuite par leur installation définitive au Grand Palais.

Kiefer peut bien exprimer la prospérité et l'état de stabilité progressifs des conditions des juifs dans le monde. Il peut exprimer aussi un hymne de paix après les longues années de guerres. Mais, il exprime surtout une situation qui le touche de près dans son expérience personnelle et dans celles de ces contemporains, proposant ainsi une vérité existentielle — dont la *Shoah* peut

28- Kiefer, (structure à Barjac), béton, (détail), 2005

être un détail de la réalité dramatique englobant le cosmos tout entier. Paul Ardenne, évoquant la mort pénible et scandaleuse, sans résistance ni protestation, parle de la *déréliction.* Il s'agit là d'une situation qui réveille le sens de la révélation et me semble très représentative de ce que Kiefer a réalisé : à travers son exposition au Grand Palais, il a reconstruit les ruines pour dénoncer le mal absolu.

Il a créé diverses constructions formant des œuvres monumentales, en même temps qu'elles constituent le lieu d'accueil de ses autres sculptures. Kiefer tisse une trame plastique alternative et parallèle au lieu, qui fournit une mise à distance par rapport à la sculpture traditionnelle, en concevant une issue provisoire, sans conflit, sans contradiction et sans paradoxe avec le lieu même. Une scène destinée à remplir la vue pour constituer un endroit où l'on peut être à la fois au centre d'un lieu et d'une œuvre. Quand Philippe Dagen parle des œuvres en tant que lieux d'accueil, comme des sortes d'utopies effectivement réalisées, on observe dans l'œuvre de Kiefer l'existence de nouveaux lieux dans les lieux. Il réalise des structures à l'intérieur desquelles prennent place d'autres sculptures. Ces lieux, parce qu'ils sont à l'image des emplacements qu'ils veulent refléter, parce qu'il en parle, constituent le fond de l'identité de l'artiste. Ces lieux sont aussi présents en permanence dans l'atelier de l'artiste à Barjac. Dans son village, le visiteur se promène dans un lieu d'où le quotidien a été expulsé pour donner lieu à des structures monumentales dont les façades sont de l'ordre de l'utopique. Celles-ci répondent aux besoins assoiffés de l'artiste visant ainsi la délivrance, qui prend ainsi sa source dans les ruines. Dans ses constructions conçues comme des lieux, Kiefer installe dans les espaces intérieurs de ces sculptures d'autres sculptures, qui animent le lieu et affirment sa présence et ses significations. Chez lui, la sculpture a envahi la totalité des fonctions du lieu. Celle-ci s'est substituée au lieu d'accueil, c'est-à-dire, qu'elle reçoit un autre corps, une autre sculpture.

29- Bassam Kyrillos, *Transcendance*, bronze et pierre, 30x 95x 20 cm, 2011

Dans mon œuvre *Transcendance*, réalisée en bronze et pierre, j'expose une sculpture à l'intérieur d'une autre sculpture constituée d'une structure en pierre. Ainsi l'œuvre se trouve dans une sorte de superposition de lieux. Ma sculpture a, en effet, conçu un contexte fabriqué dans le but de créer une condition du lieu qui favorise les modalités de l'exposition de l'œuvre. Ici se propose cet élément plastique suivant une représentation fidèle au rapport d'échelle et de matière. La conjonction du lieu se réalise dans cette œuvre, car je me suis parvenu à associer et à accorder des éléments constitutifs et nécessaires pour réaliser un lieu accueillant la sculpture au milieu de l'espace de l'exposition.

La sculpture dans son lieu

Le lieu est une constante de la vie. Son existence répond à nos expériences, consciences et perceptions. L'espace renvoie aux dimensions et à la fonction, tandis que le lieu évoque les valeurs immatérielles accumulées par l'histoire. Ainsi la conception de l'artiste fait, de l'œuvre créée pour un lieu, le moyen de ressusciter l'esprit de ce lieu. Placer des sculptures dans un espace historique habité de valeurs, doit correspondre au rôle qu'a joué ce lieu dans l'histoire, pour devenir l'acte de renouement, de réconciliation et de fusion avec l'histoire, personnifiée par l'endroit. L'emplacement ainsi investi exige une cohérence spatiale entre les différents éléments constitutifs du lieu et l'œuvre d'art elle-même. Le temple d'Astarté à Afka où j'ai installé mon œuvre, *Crucifixion du temple*, est un lieu de *Passions,* exprimées à travers son histoire, sa mythologie et dont témoignent ses ruines.

La sculpture est le lieu de notre cosmos intime, de notre méditation et de nos attentes. La sculpture incarne dans son corps un lieu se substituant à nos corps humains déjà saturés et épuisés par le conflit préexistant entre nos besoins et notre réalité. La conscience de la sculpture comme lieu incite son observateur de même que son créateur à la recherche d'un autre lieu – un espace d'accueil — convenable pour l'accueillir. Il est important que le lieu soit à la hauteur de la sculpture qu'il doit accueillir, un lieu qui ne contrarie pas l'œuvre dans son épanouissement spatial, dans son alliance matérielle et dans sa projection conceptuelle. La sculpture qui s'expose momentanément dans un lieu est autant concernée que celle qui y est installée définitivement. Si la première a besoin d'un lieu en cohérence avec son aspect plastique, la seconde nécessite pour sa part un lieu qui est en cohérence avec sa conception. Les deux cas de figure sus-évoqués répondent ainsi, quand ces conditions sont réunies, à l'accomplissement d'un mythe. Durant le siècle dernier, encouragée par le développement des concepts des arts plastiques en rapport avec l'espace, la sculpture a vu

s'approfondir son contrat existentiel à l'égard de son espace d'accueil, amenant, par conséquent, la sculpture contemporaine à ne se concevoir qu'en rapport avec le lieu. L'étude des lieux est, dès lors, devenue une des nécessités de l'artiste, lequel pour mieux comprendre les dimensions, les proportions, la matière et le mythe formant les éléments principaux dans la conception de l'œuvre et notamment de la sculpture, s'approprie le lieu. Les créations des différents artistes évoquées dans ma thèse visent à promouvoir l'idée précédemment énoncée et à accélérer ce phénomène. La conscience de l'existence d'un lieu précis est une condition suffisante pour provoquer chez l'artiste le désir de le visiter et de le travailler. Ce lieu serait *« […] un véritable lieu, c'est un lieu qui n'est ni commun ni banal. C'est un lieu fort, voir un haut lieu, un lieu dont l'identité ne se dissout pas dans l'environnant »*[84]

La sculpture entretient un rapport étroit avec le corps : elle prend un engagement fort envers lui. Chaque corps a son lieu et chaque sculpture a aussi son lieu. Si chaque lieu a son propre corps, chaque lieu aura donc sa propre sculpture. Se posent alors des questions théoriques et pratiques importantes sur le plan de l'appartenance de la sculpture à un lieu pour que celle-ci puisse constituer avec lui une unité indissociable. Les problématiques actuelles concernant ce sujet s'apparentent à celles rencontrées pour les découvertes archéologiques s'exposant dans les collections des musées. La combinaison, histoire, mythe et espace urbain a incité à la réalisation des pratiques artistiques, telle que la sculpture, et à développer le concept de la sculpture dans son lieu dédié. En effet, le cas des sculptures égyptiennes, grecques ou mésopotamiennes montre que l'art a réussi à révéler des sculptures appartenant à leurs lieux propres. L'étude des rapports entre la sculpture et son lieu, dans les exemples cités, met en évidence ce type d'agencement socioculturel et urbain comme une *Anthropologie de la sculpture*. Dans son livre *La sculpture de l'antiquité au 20e siècle*, Jean-Luc Daval note : *« L'histoire de la sculpture de l'antiquité restait*

[84]Augustin BERQUE, *Logique du lieu et œuvre humaine*, Ousia, Paris, 1997, p. 13.

d'autant plus à faire que pendant ce temps, les musées arrachant les œuvres à leur destination par leur seule existence, la dénaturant en la réduisant à l'exclusive finalité d'objet de contemplation »[85]. En effet, au-delà de l'importance de l'existence des musées, il ne faut pas nier que la sculpture, à l'instar de la sculpture égyptienne, exposée dans un espace muséal est à l'image d'un oiseau enfermé dans une cage, une sculpture orpheline.

La sculpture peut être emprisonnée entre les murs d'un musée ou d'une galerie. À l'opposé, un art qui place l'œuvre en dehors des salles et l'installe dans des hauts lieux pour qu'elle devienne l'élément utopique d'un projet embrassant le passé, à la faveur d'un moment présent touchant au sublime, libère l'art. La contextualité de l'œuvre valorise ainsi le présent et le passé. Alain Seban, ancien directeur du Centre Georges Pompidou en 2007, a noté concernant l'exposition *L'atelier de Giacometti*: *« Cet atelier était devenu un haut lieu de la vie culturelle française dans la période surréaliste et de l'après-guerre »*[86]. L'exemple de *L'atelier de Giacometti* montre un travail sur le lieu qui prend également en compte les œuvres, leur lieu d'exposition et leur contexte de production. L'art comme don pour la reproduction d'une nouvelle vie et d'un futur inédit, reconstitue à travers la sculpture monumentalisée le rapport de relation entre son public et le lieu. Même la sculpture a une nationalité et un lieu de naissance. Celle-ci une fois privée de sa terre d'origine, souffre de solitude et d'abandon. À l'origine, la sculpture appartient à une société, une histoire et un lieu. Elle forme une partie du corps homogène de ces deux partenaires : sculpture et lieu. D'autre part — malgré sa solitude - cette sculpture se caractérise par une autonomie puissante et par une accumulation de richesses suffisante pour lui donner sa légitimité et le pouvoir de projeter l'esprit de son lieu d'origine pour nous faire sentir sa présence. La sculpture posée sur son socle comme une sirène sur son rocher, interpelle le spectateur, le séduit et

---

[85]Jean-Luc DAVAL, *La sculpture de l'antiquité au 20ème siècle, op.cit*.p.9.
[86]*L'atelier d'Alberto Giacometti*, M.N.A.M. Centre Georges Pompidou, Paris, 2007.

l'invite à la suivre immédiatement dans un voyage fictif vers son monde à elle, un monde fabuleux, qui existe exclusivement dans l'imaginaire.

La sculpture arrachée à son contexte, ressemble à l'homme arraché à son peuple, où il était un individu en osmose avec la société, en même temps qu'il se caractérisait par une autonomie et une personnalité unique. Une fois cet homme forcé de quitter ses semblables, il devient le missionnaire de son identité, parce que le sens de l'identité s'amplifie et se réalise par la volonté de s'affirmer et d'affirmer son appartenance. Cet exemple s'applique aux sculptures archéologiques exposées dans les musées. Celles-ci, déracinées de leur lieu d'origine, ont le pouvoir de reproduire l'essence même de ces lieux. Dans ce sens, la sculpture est plus qu'un corps qui n'existe que grâce à son contexte et qui ne peut pas vivre que dans l'atmosphère du territoire qui l'a vu naître. En revanche, elle possède les gènes qui contiennent la majorité des caractéristiques de son lieu d'origine. Le pouvoir énigmatique de la sculpture est capable de nous faire voyager dans l'espace et le temps, pour nous faire ressentir l'atmosphère de la civilisation d'où elle provient, et ce, malgré les limites d'un contexte muséographique où elle n'est plus qu'une sculpture détachée de son lieu d'origine. C'est encore un exemple du rapport entre microcosme et macrocosme : le premier existant dans le second en même temps que le second s'inscrit dans le premier. Cette vérité s'amplifie lorsqu'un corps se détache du contexte maternel du lieu d'origine. Durant l'histoire de l'art, la sculpture a souvent montré son attachement à l'architecture du lieu d'origine, en inscrivant sa masse dans un espace limité et bien défini au sein de l'édifice architectural. Dans ce cas la mission de la sculpture ne se limite pas à décorer ou à relater des scènes et des personnalités en rapport avec le lieu, mais sa présence primordiale accomplit l'architecture elle-même, et raconte son histoire. C'est à partir de la Renaissance, notamment avec Michel-Ange, que la sculpture commence à se libérer l'architecture.

La sculpture accumule des valeurs provenant de deux sources matérielles : celles de l'artiste et du lieu qui l'accueille. La sculpture s'incarne comme un

témoin et une preuve de l'identité à la fois de l'artiste et du lieu : elle se révèle une démonstration de l'identité perdue. Carl André évoque la sculpture comme étant l'image de l'identité du lieu. Il écrit : « *En même temps la sculpture n'évoque pas la délimitation de la planéité d'un lieu, elle dépasse les limitations de son périmètre, de ses arrêts spatiaux et architecturaux, mais elle réalise une image se rapportant à l'identité de ce lieu.* »[87] La sculpture évoque et provoque le lieu qui l'héberge, qui lui donne sa profondeur et qui la met en valeur. En même temps qu'elle est fille du lieu, elle en est également la maîtresse ; la meilleure place lui est réservée, car sa naissance représente la réincarnation du passé, mais aussi l'annonce de son présent. Par sa tridimensionnalité, elle stimule l'artiste pour s'identifier à la gloire de pouvoir créer un espace de valeur tel qu'un lieu.

La sculpture qui consacre le lieu est conçue comme symbole d'éternité, d'originalité, de grandeur, de monumentalité dans, et pour ce lieu précis. Quand la sculpture parvient à faire ressentir son grand pouvoir de projection du sublime, elle devient un sujet de culte et parfois de fascination. Par son pouvoir évocateur, elle devient un élément intensément utopique. Dans ce cas la sculpture exige un haut lieu pour l'accueillir et former le trône de la nouvelle idole sculptée. La recherche du lieu propre à accueillir une sculpture tend dans mon approche au sublime. Il s'agit d'un sentiment provenant de mon expérience personnelle, associé aux appréciations du public. Si l'on considère un espace vide, marginal, à l'abandon, il peut devenir un lieu de culte du sublime par la mise en place d'une œuvre d'art comme une sculpture, qui lui confère une nouvelle identité et en faire un lieu déroutant et utopique. L'art dans ce cas, apporte non seulement une nouvelle identité, mais une nouvelle mémoire. Parfois cependant, l'implantation d'une sculpture dans certains lieux ne donne pas un résultat heureux. L'osmose ne se fait pas. Il ne faut pas oublier que la

---

[87] AndréCARL, *Qu'est-ce que la sculpture moderne,* cité par Enno DEVELLING, Ed. Gemeente Muséum, La Haye, 1969, p. 38.

sculpture étant fille du lieu et de son temps, si ces notions ne sont pas soigneusement réunies, la cohabitation peut ne pas se faire harmonieusement. Dans ce processus, l'arrangement d'un mariage artificiel, d'un intérêt matériel ou politique entre la sculpture et le « lieu sculpture » peut se révéler désastreux, tant au point de vue artistique, que culturel et urbain.

La sculpture se présente comme un renforcement conscient des objectifs moraux du lieu, parce que l'art prenant sa source dans l'imaginaire peut en conséquence introduire l'utopie dans un espace étouffé par la banalité du quotidien. Sa présence, propose la mise en scène d'une méditation esthétique étrangère à la vie ordinaire. La sculpture se confronte à l'architecture et participe à une nouvelle scénographie du lieu, offrant à l'espace urbain ce qui fait de lui une nouvelle destination du sublime. En tant que représentation de l'histoire et des aspirations de la ville, la sculpture exalte la majesté de ses espaces urbains, pour en faire des lieux intensément ressentis. Le monument qu'il soit commémoratif ou non, se transforme au contact du lieu, en même temps qu'il le modifie.

La sculpture reformule et reconstitue l'approche sensorielle de l'environnement qui l'accueille. Elle en résume les éléments constitutifs, puisqu'elle emprunte à la fois à la matière et à l'esprit. La sculpture ainsi conçue jouit d'une indépendance par rapport à cet environnement, en même temps qu'elle lui appartient et qu'elle le met en relief. Si cette notion parvient se concrétiser, la sculpture atteint alors son plein développement : elle parvient à faire revivre dans le lieu les traces de l'homme et de son histoire. Elle réalise à la fois la sublimation du lieu et de l'homme.

L'installation comme compromis

Bien que ses origines remontent à l'époque préhistorique et qu'elle soit un sujet récurrent à travers toute l'histoire, notamment grâce aux coutumes religieuses ou l'art funéraire, l'installation qui est un ensemble constitué de plusieurs sculptures ou objets, est aujourd'hui propice à favoriser la mise en valeur de la diversité des vécus possibles à partir d'une même situation. L'installation comme pratique moderne liée aux arts plastiques est apparue durant la seconde moitié du 20e siècle. Cette nouvelle conception est celle d'une œuvre occupant un espace unique et se composant d'éléments de natures différentes. Cette discipline artistique a connu ses débuts avec les ready-made de Duchamp. Dans ses œuvres, cet artiste a imposé deux conceptions de l'art : la constitution d'une œuvre à partir d'objets délaissés ou mis au rebut, mais aussi le rapport de l'œuvre elle-même avec l'espace du lieu de l'exposition. Cette approche a ouvert les portes à des interprétations plastiques dans des espaces fermés et par la suite à des installations sur des sites en extérieur, avec par exemple un artiste comme Christo. Ce qui importe à l'artiste dans une telle démarche c'est de pouvoir affirmer la relation entre les différents éléments, en prenant en considération les relations qui les unissent et qui forment un rapport particulier avec leur environnement. C'est un art nouveau qui peut allier plusieurs techniques et faire appel à différents médiums medias : la peinture, la sculpture, l'éclairage artificiel, le son, la projection, le *ready-made* et bien d'autres éléments visuels et sonores. Une des caractéristiques de l'installation, c'est que dans la majorité des cas elle se démonte après l'exposition, ce qui la rapproche des arts du spectacle, des arts éphémères et de tout ce qui dans ces domaines n'est fixé, ni acquis, ni définitif.

Dans mon cas l'installation est une prise de conscience de la complémentarité qui unit plusieurs éléments de natures différentes et parfois contradictoires tout en cherchant à créer une relation positive entre ces

composants. Mon installation fonctionne de façon à établir une articulation claire entre l'espace personnel et la rencontre de l'autre, entre le lieu et le spectateur de l'œuvre. Elle met en jeu des situations humaines multiples, dans le cadre d'une composition de sculptures incarnant des corps entretenant des rapports singuliers entre eux, d'une part, et en relation avec le lieu où elles existent d'autre part. Mon installation a pour mission de faire renaître l'esprit du lieu - aspect qui me touche au plus haut point - en disposant mes sculptures dans un cadre dont elles forment comme leur extension naturelle et conceptuelle, ce qui renforce l'idée du sujet sur mes deux concepts majeurs : l'œuvre créée et le lieu qui l'accueille.

Les sculptures, réalisées et présentées au temple d'Astarté à Afka, existent grâce au sublime, issu de la survivance conceptuelle d'un totem archaïque, celui qui demeure dans les esprits depuis la préhistoire et persiste jusqu'à nos jours dans les mentalités. Il s'agit à la fois d'une vérité existentielle et une beauté authentique, qui se développent toutes deux dans l'installation de sculptures, rendant ainsi hommage à un lieu de vénération immémorial. C'est aussi rendre honneur, car la présence d'une sculpture dans un lieu est toujours peu ou prou une commémoration, une célébration, un culte à la vie et à l'existence de l'homme et du lieu. La scène de la crucifixion – installée à Afka - se compose au centre d'un crucifié, entouré de deux êtres soumis également au supplice. L'un se dresse verticalement tandis que l'autre, à genoux, ouvre les bras horizontalement, des bras qui sont des ailes. C'est l'homme ambivalent, représenté divisé entre le sacrifice du martyr et la résurrection du phénix. A l'extrémité de l'espace, une sculpture représente une pietà dont le visage est volontairement défiguré, ravagé, pour représenter l'ampleur du drame et du deuil. Ces personnages subissent le même type de supplice, sur un parcours qui retrace et retranscrit le chemin du Golgotha; la crucifixion est renouvelée.

« *Le lieu ne se limite pas à des données plastiques comme l'espace, il intègre dans son être d'autres dimensions. Nous considérons le lieu comme fécond, matriciel et générateur d'idées, il suscite et accueille la création.* »[88] En s'inspirant de cette idée, deux questions fondamentales surgissent : d'une part si le lieu suscite la création, il se révèle alors et se réincarne lui-même dans cette création, en épousant les choix de l'artiste créateur. D'autre part, si le lieu accueille nos créations, il nous accueille aussi, bien entendu, alors, ses valeurs existent, à la fois, en nous et en ce que nous créons. La conscience du lieu éveille chez l'artiste le désir d'englober le lieu dans son œuvre. Ambition qui semble être démesurée, car elle propose ni plus, ni moins qu'un renversement des rôles. Le lieu comme contenant devient alors le contenu par l'entremise de l'œuvre. Et l'artiste dans ce jeu de miroirs invente une alchimie qui garantit à l'œuvre une fusion – à travers le lieu – avec la totalité du cosmos.

Les préoccupations existentielles m'incitent à trouver un compromis avec le lieu d'Afka, sous prétexte de participer en quelque sorte à son perfectionnement. « *L'activation du lieu et du contexte, de l'intervention artistique suggère une lecture très spécifique de l'œuvre et s'attache non seulement à l'art et ses limites, mais aussi au rapprochement continu, voire même à la fusion de l'art et de la vie.*»[89] L'installation que je présente aspire à condenser autour de ses personnages l'espace et le lieu du Golgotha. L'œuvre a pour cadre les ruines du temple d'Astarté à Afka, lieu de la vénération du dieu Adonis qui a subi un destin comparable à celui du Christ, mais dans des conditions davantage mythiques que mystiques. L'espace entre la grotte d'Afka, son fleuve et son temple, constitue le lieu d'accueil d'un Golgotha réalisé sous forme d'installation représentant le lieu originel du Golgotha. Adonis y avait été vénéré comme le dieu de la mort et de la résurrection, durant deux mille ans avant le Christ.

---

[88] Gisèle Grammare, *Le lieu de l'œuvre*, *op.cit.* p.15.
[89]Nicolas De Oliveira, *Installations, l'art en situation*, Thomas & Hudson, Paris, 2003, p.7.

30- Kyrillos, *Crucifixion du Temple*, matières mixtes, dimension variable, 2010.

L'installation *Crucifixion du temple,* que je présente, est disposée au cœur des ruines du temple d'Astarté à Afka, situé à 30 km de Byblos au Liban. L'endroit où se tient l'exposition est délimité par la grotte d'Afka, le fleuve d'Adonis qui y prend sa source et le temple dédié à la déesse Astarté. Il constitue l'espace destiné à accueillir une installation représentant une crucifixion. Dans la même idée de pouvoir renfermer ce haut lieu dans le petit espace circonscrit de son exposition, l'installation d'un Golgotha, parvient à opérer la translation de l'évènement à travers le temps et l'espace, pour former un temple à la crucifixion.

Cette idée d'installation qui avait déjà été exposée dans les locaux de la Sorbonne à Saint-Charles, en 2008, (UFR des Arts Plastiques, dans le cadre de mon master 2) mais qui est à présent renouvelée par de nouvelles sculptures, a investi un nouveau lieu, Afka, qui lui est lié par une thématique, une histoire et un mythe commun. C'est une possibilité propre à l'art plastique, de pouvoir redonner naissance a un lieu comme le Golgotha ou le temple d'Astarté. Le principe de la renaissance réalisé à travers l'art nous permet de transmettre un souffle d'espoir et de confiance. L'installation d'Afka, forme l'élément principal d'une scène qui se déroule dans un lieu distinct par son histoire et sa localisation ; ce lieu, Afka, est devenu comme le Golgotha, le symbole de la souffrance, de la mort et de la résurrection. Ce lieu chargé de signes et de symboles semble être le miroir de nos identifications collectives. Dans les conditions non déterminées de l'espace ouvert, les corps suppliciés sont répartis suivant un ordre central par rapport au temple. Cette composition linéaire d'un symbolisme archaïque nous emmène tout droit vers le monde mythique et spirituel du pèlerinage. Ce concept est renforcé par la présence du Crucifié de face par rapport à l'axe central, dans une position plutôt patriarcale, représentant le pôle d'attraction de l'œuvre et constituant l'axe de projection et de réception, par rapport à l'observateur.

Dans la *crucifixion d'Afka*, le Crucifié se présente selon un rythme répétitif, comme s'il apparaissait en même temps à plusieurs endroits à la fois. Sa position

sur la colline du temple permet de l'apercevoir de loin, dans un champ visuel large et ouvert, ce qui permet de le voir sous plusieurs angles. Cet écho visuel donne à l'idée de la crucifixion une constance. De ce fait, le sentiment de persistance visuelle de la Passion du Christ impose à la scène une dimension mythique.

La répétition est un procédé connu des artistes - que l'on songe par exemple aux personnages de Giacometti qui ont fait l'objet de répétitions durant une longue période de sa vie - dans le but d'épuiser toutes les possibilités du sujet. Giacometti a représenté la même sculpture en lui faisant adopter différentes postures et parfois selon des dimensions très variées, non pas pour insister sur un style unifié, mais pour montrer son attachement à l'idée considérée comme une constante à travers l'espace et le temps. Dans ce sens, la Fondation Giacometti à Paris a organisé en 2008 un concours sur le thème de la nécessité de la répétition, en s'inspirant de l'expérience de Giacometti.

Lorsqu'une installation rencontre son lieu privilégié d'exposition, cela signifie également que les sculptures qui la composent reçoivent par là-même, leur propre finalité plastique. Devant le lieu, qui est aussi l'expression d'une expérience directe et physique de la matière et de l'espace, la sculpture se découvre une nouvelle raison d'être, en fonction de l'accord entre sa sensibilité propre et son contexte, fournit par l'espace et la matière même. Cette raison d'être ne se limite pas à une participation de la sculpture, dans le champ visuel du lieu d'accueil. Mais elle manifeste son influence réelle en réactivant la mémoire du lieu et ses valeurs esthétiques.

La mise en scène de mes œuvres est une manifestation directe de la matérialisation du réel d'un espace dans l'art et partant de là, elle représente une démonstration de ce qui existe, un corps réalisé dans une sculpture. En utilisant

31- Kyrillos, *Mère pleureuse*, matières mixtes (glaise, bois, acrylique...), 110x60x65cm, 2011.

des matériaux comme le bois, la terre et les pigments, des matériaux naturels et bruts, mes sculptures mettent radicalement en valeur la matière. Ce choix s'attache à retranscrire l'essentiel au niveau de la vie et de la mort, comme au niveau de la matière associée à ces symboles. Mes sculptures se composent de matières biodégradables, leurs présence constante dans le lieu d'accueil ne laisse pas de trace de pollution. Au contraire, avec le temps mes sculptures se dégradent et leur matière s'unit au lieu.

Au centre du temple d'Astarté j'ai installé la sculpture *Mère pleureuse*. La mère tenant entre les bras la croix de son fils mort, pour représenter la force de l'amour et de la maternité, dont Astarté est le symbole. Représenté dans l'Art archaïque grec par les figures d'*Eos & Memnon,* qui veut dire Fils et Mère, où la déesse mère tient son fils Hector tué lors d'un combat avec Achille, roi et héros, personnage principal de l'Iliade, et qui tua Hector et avant d'être lui-même assassiné par Pâris. L'ampleur du deuil de la mère qui vient de perdre son fils est représentée dans ma sculpture par la tête défigurée et sans visage. Michel-Ange a représenté Marie la mère de Jésus dans sa *Piéta*, en adoptant des proportions supérieures à celles du Christ et Marie est beaucoup plus grande dans cette œuvre que toute femme normale. Dans mon œuvre cette mère assise exprime la force eut égard au drame qu'elle vient de vivre. Elle représente la puissance face à l'épreuve et l'espoir dans l'absolue adversité, comme elle rappelle l'idée d'une spiritualité toujours victorieuse, malgré le deuil. La nécessité du deuil est présente dans cette sculpture, car après la réaction qui succède à la mort, le deuil s'impose comme une obligation faite à l'homme. Dans son ouvrage, *La mort et la résurrection* Enrico De Pascale dit : *« La Piéta, constitue la suite implicite de la scène de la déploration, où la mort de Jésus est pleurée. »*[90] Dans mon œuvre *Mère pleureuse*: le corps du fils étendu horizontalement, les bras retombant, est remplacé par une croix disposée diagonalement sur les genoux de la mère, pour représenter le destin du fils crucifié. Autour de la *Mère pleureuse*, sur les

[90]Enrico De Pascale, *La mort et la résurrection, op.cit.* p.164.

diverses hauteurs du lieu du temple, les autres suppliciés sont représentés avec des ailes qui représentent l'outil de leur libération. En regardant mes crucifiés, on remarque, malgré tout ce qui vient d'être dit, l'état statique et l'aspect imposant de la composition, tandis que la notion que je veux exprimer est d'ordre spirituel et le trajet que je veux indiquer est mental ; le cosmos est à l'intérieur de nous-mêmes et les ailes sont des invitations qui nous incitent à entreprendre ce voyage intérieur vers cette découverte ésotérique, qui est depuis Socrate le seul moyen d'atteindre la délivrance.

Réaliser une production plastique de type sculptural, en utilisant de préférence un matériau inhabituel comme la glaise, puis proposer une présentation sous forme d'installation en plein air, directement à même le sol terre, cela crée un puissant rapport de matière, comme si la terre émergeait elle-même du sol et se projetait vers le ciel sous la forme de sculptures. Lors de la confrontation avec mes sculptures d'Afka, les spectateurs sont amenés à s'interroger sur le dispositif présenté. L'installation des sculptures fait partie intégrante de la matière même du lieu et de son histoire, de même que cette installation propose une extension du lieu. L'appréciation d'une installation dans un lieu recevra son sens de la particularité de ce lieu. L'installation d'Afka est une réponse au problème posé par le site délaissé. C'est une renaissance, car lors de la réalisation de mon œuvre à Afka, le lieu comme matière, histoire et mythologie, était présent à chaque instant dans mon esprit.

L'occupation d'un lieu, consiste non seulement à y être présent, à occuper l'espace en y étant visible, à le dominer, mais aussi à modifier de manière plus ou moins perceptible l'essence même de ce lieu, à le transmuer, à en détourner les significations profondes, à faire en sorte que les visiteurs puissent retrouver son essence véritable dans l'œuvre d'art ainsi réalisée.

Serra: l'Art dans son site

« *C'est au-delà de la rencontre entre une œuvre et un lieu, de la rencontre entre deux œuvres d'art, l'œuvre n'existe alors plus vraiment par elle-même mais dans son rapport avec le lieu.* »[91]

En quête d'un lieu, les deux artistes sculpteurs Serra a consacré une démarche artistique qui propose l'implantation d'une conception sculpturale dans un site. De ce point de vue le défi de ces deux artistes était supérieur ; Lara Blanchy, explique ce principe dans son livre intitulé *Les expositions d'art contemporain dans les lieux de culte.* Elle écrit *:* « *Les artistes tels que Daniel Buren et Richard Serra revendiquent la création d'une œuvre selon la spécificité du site d'implantation. L'un utilise le terme d'art "in situ", le second de "site specificity". Pour tous deux, néanmoins, ces concepts correspondent à un équilibre situé entre la tension et l'intégration de l'œuvre avec le site.* »[92] Malgré la différence de style de ces deux artistes, l'importance du site dans son rapport avec la sculpture, est le point commun qui les unit et qui explique leur présence en tant que références dans cette thèse.

L'implantation de l'œuvre dans un site génère, une tension d'une part et une intégration, d'autre part. La rivalité entre les deux éléments assemblés - sculpture et site - crée naturellement cette tension pour laquelle le génie de l'artiste va devoir intervenir s'il veut faire cohabiter les deux éléments afin de faire naître de cette cohabitation, un lieu sublimé par la présence de l'œuvre d'art. Serra a ainsi fait de cette conception, une véritable vocation. Il est allé jusqu'au bout de cette expérience, en s'appuyant sur des études traitant particulièrement de la spécificité du lieu et de l'œuvre. La conception de cette

---

[91]Lara BLANCHY, *Les expositions d'art contemporain dans les lieux de culte*, Complicités, France, 2004, p.104.
[92] *Ibid*. p. 214.

dernière faite en fonction et pour le site, permet de mettre en valeur d'une façon équilibrée la sculpture elle-même et son espace qui la reçoit, afin de conférer une nouvelle dimension au lieu, basé sur un aménagement de complémentarité et d'agencement.

Dans mon travail, le choix du site nécessite que ce dernier soit porteur d'un potentiel historique. Plus précisément, il faut que le site soit à la hauteur du lieu. « *Le site en tant que lieu est toujours lié à l'histoire humaine. Le site que nous choisissons ou qui nous est assigné pour ériger un édifice est peut-être déjà un lieu en campagne ou en ville. Ce lieu sera détruit, renforcé ou transformé par notre intervention* »[93]. Dans cette citation, Pierre Von Meiss alerte sur le risque que comporte toute intervention de l'artiste si cette dernière n'est pas suffisamment étudiée, de sorte que le lieu se retrouve ainsi en danger. Dans ce cas, il est nécessaire ne pas toucher à la structure et aux éléments constitutifs du lieu. Ainsi, l'intervention respectera le lieu : l'intervention se doit d'être mobile, pour le laisser intact à la fin de l'exposition. L'artiste doit se muer en spécialiste de la restauration, ne modifiant nullement la structure et les différents éléments, pour mettre en valeur le lieu sans le dénaturer. Mon installation présentée à Afka répond à ces exigences, car elle est, à la fois, constituée de la matière même du sol, mais elle est également démontable.

Dans son livre *Le lieu de l'œuvre*, Alain Cueff écrit: « *Si nous envisageons avec Platon l'existence des lieux dévolus à l'être et à la différence, ayant leurs qualités et capacités propres qui les destinent à recevoir des êtres, nous concevrons aussi que certains d'entre eux auront vocation à accueillir et à fonder des œuvres.* »[94] Le lieu est constitué, en effet, d'un contexte géographique qui forme le support de l'installation. C'est le sol, le ciel au-dessus de lui et l'étendue qui forme le paysage. Tout cela constitue comme une extension à l'œuvre. Ensuite, la présence d'un monument comme le temple qui est à Afka,

---

[93]Pierre VON MEISS, *De la forme au lieu*, *op.cit*. p. 155.
[94] Alain CUEFF, *Le lieu de l'œuvre*, Kunsthalle Bern, Berne, 1992.p. 23.

surajoute le parfum de la nostalgie, de l'histoire et de la mythologie (ici, les dieux Phéniciens El, Astarté et Adonis). En effet le site d'Afka devient un lieu idéal autant pour la création que pour la communication avec *Dieu.* Les entrailles ouvertes de la Terre, d'où jaillit l'eau du fleuve d'Adonis, représentent l'image de la mère, qui malgré la douleur, ouvre grand sa vulve pour donner la vie. Les composantes du lieu d'Afka (la grotte, le fleuve, les ruines du temple d'Astarté…) forment des éléments en rapport avec l'œuvre exposée et qui viennent renforcer leurs significations en proposant à l'œuvre un écrin où le spirituel est déjà présent.

Dans l'ouvrage *L'art à ciel ouvert, la création contemporaine…* les auteurs Laurent Le Bon et Caroline Cros exposent le souci du lieu en tant que peur de la perte du patrimoine qui accompagne toute tentative de faire implanter une œuvre dans un site, en particulier les sites qui sont les sujets de ces interventions plastiques et qui sont souvent des lieux historiques ou des lieux nouvellement aménagés suivant un urbanisme bien étudié et un style contemporain, innovateur et cohérant. Dans leur livre *L'Art à ciel ouvert* les auteurs évoquent le lieu : « *Où le monde concret où l'artiste opère et crée in situ, du coup, devient un lieu moins appelé à être maîtrisé par la création artistique (au sens où celle-ci s'y imposerait et, pour finir, s'y installerait à demeure de plein droit) qu'à appréhender comme périmètre de parcours où créer de façon éphémère […]* »[95] Qu'il choisisse de s'imposer par la violence ou de s'identifier avec légèreté et harmonie, l'artiste se place devant des responsabilités qui remettent ainsi son talent en question.

Catherine Grenier, analysant le travail de Claudio Parmiggiani autour du site, évoque l'importante responsabilité de celui-ci lors de toute intervention dans un lieu : « *Conscient de la violence qu'il y a à introduire une œuvre dans un lieu, c'est dans l'affrontement de ce lieu et de l'œuvre qu'il va créer les*

---

[95] Laurent LE BON et Caroline CROS, *L'Art à ciel ouvert, op.cit.* p. 183.

conditions d'une émotion d'une telle intensité qu'elle contraindra le spectateur au silence et à la méditation : " Devant une œuvre, on ne peut que rester silencieux, comme quand on assiste à un incendie [...] "[96]Une œuvre réussie et bien intégrée dans le site crée la surprise et laisse la personne qui l'observe troublée. Ce qui provoquant une ouverture sur la contemplation, souvent suivie par des paroles exprimant le plaisir ressenti grâce à l'artiste par l'intermédiaire de l'œuvre. A l'opposé, l'œuvre qui appelle au mépris ou bien à la protestation, place l'artiste et sa création dans le cercle de la suspicion ; Les commentaires qui suivent l'observation d'une œuvre d'art – exposée dans un lieu – sont de bons indicateurs pour savoir si l'intégration dans le site est réussie et informent sur la compréhension qu'en a le spectateur.

Dans Le jugement qu'on porte sur les créations, la certitude n'est pas une garantie. Spécialement dans le domaine de l'art contemporain. Les critères sont, en effet, loin d'être totalement maîtrisés. Mais, une œuvre susceptible de susciter un sentiment mitigé, doit être démontable, dans le cas où elle est posée ou imposée *in situ*, parce que l'opposition qu'elle peut susciter représente l'indice que l'œuvre n'est pas réussie ou bien n'a pu aboutir à la mission que lui avait assigné l'artiste dans le site où elle a été intégrée. Cette attitude respecte à la fois l'artiste et son œuvre d'une part, le lieu et son public d'autre part. Il faut garder à que le public peut manquer de culture ou avoir un jugement faussé par l'ignorance ou l'incompréhension fréquentes parmi les spectateurs profanes. Les artistes ont souvent été les victimes de cette réalité, à l'exemple de Rodin avec son *Balzac* et *Les Bourgeois de Calais,* qui ont été refusés par leurs commanditaires, alors que par la suite, ces mêmes sculptures ont fait l'objet d'acquisition par les musées et ont été plébiscitées par le grand public. Ce qui pour l'artiste est actuellement difficile à vivre, c'est le manque d'intérêt pour la sculpture et son rejet qui s'accroît jour après jour depuis les grands mouvements

---

[96] Catherine GRENIER, *Claudio Parmiggiani, op.cit,* p. 35.

de l'Art Moderne. Le grand public ne cesse de prendre ses distances par rapport à lui, considérant l'Art Contemporain comme un phénomène de mode, incompréhensible et marginal.

L'Art exige notre attention, notre réflexion et nos émotions. Car, il nous délivre tout à la fois l'espoir, la force et l'admiration. Tout cela peut être réalisé, sauf si l'œuvre s'éloigne de la création et confine à l'intrusion. Ce qui peut facilement être le cas lorsqu'il s'agit d'une œuvre destinée à être exposée dans un haut lieu. Dans ce sens, Augustin Berque écrit dans son livre *Logique du lieu et œuvre humaine : « […] tuer le génie d'un lieu (son identité) en y faisant n'importe quoi, ferme la porte à la création véritable.* »[97] Une œuvre intruse, c'est celle qui ne respecte pas les qualifications du lieu, tels que sa matière, son style, son histoire et ses dimensions. Les attentes des visiteurs doivent également être respectées. L'architecture et le décorum annoncent la nature des lieux. Là, on distingue un lieu sacré, ici, un lieu de divertissement, ou d'un tout autre genre. En concevant l'œuvre pour son site, l'artiste doit penser à la circulation des visiteurs, à leur positionnement et à leur angle de vue. Ces éléments se confondent avec l'attitude de l'observateur et la fluidité de sa circulation, son histoire et sa mémoire. Tout doit être présent à de l'artiste quand il s'agit d'intégrer une œuvre dans un site précis, pour que l'art soit représentatif, en harmonie et accepté. Et que par ailleurs *le corps* du lieu puise rester inviolé, intact et paisible. Ainsi, l'approche critique du lieu est à l'origine des œuvres des artistes comme Serra, et tant d'autres, qui avaient cette préoccupation commune depuis l'art postmoderne. En effet, avec des artistes tel que Robert Smithson (1938- 1973), *« s'est instaurée à la fin des années soixante une relation au lieu caractérisée par les données suivantes :*

- une approche critique du lieu culturel reconnu par là même comme l'un des lieux de l'œuvre ;

---

[97] Augustin BERQUE*, Logique du lieu et œuvre humaine, op.cit*. p. 209.

- la dématérialisation de l'œuvre, c'est-à-dire la fin du tableau et de la sculpture comme matière exclusive… »[98]

durant cette époque, des sculpteurs comme Smithson ont créé des œuvres totalement dépendantes du site, à tel point que ces artistes ont sacrifié les techniques traditionnelles comme la sculpture et la peinture, en faveur de nouvelles techniques qui s'intègrent mieux et qui peuvent s'étendre sur une partie importante du site, voire, sur sa totalité. L'œuvre de Smithson *Spiral Jetty*, réalisée en avril 1970 et construite au Grand Lac Salé dans l'Utah, a été l'archétype des œuvres du *Land Art* minimaliste.

Cette expérience a amené plus tard à celle de Serra, qui a transformé les sites eux-mêmes, en œuvres d'art, pour que la notion d'*In situ* annonce la fusion du lieu et de son espace, avec la sculpture. Depuis les années soixante, Serra, a choisi de montrer son travail dans des lieux ouverts au grand public. Mais la confrontation avec un public de passage a justifié la crainte du sculpteur de voir son travail mal perçu.

Parfois la rencontre entre l'œuvre d'art exposée dans un lieu de valeurs et le public, peut même provoquer des réactions d'hostilité dues à l'ignorance. L'œuvre *« Les deux plateaux »*, travail *in situ,* réalisé pour la cour d'honneur du Palais-Royal, à Paris, en 1985-1986 par Daniel Buren en est un exemple significatif. Buren dû affronter plusieurs confrontations avec le public, à propos de cette œuvre, et il a eu à subir des critiques violentes. Par ailleurs il a eu d'ardents défenseurs, qui ont apporté à l'artiste un soutien mérité. D'autres œuvres ont connu des destinées plus ou moins favorables. Ce genre de cas ouvre facilement les portes à un conflit d'ordre sociopolitique, culturel et philosophique entre un public acquis à l'artiste et le grand public.

---

[98]Dominique BOZO, *qu'est-ce que la sculpture moderne? Op.cit*. p.324.

Richard Serra, bloc incliné, 200 x150 x 150 cm, acier, Munster, 1997

Richard Serra pense que :« *Si l'on conçoit une œuvre pour une place publique, lieu et espace que les gens traversent en marchant, il faut prendre en considération le flux de la circulation, mais pas nécessairement se préoccuper de la vie du quartier et être mêlé à la vie politique locale* »[99]. Il s'intéresse à la position visuelle et aux attitudes corporelles du public d'un lieu, sans pour autant se mêler des intérêts politiques qui tendent vers des compromis que l'art ne peut

[99]Laurent LE BON et Caroline CROS, *L'art à ciel ouvert, op.cit.*p.214.

pas accepter ni supporter. L'œuvre attire son propre public qui peut venir de très loin pour admirer l'union conceptuelle, visuelle et esthétique créé par le sculpteur, dans un lieu de valeurs urbaines et historiques. Mais ceci ne garantit pas que les habitants du lieu, comme les passants, fassent nécessairement partie de ce public éclairé.

Le travail *In Situ* reçoit sa légitimation quand il est soutenu par des institutions publiques. S'il est destiné à orner un endroit public, il obtient officiellement sa reconnaissance en tant qu' « Art Public ». A Munster en Allemagne, la municipalité a invité des artistes contemporains comme Richard Serra à créer des œuvres *In Situ,* des œuvres qui prennent en considération les divers éléments qui composent le lieu, c'est-à-dire, l'architecture, l'histoire et l'instant présent vécu au milieu de ces éléments ; c'est l'instant vu et conçu par l'artiste créateur pour rendre hommage au lieu par l'intermédiaire de l'œuvre. Richard Serra a installé à Munster un bloc d'acier incliné (200 cm x150 cm x150 cm) sur l'avenue Haus Ruschhaus, donnant sur l'immeuble principal de l'avenue. L'emplacement a constitué pour l'artiste une des contraintes majeures de l'œuvre, car cette sculpture ne pouvait être placée qu'à cet endroit précis et selon ces mensurations exactes. « *"C'est l'emplacement qui détermine la façon dont je pose ce que je veux construire" dit Serra […] Il part d'emplacement, pas de lieu, ce qui fait directement référence à l'espace et implique des données plastiques préservant à l'œuvre une certaine autonomie.* »[100] Avant et après son installation, dans le cas de l'œuvre de Serra, l'œuvre n'est plus identique à elle-même, son autonomie est limitée par les contraintes. Par la suite, elle ne peut exister que dans et en fonction du lieu.

L'espace renvoie aux dimensions tandis que le lieu évoque les valeurs. Le rapport entre ces deux idées complémentaires fonde tout le travail de Serra, qui illustre cette perspective. Les œuvres de l'artiste introduisent et gèrent l'espace

---

[100] Gerd Hatje VERLAG, Contemporary sculpture, project in Munster, Germany, 1997, p.388.

dans le lieu en prenant toujours en considération la perception du visiteur. Il fait ainsi de son œuvre un médium entre espace, lieu et visiteur. D'ailleurs il revendique cette démarche : « *Ce qui m'intéresse, ce n'est pas la forme qui suit la fonction, mais tenter de faire visible à travers la sculpture, la tension entre cette forme et la fonction de cette donnée du contexte architectural. Ce qui m'intéresse c'est l'opportunité pour nous tous, à devenir quelque chose différent de ce qu'on est, à travers la construction d'espaces qui contribuent en quelque sorte à l'expérience de ce qu'on est.* »[101] La forme chez Serra est totalement pure. Elle est constituée d'ensembles totalement dépouillés de tout type d'ornementation et se présente comme un miroir où se reflète l'essentiel, destiné à interpeller les esprits qui visitent le lieu et viennent se fondre dans l'espace énigmatique qui leur est proposé.

Placer une sculpture dans un lieu historique implique deux idées contradictoires en apparence : l'intrusion d'un artiste contemporain dans un lieu habité par de valeurs historiques. Dans ce sens, une exposition intitulée « *Intrusions au Petit Palais* » a été conçue en 2007 dans le musée parisien. Le titre de l'exposition, montre que les organisateurs sont bien conscients de la difficulté de placer des œuvres contemporaines dans un pareil lieu chargé d'histoire. La deuxième idée c'est celle de la place de l'œuvre et de sa possible participation au lieu, à son histoire, à sa mémoire, à ses valeurs et à son futur, comme le renouement, la réconciliation et la fusion de l'œuvre, avec l'histoire chargée de ce même lieu. L'emplacement alors, exige une cohérence spatiale entre les éléments constitutifs du lieu et l'œuvre d'art.

Chaque forme crée des vibrations dans l'espace, lesquelles occupent le vide ambiant, de sorte que si un nouvel objet intervient, ce dernier doit subir les vibrations et s'harmoniser avec cet environnement. Sinon règne le désordre, le chaos, la dysharmonie au sens propre. Le « *rayonnement spatial* » se projette

---

[101] Idem.

dans un espace urbain suivant des caractéristiques géométriques, qui par leur coordination créent une cohérence et par la suite une complémentarité. L'installation de plusieurs éléments (objets), dans un espace précis, provoque un champ de rayonnement qu'entraine la présence de ces objets, ce qui peut expliquer le pouvoir visuel des œuvres d'art que sont la sculpture et l'installation. La juxtaposition des objets dans une installation engendre une harmonie ou alors un désordre. Dans un lieu qui accueille une œuvre d'art, il se produit un champ de correspondance et, en conséquence, de nouvelles valeurs esthétiques se déploient. La sculpture emprunte au lieu des donnés plastiques tout en engendrant ses propres modifications. La rencontre de ses deux valeurs, sculpture et lieu, éveille de nouvelles émotions esthétiques, propices à l'épanouissement. En effet, la sculpture et l'espace sont dépendants l'un de l'autre. C'est ce que Serra a prouvé dans sa démarche.

Le lieu, quelques soit sa disposition, est relié à l'expérience humaine et donc nécessairement à l'histoire. Kiefer croit que la raison humaine peut avoir un grand pouvoir si elle reste connectée au processus historique. L'artiste déclare : *« L'histoire est un dépôt d'énergie »*[102]. Mais le lieu est un dépôt de l'histoire. Un exemple de cette conception est celui de l'artiste Claudio Parmiggiani, que l'énergie conservée dans les lieux chargés d'histoire, a beaucoup inspiré, lors de son exposition au collège des Bernardins, en concevant une œuvre pour une église du XIIIe siècle. Parmiggiani évoque l'impression générée par certains lieux : « *Certains lieux ont une énergie, ils palpitent, d'autres pas. Si l'on fait un trou dans le mur de n'importe quelle cathédrale du moyen âge, il en sort du sang [...]* »[103]. Ainsi, il affirme l'existence d'une énergie présente dans les lieux historiques et il explique par ça son choix de travailler pour les Bernardins. Et il ajoute : *« J ai le désir plus fort non pas de produire des objets, si raffinés soient-ils, non pas de mettre en place de*

---

[102] Cité par Richard G. TANSEY, Fred S. KLEINER, *Gardner's art through the ages*, Harcourt Brace, U.S.A. p.1228.
[103]Catherine GRENIER, *Claudio Parmiggiani*, *op.cit.* p.33.

quelconque façon des objets dans l'espace, mais de créer des lieux psychologiques, des lieux évocateurs qui transmettent une secousse aux sens. »[104]

Ma sculpture cherche à prendre possession de l'espace, à s'unir à lui et par la suite, à s'exposer comme partenaire plénier des valeurs inscrites dans la mémoire d'Afka. C'est là que je conçois mon approche de l'espace. Dans ce sens, l'implantation réciproque du lieu d'Afka dans l'œuvre et de l'œuvre dans ce lieu permet de transposer le lieu lui-même, par le biais de la création.

---

[104]Idem.

Le visiteur

Au cours de la recherche de nouvelles plates-formes pour accueillir leurs œuvres, des artistes des années soixante ont exposé sous forme de *performances* et de *body art* et ce, dans le but d'établir un contact direct entre l'œuvre et son spectateur, celui-ci étant simultanément l'émetteur et récepteur de la création artistique, il participe lui-même de l'œuvre. Par la suite, les espaces d'exposition, souvent sous forme d'installations, ont formé des zones d'interactions avec le public, ce qui a animé l'exposition l'a rendue en quelque sorte vivante. Par ailleurs, les artistes ont procédé suivant une logique qui fait intervenir leur corps et celui des visiteurs comme éléments constitutif de l'œuvre - puisque ce corps est le lieu et la destination de toute contemplation esthétique. Le corps humain comme support d'émission et de réception dans chaque rapport artistique se révèle comme un nouveau pilier dans la structure d'une œuvre d'art, notamment la sculpture.

La participation du visiteur à l'œuvre exposée fait interférer la notion du temps et du moment vécu, car la notion d'interaction ne peut se réaliser que lors d'un intervalle temporel. Mais, la question du temps dans ce sens fait de l'œuvre une création éphémère, condamnée à la disparition. D'autre part, le besoin d'associer le visiteur et l'œuvre d'art remet l'autonomie de cette dernière en question et ouvre les portes à des interprétations qui peuvent créer une divergence par rapport à la destination originale de l'œuvre. « *Cette approche originale pose plus de questions qu'elle n'en résout : elle s'interroge sur les problèmes de la création artistique et du réel, les relations de l'art et du monde des objets, de l'art et de son contexte matériel. Elle tente d'évoquer le temps et l'espace, l'évolution et les mutations en fonction du moment.* »[105] Ainsi, on peut dire que le moment influe sur la création artistique et se trouve lié à l'individu,

---

[105] Jean-Luc DAVAL, *La sculpture se l'antiquité au 20ème siècle, op.cit.* p. 1110.

qui peut être le visiteur. Les dimensions de l'art considèrent le contexte de l'œuvre comme un cumul de temps et d'espace, en donnant une priorité à l'instant vécu et en envisageant l'éphémère comme une des destinations de l'œuvre. Considérer l'œuvre d'art dans cette optique nous laisse penser que la première est dépendante du contexte. Pourtant, en réalité, l'art revient à faire de même du contexte, c'est-à-dire, un élément de l'œuvre qui annonce la naissance d'un nouveau lieu. Celui-ci respire le moment vécu dans un espace bien défini. Mais, en dehors de ce moment, l'œuvre risque de périr car sans ce moment d'interaction, créé grâce à la présence du visiteur, l'œuvre perd sa raison d'être.

A l'époque postmoderne, le mariage renaissant entre la sculpture et l'architecture a abouti à une sculpture dont la structure et la fonction étaient architecturales. L'un des exemples est l'expérience de l'artiste Tony Smith (1922) qui a voulu créer une interaction entre deux espaces, intérieur et extérieur, par le biais du visiteur. Cet artiste qui réalise des formes élémentaires et géométriques, se préoccupe principalement de la création de sculptures destinées aux espaces extérieurs. Ce genre de sculpture offre au visiteur l'opportunité d'expérimenter une œuvre d'art de l'intérieur et de l'extérieur. Cette création architecturale extérieure devait tirer ses racines des autres représentations qui vont dans le même sens, mais qui sont situées dans des espaces intérieurs, particulièrement chez Robert Morris (1931). Tandis que Smith a donné à la sculpture - en la libérant du cadrage imposé par le corps de l'espace intérieur - la faculté d'être un lieu ouvert à la circulation tout autour et à travers, par la suite, la sculpture est devenue soumise à une interaction continue avec les visiteurs et bien sûr rapportée à l'instant vécu propre à chaque visiteur.

Dans *chutes d'étoiles* au Grand Palais, Kiefer bouleverse la *hiérarchie* de la sculpture *traditionnelle* ; la sculpture n'est plus un objet de contemplation encadré par le champ visuel de l'observateur. Celle-ci devient désormais un endroit d'où le visiteur est dans l'incapacité de la visualiser toute entière. C'est dans ce contexte de supériorité de l'œuvre que Kiefer place le spectateur au milieu de son installation, de sorte que la présence de l'un constitue une

participation à l'œuvre pour un autre qui observe - de loin - le rapport de force imposé par la monumentalité de cette installation. A ce propos, Anselm Kiefer évoque : « *La " vérité", le dogme autant dire l'enfer de la connaissance. Cela, relevons-le sans que le spectateur de cet enfer, de manière paradoxale, soit celui d'une complète dissolution ou d'une désolation totale.* »[106] La monumentalité de l'œuvre confère par son expression angoissante, une atmosphère qui rejaillit sur le visiteur, transformé en un être minuscule et fragile. Kiefer affirme que la vérité dans son état brut intensifie le caractère mythique de l'œuvre, tandis qu'il la présente comme une action nettement liée à des considérations d'ordre moral dans lesquelles la fascination du public devant le spectacle de l'œuvre devient son but ultime.

La mémoire du visiteur, son espoir et ses rêves restent présents lors de sa visite d'une exposition. Kiefer joue sur ces données pour faire de ses visiteurs, des sujets acteurs réceptifs au cœur de l'exposition. Cette conception du rôle du visiteur me séduit. Et cette optique est celle que je poursuis à travers mon art. Dans mon œuvre exposée à Afka, le visiteur se retrouve immergé dans la monumentalité d'une installation qui s'étale au sommet d'un lieu fabuleux, habité par une charge géologique, mythologique et archéologique d'une grande intensité. Le visiteur est voué à se confronter, à s'approcher, à circuler dans cet espace sans limites et sans frontières, totalement ouvert sur l'horizon, aux confluents de l'histoire. Il est invité à observer et expérimenter les deux éléments qui constituent cette œuvre : le lieu et les sculptures.

Mes sculptures sont des corps qui représentent la condition humaine destinée à subir les lois de la nature et de la vie. Ces lois sont inscrites dans les particules qui composent les lieux. Mes sculptures sont réalisées à échelle humaine, comme si elles étaient des individus transformés en *Phénix* de glaise. Grâce à l'échelle, l'identification est plus facile car elle introduit une

---

[106]*Anselm Kiefer, Sternen fall*, Grand Palais, Paris, 2007, p. 169.

ressemblance avec l'observateur. Ainsi, la transition voulue vers la sphère mythique à travers mon installation devient une opération qui s'opère avec fluidité. Dans son installation « *Promenade* » Richard Serra a pris en considération la présence des visiteurs, leur circulation et le rapport d'échelle. Alfred Pacquement dit à propos de ce sujet : « *le visiteur était là aussi invité à être sans cesse en mouvement, à la découverte de volumes se révélant progressivement, mais il était en permanence environné de sculptures* »[107]. Pacquement explique l'importance de la circulation du visiteur, et comment l'artiste a conçu progressivement cette idée. Celle de la fluidité de la circulation, pour l'assimilation du concept plastique de l'artiste, et comment les sculptures doivent toujours rester présentes durant *la promenade,* pour que l'atmosphère crée par l'œuvre soit constante. Dans mon cas, la promenade et la circulation sont toujours étudiées pour que le visiteur soit en contact direct et incessant avec la sculpture, laquelle ne le dépasse pas par son échelle mais lui évoque à travers sa matière, ce qu'il adviendra de lui après sa mort.

Dans la tradition la circulation du visiteur consiste à ce que ce dernier avance vers l'œuvre, opère une déambulation circulaire pour contourner la sculpture pour lui permettre de la visualiser sous toutes ses faces. Avec le développement des nouveaux concepts de la sculpture, notamment avec l'art de l'installation, la circulation du visiteur autour de l'œuvre est devenue dans certains cas comparable à une visite du lieu même de l'installation. Cette idée a pris une place considérable dans les œuvres de Richard Serra et d'Anselm Kiefer, notamment dans leurs installations respectives exposées au Grand Palais. C'est une réalité au cœur du temps de lecture de la sculpture, qui collabore à la signification de l'œuvre et à son histoire, comme elle la reformule sur la base de l'interaction des deux protagonistes : le visiteur et la sculpture. En sollicitant la participation des visiteurs en tant qu'individus, avec chacun leurs

[107] Alfred PACQUEMENT, *Monumenta 2008, Richard Serra, Promenade, op.cit.* p. 18

caractéristiques, leur vécu, leur sensibilité personnels, l'œuvre d'art devient l'objet d'une métamorphose continuelle et sa confrontation avec des spectateurs tous différents donne à chaque confrontation, un résultat différent. Il faut noter que cette influence peut s'appliquer symétriquement au visiteur qui peut être touché et influencé par l'œuvre, parfois au point de modifier sa vie. Cette réciprocité est devenue, en effet, une conception totalement intégrée dans la conception contemporaine de l'art.

Une pareille conception de l'interaction peut aboutir à l'idée que l'œuvre d'art n'est pas exclusivement créée par l'artiste, car, dans les exemples cités plus haut, l'observateur de l'œuvre devient un partenaire dans l'accomplissement des buts que l'artiste se fixe. Ici, il faut distinguer entre l'artiste qui prend en compte cette notion et agit en fonction, et celui qui considère que son œuvre s'accomplit en totale autonomie. Aujourd'hui, la notion d'interaction conduit à ce qui fait de toute nouvelle histoire d'une œuvre, une histoire qui ne cesse de se rédiger en fonction de l'appréciation des spectateurs, qui varie de l'un à l'autre. C'est aussi pourquoi il faut assurer une libre circulation et l'accessibilité à tous les visiteurs, pour garantir le jeu d'interactions. Le but de mon travail consiste à créer une pareille situation d'interaction avec les spectateurs. Elle correspond à une préoccupation importante qui permet d'associer en effet, la religion au mythe, dans une osmose destinée à toucher ceux qui sont amenés à observer l'œuvre. Elie Faure, évoquant ce qui unit les hommes, écrit : « *Qu'on le sente ou non, qu'on le veuille ou non, une solidarité universelle unit tous les gestes et toutes les images des hommes, non seulement dans l'espace, mais aussi et surtout dans le temps.* »[108] En effet, la position du spectateur, à l'intérieur et autour de l'installation, le fait participer par son choix personnel de l'angle de vue, car, à chaque instant se conjuguent la nouvelle position du spectateur avec la sculpture et ainsi nait une vision inédite. Ce concept connaît ses débuts avec les cubistes qui, note Siegfried Giedion à ce sujet : « *n'essayaient pas de représenter les*

[108] Elie FAURE, *Histoire de l'art, l'esprit des formes I, op.cit*. p.16-17.

objets à partir d'un point de vue unique. Ils contournaient l'objet comme s'ils voulaient saisir en même temps sa constitution interne »[109]. Ces propos affirment l'importance de la circulation de l'observateur autour de l'œuvre. L'évolution du rapport espace-temps, confrme ces deux notions et leur rapports avec l'œuvre d'art : celui de l'espace lieu et du spectateur participant.

Dans le cadre de mon installation, au point de vue du spectateur s'ajoute la fonction de la lumière naturelle. Il est vrai que l'éclairage constitue un élément majeur dans la représentation des formes. Ceci est aussi vrai concernant l'éclairage naturel de la lumière du jour. Car, à chaque instant du jour, le changement d'intensité et l'orientation de la lumière, influent sur la forme. Dans mon travail, je n'ai nullement le contrôle de la source de lumière, puisque mon œuvre est exposée en plein air. Ainsi, l'éclairage est laissé au hasard de la nature et au choix des visiteurs ; la position du soleil, des nuages et même le sens et la vitesse du vent, forment des conditions qui produisent un flux variable de lumière, un niveau et un angle d'éclairage qui varient tout au long de la journée. Par exemple, si l'observateur de l'œuvre choisit de s'installer face à la source de lumière, il se trouve en position de contre-jour et ne voit de l'œuvre qu'une silhouette sombre dépourvue de ronde-bosse, de texture et de couleur. Il ne reste alors de la sculpture qu'un fantome, mais un fantome évocateur.

L'importance de la place du visiteur dans son appréhension de l'œuvre dépasse les notions déjà citées, parce qu'il est le but véritable de l'œuvre. Exactement comme cette dernière est le but de l'artiste. La pratique de la contemplation et de l'identification à l'œuvre sont en rapport avec les pratiques quotidiennes les plus concrètes, ce qui rend possible et affirme ce rôle déterminant du visiteur, un rôle qui devient important et que l'artiste lui-même jouera à son tour. Que reste-il de cet artiste créateur lorsqu'il devient le simple visiteur de son œuvre. La sculpture une fois en place attend de l'artiste, que

---

[109] Siegfried GIEDION, *Espace, temps, architecture, op.cit.* p. 260.

comme le spectateur, il lui donne une nouvelle signification et une opère une nouvelle création, par son observation.

L'activité du récepteur-spectateur de l'œuvre fonctionne comme une dynamique qui attribue à l'art son utilité. Mais ce qui m'intéresse, c'est de prendre cette activité dans sa forme la plus authentique. Il est nécessaire de mettre en évidence certaines idées qui me préoccupaient depuis que j'ai commencé à m'intéresser au rôle du visiteur : les relations existant entre l'œuvre conçue et élaborée, et les implications fonctionnelles que cela soulève, telle que la circulation de l'observateur, constituent un pari pour l'esthétisation de tout ce qui relève de l'art aujourd'hui. L'intention de déchiffrer les conditions de réception, d'identification et par la suite d'esthétisation d'une création artistique revient à considérer le visiteur comme un espace, un moyen supplémentaire de création, qui vient s'ajouter à l'œuvre. Mon analyse est partie d'une tentative pour montrer les différents aspects du rôle du visiteur, conçu comme un élément central, imaginé, pensé et confronté à l'œuvre. Ce visiteur, qui impose un changement structurel aux moyens et aux buts d'une œuvre d'art, ne se contente pas d'un simple changement esthétique basé sur ses données personnelles, mais il collabore à tout ce qui concerne l'œuvre et à sa raison d'être même. Si la majorité des artistes cherchent à exposer dans des expositions collectives et personnelles, c'est pour pouvoir toucher le plus large public. C'est que qui explique l'importance de l'autre, représenté par le spectateur. Car pour l'artiste c'est cet autre qui donne à l'œuvre les conditions de son existence. D'autre part, l'artiste lui-même voit mieux et autrement ses créations, une fois que celles-ci se retrouvent exposées dans un espace différent de l'atelier. Particulièrement si l'espace de l'exposition est un haut lieu, propice à sa mise en valeur.

La question de la relation entre l'œuvre et le visiteur est une affaire de rapport avec le concept de l'esthétisation qui détermine les lois du jeu. Sans le sublime qui amplifie la perception du contemplateur, l'œuvre ne joue plus son rôle et perd presque son existence. Car, dans ce cas, le visiteur, qui est supposé observer l'œuvre peut parfois la négliger, en passant devant rapidement ou en lui

jetant un regard inattentif. Il est possible également que ce même visiteur ne soit pas au niveau de l'œuvre - du moins c'est ce que prétendent des artistes quelquefois -, mais ce constat entraîne également le constat que l'œuvre et son créateur ont failli. En ce qui concerne mon installation à Afka, le lieu situé en plein air offre un espace vaste et ouvert pour les œuvres comme pour les visiteurs. Ainsi, les chemins de circulation s'adaptent suivant la topographie de l'espace, tandis que les œuvres sont installées dans un juste rapport avec la configuration du lieu. Dans l'espoir d'éprouver un certain plaisir, trouver une certaine satisfaction, le visiteur déambule sans savoir ce qui l'attend, ni où le mènent ses pas. Il aspire à ce qu'il va découvrir dans l'œuvre et croit que l'art peut l'emmener là où il n'a su aller jusque-là. Il ne faut donc pas décevoir le visiteur qui a parfois fait un long trajet pour parvenir au lieu d'exposition, espérant atteindre une parcelle de sublime. Le concept même du visiteur d'art est en soit une énigme difficile à cerner. La tentative de description présentée dans les pages précédentes, nous donne quelques clefs, sans doute les plus importantes, pour appréhender ce qui naît de la confrontation entre le visiteur et l'œuvre.

Bien que mes sculptures puissent être placées dans différents lieux, ou même dans un espace clos, comme ce fut le cas en 2008, lorsqu'elles ont été exposées dans une des salles de l'université, il faut reconnaître que d'être installées dans un lieu en pleine nature, leur confère une dimension bien plus théâtrale. La différence entre l'intérieur et le plein air pose la question de l'échelle et de la frontière. Dans ce cas l'impact de l'œuvre sur le public, varie. En intérieur, le plafond et les murs forment des limites qui peuvent faire obstacle à une bonne lecture du projet. La vision du mur de la salle d'exposition, peut même entrer en conflit avec l'œuvre exposée. L'encadrement que constituent les éléments de l'espace intérieur, donne également au visiteur une forme de sécurité qu'il ne rencontre pas dans l'espace à ciel ouvert, à perte de vue. En effet, la prégnance de l'air qui entoure l'œuvre, est aussi importante que celle du sol qui la porte. En intérieur, le socle même de la sculpture risque d'être un

obstacle encombrant à une bonne lecture. «*Au nom de ce même rejet de la sculpture traditionnelle, les artistes minimalistes éliminent le socle qui séparait habituellement l'objet d'art de l'espace du spectateur.* »[110] Dans mon travail, le sol forme le socle des sculptures, dans le cas d'un espace fermé ou bien dans celui d'un espace ouvert. Ce même sol porte le public de l'œuvre et met le visiteur et l'œuvre sur un même plan.

Exposer mon installation en plein air peut en effet diminuer ses potentiels - les proportions des corps, des personnages sculptés, en rapport avec un espace ouvert diminue la force du monumental de l'installation. Mais la présence du visiteur sur le même terrain, suivant une échelle similaire et dans les mêmes conditions qui s'offrent aux sculptures, redonne à ces dernières leur pouvoir monumental, surtout que celles-ci se présentent à une échelle légèrement plus grande que l'échelle humaine. La loi de gravité exerce sur les hommes et les objets, des forces suivant les deux orientations, verticale et horizontale. Dans la forme d'une sculpture, le vertical et l'horizontal définissent les règles du jeu par rapport au visiteur qui lui aussi, vient se confronter au lieu d'exposition, en adoptant une position verticale, tandis que son champ de vision navigue horizontalement. Cette idée renvoie de façon explicite à d'autres aspects de ma recherche que j'ai déjà évoqués, comme le symbolisme de la croix par exemple. Elle correspond au souhait d'imposer l'ordre d'un lieu parfait, en agençant un espace de communication conçu par un artiste, différent de tout le reste, et donnant au visiteur la possibilité de fusionner avec l'espace même dédié à la contemplation. Cette ambition repose sur une image idéale du lieu, une image mythique, qui s'appuie sur le passé pour s'ouvrir sur l'avenir.

---

[110]Jean-Luc DAVAL, *La sculpture de l'antiquité au 20ème siècle,op.cit.* p.1101.

La matière

32- Kyrillos, *Le retour du Phénix*, matières mixtes, (détail), 2011.

Après la mort, il ne reste de l'homme qu'un tas de « terre ». Après la mort, l'homme se dégrade et s'unit à la matière. A l'opposé, durant la vie, ces derniers s'unissent par leurs propres dimensions vitales. Le lieu et l'homme vivent ensemble. Le premier deviendra ruine, quant au second il deviendra « terre ». Durant leur vie, ils communiquent, l'un influant sur l'autre, ils se complètent. « *On s'est interrogé sur les conditions physiques, chimiques et biologiques dans lesquelles s'est déroulée l'histoire de la terre. Oparine,* dès *1924, avait compris que la vie n'est pas seulement issue de la matière mais qu'elle modifie en retour son propre environnement* »[111]. *Oparine* (1894-1980) est un biochimiste russe, pionnier de la théorie du développement biochimique de la vie sur terre, qui en 1936 avait écrit *« l'origine de la vie sur terre. ».* Cet écrit donne la priorité à la

[111] Bernard TEYSSEDRE, *la vie invisible, op.cit.* p.16.

matière sur la vie, ce qui peut correspondre à une vérité scientifique. Tandis que les humains – notamment dans les dogmes religieux - ont toujours essayé de prouver le contraire, en considérant que autonome prend la matière comme support pour réaliser la vie dans un corps. Mais, ce qui est vrai encore, c'est que la vie (l'esprit) utilise, influe et change la matière en lui transférant le sens et la sensibilité de l'esprit.

Comme composante principale du lieu, à égalité avec le temps, la matière se présente dans l'œuvre plastique comme un partenaire essentiel ; elle constitue le corps et le support de l'œuvre. Elle exprime sa nature profonde, lui donne sa couleur, compose sa texture, lui confère masse et dimension, le tout dans un environnement sémantique de significations précises, voulues par l'artiste plasticien. Sans la présence concrète de la matière, la mission de l'artiste serait presque une mission impossible ou vouée à l'échec dès l'origine. La forme, la texture et le volume ne peuvent pas donner une signification profonde à la sculpture, si on en ôte la notion centrale de matière. Il s'agit de stratégies conceptuelles et pratiques visant à situer de l'œuvre dans une contextualité appropriée. Le travail de la matière qui constitue le corps du lieu comme de l'œuvre, dans une optique où elles sont interchangeables, a pour but de transformer l'utopique en concret. Il s'agit, en effet, par un acte qui condense l'idée dans la masse palpable, de donner au sens propre, corps aux idées.

Aux origines de la vie, il y a eu la matière à l'état primaire qui par un lent mouvement de développement et d'expansion, a permis l'émergence du vivant. Les premières formes de vie se traduisirent par les métamorphoses parfaites de la matière, en condensant les secrets de cette dernière. De même, les lieux ont accompagné le déroulement de l'histoire, se transformant en même temps que les empreintes que celle-ci a laissé dans la matière et les évènements ont sculpté les vestiges de ces mêmes lieux. Ces derniers deviennent ainsi des endroits emblématiques pour les visiteurs, tandis que la matière qui les compose devient pour eux, le moyen et la destination. L'idée de mémoire dans sa relation à l'histoire nous renvoie de nouveau au concept qui fait de la matière un récit qui

fonctionne lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec le passé. Les pierres qui constituent les monuments sont liées par l'accumulation du temps, car ce dernier ne cesse de se déposer, de se superposer et de s'amalgamer. Tandis qu'elle engrange la mémoire dans un lieu donné, la matière donne forme au destin dans le passé et comme dans le présent.

L'espace sans la matière ne constitue qu'un néant absurde, et la matière évoque l'existence même du lieu. Elle lui est consubstantielle. Cette constatation permet de concevoir une pyramide existentielle dont la base serait constituée par la matière, le sommet correspondrait à et au corps, formant la matérialité du lieu à travers le temps. L'art devient alors au cœur de cette pyramide, le catalyseur. La matière, chargée de l'histoire ancienne et patinée par le temps, prend sa place dans le contexte de l'œuvre d'art. A la frontière de la mémoire et de l'oubli, elle nous renvoie à certaines choses qu'elle nous permet de retrouver, de ressusciter et d'humaniser. La technique utilisée dans mes sculptures vise à mettre en évidence ces valeurs matérielles du lieu, et ce en exploitant les qualités plastiques de la glaise, qui constitue la matière principale du site d'Afka. Suivant une démarche aléatoire, les résultats de ma technique découlent de gestes elliptiques et spontanés qui projettent la matière, pour évoquer et reproduire l'empreinte du hasard. Le lieu est irrévocablement lié à la matière qui le constitue, laquelle forme le moyen qui permet d'entrer dans ses dimensions physiques et spirituelles. A propos du rapport du lieu et de la matière, aucune parcelle de cette dernière n'est secondaire. Chaque partie renvoie à la totalité. A cela, s'ajoute la touche personnelle de l'artiste qui va réexposer les éléments majeurs du lieu, et surtout et toujours la matière, captivant ainsi l'œil du spectateur par le biais de petits détails noyés dans la substance, faits pour lui donner envie de toucher. Ainsi, la mémoire sera revisitée grâce à l'intervention de l'artiste et son interprétation personnelle du lieu, afin que les marques du temps et celles laissées par l'homme puisse prendre leur place dans le contexte d'un art actuel.

Chez Kiefer, la matière se dénude et s'expose à l'état brut. Avec le détail, l'artiste évoque le tout. Dans son travail, le lieu est repris par les modelés de la matière, laquelle fait revivre un temps du passé ou plutôt du vécu. Philippe Dagen, évoquant l'exposition de Kiefer *Chute d'étoiles* au Grand Palais, écrit : « *Recomposée par l'artiste, la matière ne cache pas sa provenance, mais témoigne du temps qui la façonne.* »[112] Dès lors, la matière est omniprésente, animée et vivante chez Kiefer, car c'est en elle que s'incarne la présence de toute existence, comme elle matérialise les événements de la vie et de la mort sous toutes leurs formes. La matière enregistre les faits et les dépôts du temps, elle semble pouvoir être interchangée avec lui. Kiefer affirme cette idée : « *Pour moi ; l'histoire est comme le charbon brûlé, c'est comme une matière.* »[113] L'art de cet artiste respecte d'ailleurs les spécificités de la matière utilisée. Parce que l'artiste prend en compte la matière, il la respecte, en perçoit les significations, en exploite caractéristiques depuis les formes et les aspects, jusqu'aux couleurs. Il s'ouvre ainsi à l'histoire et aussi à la mythologie qui est née d'elle. Dans ses œuvres, exposées au Grand Palais, les motifs suivent les caractéristiques matérielles de la matière. Ce qui constitue un élément fondamental de la composition et du sujet. Tout comme il utilise des plantes desséchées pour exprimer la mort, l'artiste se sert du plomb - qui est un métal pesant, traditionnellement attribué au dieu Saturne - pour symboliser la base la plus modeste d'où peut partir une évolution ascendante.

Dans le christianisme, la matière était niée pour ne pas dire rejetée. Chateaubriand expose la conception chrétienne qui considère que la matière n'ajoute rien aux valeurs de la vie. L'écrivain note : « *Il faut convenir que si tout est matière, la nature s'est ici étrangement trompée : elle a fait un sentiment qui ne s'applique à rien.* »[114] Chateaubriand voit que le désir du bonheur par

---

[112] Philippe DAGEN, *Chute d'étoiles*, *op.cit*. p. 47.
[113] Richard G. TANSEY, Gardner's art through the ages, op.cit.p.1228.
[114] François-René de CHATEAUBRIAND, *Génie du christianisme,* Tome I, G.F. Flammarion, Paris, 1966, p. 197

exemple, se traduit par la félicité qui est au-delà de tout ce qui est matériel. Ainsi, s'explique la position de l'Eglise refusant le bonheur terrestre, les plaisirs et tout ce qui est de l'ordre de la possession matérielle. Celle-ci correspondrait seulement à un phénomène psychique, dû à une excitation physiologique qui repose sur des données biochimiques et pousse à rechercher une satisfaction d'ordre purement matériel. Ce mépris de la matière est une conception porteuse de consolations pour le pauvre et le désespéré, car ceux-ci n'ont pas souvent accès au pouvoir matériel. Il est le fondement même du christianisme comme il est à l'origine de son *effondrement* dans un monde devenu ouvertement matérialiste. On peut d'ailleurs poursuivre cette réflexion en se demandant si le choix symbolique de la crucifixion, n'illustre pas avant tout la mort au corps en tant que matière. Le Christ s'est incarné dans un corps humain. Par la suite, il a subi le supplice et la mort, mais aussi la résurrection. L'acte d'un *Dieu* qui revêt un corps matériel donne à la matière ses lettres de noblesse. D'autre part, l'ascension du Christ après sa mort rend au corps le même hommage, car ce *Dieu* n'a pas quitté le monde des vivants sans son corps de chair. Donc la matière participe aussi de la sphère céleste et des choses de l'esprit. Du moins c'est ce qu'on peut en déduire, même si le christianisme ne reconnaît pas formellement cette vérité. En établissant un rapport entre mythes, dogmes religieux et concepts sur la matière, on constate une relation évidente : tandis que le paradis reste une *Terre Promise*, le corps matériel reste l'objet d'espoirs absolument concrets. Dans ce sens, la logique joue de façon complexe entre le passé et le présent, entre les dogmes et les idées. Entre la morale et le désir, l'espoir demeure, soutenu par une forme matérielle ancrée, elle, dans le temps et dans l'espace. Dans les écrits religieux, la félicité paradisiaque n'est jamais physique, mais le Christ n'a pas quitté son corps. Alors, dire qu'être au paradis suppose de se trouver en dehors de l'espace et du temps, n'est pas satisfaisant du point de vue de la logique.

---

[114] Ibid. p. 199

Dans la question de la matière, la rationalisation de la réalité met l'accent sur le paradoxe de l'existence du matériel opposé au spirituel. Dans le sens inverse, si la conscience refuse d'accorder de l'importance à la matière, sa primauté s'affirme alors dans la mythologie comme dans l'art. Soutenu par un spiritualisme exigeant et par une aspiration à un paradis immatériel, le christianisme lui, a longtemps méprisé et négligé la matière. Pourtant, celle-ci s'impose par le fait même de son existence et par ailleurs, rien ne peut exister sans sa présence. La matière représente bien davantage que ce qu'elle signifie pour la religion. Cependant, sans son complément spirituel, elle est condamnée à rester inerte. Le rapport entre ces deux éléments doit être bien équilibré pour maintenir la stabilité harmonieuse et constante de la vie. Tout ce qui est matière est utopique : sa présence, sa transformation, sa persistance proviennent d'un miracle alchimique qui va bien au-delà de l'expérimentation scientifique. Il faut reconnaître que la matière pose une énigme qui appartient au monde des mythes. Nous sommes donc bien éloigné d'une pensée révolutionnaire et plus proche d'une tradition qui confère à la matière des valeurs et des droits, avec pour horizon un monde meilleur qui passerait par la réconciliation de la matière et de l'esprit. Nous aspirons à une vie ordonnée, paisible, bienfaisante et équilibrée, au carrefour entre sa composante matérielle et les forces de l'esprit. Ce désir replace l'art au centre du sujet, comme une force d'équilibre capable de réconcilier enfin matière et esprit, avec pour substrat, une mythologie enfin *réalisée,* c'est-à-dire, devenue matériellement visible.

Le mépris de la matière dans le christianisme a suscité les réactions violentes des matérialistes. La matière a pris une place prépondérante, avec la philosophie de Karl Marx (1818-1883). Celui-ci considérait que l'idéologie dominante s'est, à chaque époque, édifiée sur un certain système physique. Dans cette optique, *Dieu* ne peut être qu'une création de la conscience humaine. Dans *Le capital*, le philosophe cherche à identifier le potentiel de la matière. A ce propos, Michela Marzano écrit : « *Tous les phénomènes de l'univers, qu'ils émanent de l'homme ou des lois générales de la physique, nous donnent*

l'impression d'être non des créations actuelles, mais une simple transformation de la matière. »[115]. Cette conception philosophique, illustrée scientifiquement et soutenue par Charles Darwin (1809–1882) dans sa théorie de l'évolution des espèces par la sélection naturelle, explique le mécanisme de l'évolution de la vie par un certain hasard biochimique. Au cours du 20e siècle, la pensée de Darwin a alimenté l'œuvre de nombreux biologistes qui dotèrent cette discipline d'outils scientifiques performants. Comme l'anthropologie, qui étudie l'évolution de l'espèce humaine, et mène à l'anthropologie culturelle, qui elle décrit les modes de vie des populations, et la façon dont ils se transmettent de génération en génération. Cela nous permet de mieux nous connaître en tant qu'espèce, avec nos habitudes et nos croyances spécifiques, nos créations mythologiques et nos religions : car la culture humaine est la continuité de l'expérience humaine depuis l'homme primitif. L'évolution de la matière a participé également durant les milliards d'années de la création de l'œuvre d'art monumentale qu'est l'univers. Il ne s'agit pas d'une simulation, mais plutôt de la production réelle de l'espace et du temps, dont les propriétés sont virtuellement capables d'être l'un et l'autre interchangeables et figés dans un présent sans fin. L'image idéale de la matière sera celle qui prend forme par le biais de l'art pour immortaliser sa valeur intrinsèque de substrat de la vie.

Malgré les contraintes des lois de la nature, c'est grâce à ces lois matérielles que l'homme peut rêver de conquérir le cosmos où il peut projeter l'idée d'une vie idéale, ce rêve d'une alchimie pouvant transformer une vie à l'échelle de l'individu en un mythe à l'échelle du cosmos dans un espace privé de temps et d'espace réel. Au milieu d'un monde marqué par le matérialisme, l'homme se lance quand même à la poursuite de ce rêve idéal, quête éternelle, éternellement mise en échec, toujours espérée, imaginée, fantasmée, mais jamais vécue encore, à travers le désir utopique de l'artiste. L'élévation d'un sentiment d'extase ne peut naître que du sublime de l'œuvre d'art. C'est pour cela que l'art - qui n'est

[115] Michela MARZANO, *Dictionnaire du corps, op.cit*. p. 566.

pas seulement une conception de l'esprit, mais une réalisation matérielle - est le moyen par excellence pour expérimenter l'existence jusqu'à ses plus extrêmes limites.

Dans un projet de création artistique contemporaine traitant du mythe comme sujet principal, on peut voir une illustration de l'existence permanente qui est *Dieu* : celui qui existait avant la matière et qui est à l'origine de son existence. Après la mort des mythologies, expulsées par les dogmes religieux, ces derniers ont imposé l'idée d'un seul et unique *Dieu.* Unicité que n'a pu contredire valablement aucune interprétation mythologique. Cette idée d'un *Dieu* unique peut alors nous informer sur l'unité cosmique qui est le sujet de ce chapitre. Si le hasard est à l'origine de tout, alors *Dieu* est probablement « hasard » et, partant de là, l'art l'est également. Les récits mythologiques ne peuvent être pour l'artiste, un moyen conduisant vers la connaissance certaine. Mais ils sont certainement pour lui, un moyen, une aide à la compréhension et ensuite à la création artistique. Il est certain que les générations d'hommes qui ont vécu les mythes comme des réalités ont été davantage en cohérence avec l'univers. Ils étaient comme les témoins d'une vérité fondamentale concernant la connaissance du macrocosme. Les hommes qui décorent leurs lieux habitation avec des œuvres, sont à la recherche de moyens pour entrer en contact avec les grandes vérités immuables du monde dont l'art est un médium, faisant en permanence la liaison entre microcosme et macrocosme. Ainsi, le besoin d'un moyen s'impose comme une nécessité : soit spirituellement, par l'intermédiaire des prophètes, soit matériellement par le biais de l'art. Puisque le temps des prophètes semble être révolu, reste l'art et ses grands prêtres, les créateurs.

Aujourd'hui, il est fréquent que les artistes mettent la mythologie au service de l'art, comme l'art avait été auparavant au service de la religion. Dans les deux cas, la réalisation artistique transforme l'impossible en réalité, grâce à la matière qui prête sa forme, ses couleurs, sa texture et son volume, à l'histoire, pour que cette dernière prenne vie. Cette idée nous confirme que, malgré l'aspect spirituel de l'art, du mythe ou de la religion, la matière reste leur point commun quand il

s'agit d'illustrer chacun de ces domaines. Par conséquent, le récit fabuleux laisse la porte largement ouverte à l'interprétation de l'artiste : chacun avec ses moyens et sa matière de prédilection, fait que le fabuleux s'inspire du passé et prenne corps dans le temps présent, en s'immobilisant dans la matière. Entre le mythe, la religion et l'art, la matière se révèle l'intermédiaire par excellence. Grâce à elle, les idées s'incarnent. Le monde des images, suscitées par les idées des hommes, prennent vie par le biais de la matière. Et sans la matière, il n'y aurait pas de place pour une histoire qui se construit, sur la base d'un contraste fondamental entre le matériel et le spirituel, avec le passé concret mais aussi avec le présent vécu.

Il faut reconnaître que les bouleversements subis par l'homme durant l'histoire sont également les conséquences du chaos de la matière, qui aspire à travers le temps, à une sorte de stabilité, dans la nature comme dans le cosmos. Le mouvement continuel de la matière, exprimé par le dynamisme des électrons atomiques d'une part et le mouvement des astres d'autre part, apporte la preuve concrète d'un mouvement constant de la matière à la poursuite d'une d'harmonie supérieure, qui correspondrait à son propre perfectionnement. A travers la négation d'une telle réalité, l'homme moderne opte pour un présent statique et cherche à arrêter le temps, ou à le rendre permanent, voire éternel, dans l'espoir de modifier son destin mortel, par le biais de créations résistant à la dégradation. Ce qui correspond au concept artistique de l'*éphémère*. Mouvement qui veut illustrer la transformation continuelle de la matière, et exprime l'idée d'un corps humain périssable, inéluctablement voué à une fin programmée. Dans ce sens, cette idée de l'éphémère se rapportant au transitoire de la vie, reste liée aux changements de la matière et à l'idée de sa dégradation. C'est pourquoi, j'ai choisi l'utilisation des matières périssables pour mes œuvres, comme le bois, le papier et la terre.

Les lois de la vie ont donné naissance à la mythologie de la matière, laquelle a conduit à ce qu'on nomme l'alchimie. Il s'agit d'une science secrète qui remonte au Moyen-Age et qui, en se fondant sur un symbolisme minéral et

astrologique issu des différentes traditions ésotériques, cherchait à établir des correspondances entre le monde matériel et le monde spirituel, dans le but de découvrir la pierre philosophale. Si on s'intéresse à la nature et au comportement de la matière, une question essentielle s'impose à : celle de l'origine de l'énergie qui fait mouvoir et persister la matière par une force discrète et énigmatique. La seule chose qui soit claire dans cette question confuse, c'est que la vie demeure tributaire de son support matériel qu'est le corps, et que celui-ci reste condamné à l'éphémère, comme il est soumis à l'éternité dans l'ordre spirituel et métaphysique. En quête d'une vie idéale, l'homme cherche à contrôler harmonieusement son destin. Pour ça, il poursuit le rêve utopique d'un endroit où cohabiteraient sans s'opposer, ses désirs et ses possibilités. En dépit de sa nature fabuleuse, le mythe ne peut échapper aux contraintes de la matière qui l'enferme, mais le rend tout à la fois accessible à l'homme. Cet aspect matériel du mythe propose un élément concret qui permet l'expression artistique du créateur. Les œuvres créées appartiennent ensuite à la réalité et doivent subir les mêmes contraintes que la matière, malgré leur essence mythique. La mythologie comme la création artistique, aspire à un monde qui dépasse la réalité purement matérielle, pour se transcender dans un monde supérieur et libre de toute entrave, tout en se servant des éléments de cette même réalité matérielle, comme moyen d'expression.

Sans la matière, l'existence retourne au néant. La concrétisation est la caractéristique la plus importante que la matière puisse nous offrir. Sans elle, notre vie n'est que pure abstraction, vue de l'esprit, virtualité. La matière s'impose au monde comme une preuve de tout ce qui existe. C'est le composant de tout ce qui peut être imaginé et réalisé. En sculpture, l'artiste imagine une représentation idéale en trois dimensions, qui devra coordonner deux éléments distincts et complémentaires : la matière et l'idée. La matière comme élément de base indispensable pour tout artiste plasticien, l'idée qui est élaborée en fonction de la puissance évocatrice et esthétique de la matière elle-même.

Dans mes œuvres, la glaise fixée sur la surface de la sculpture, rappelle la terre cuite, de même que la présence des petits cailloux et des feuilles d'olivier mêlés à la matière, accentue l'effet de relief et rend la texture très présente. La terre cuite, utilisée depuis l'antiquité chez les égyptiens, les grecs, les chinois, les indiens et bien d'autres, offre par sa malléabilité un moyen idéal pour une plasticité élaborée. La provenance de cette dernière, issue de la cuisson de la terre, rappelle tout ce qui se rapporte à la vie et à l'existence. La possibilité de pigmenter la terre avec différents émaux renforce les tendances ornementales de ce matériau, et peut faire de la terre la plus pauvre, un riche bouquet de couleurs. Au cours du XXe siècle, les artistes plasticiens ont utilisé cette matière pour une large gamme d'œuvres : l'argile était à la base de la majorité des œuvres coulées en bronze. Il faut noter que la patine en bronze se substitue à l'émail de la terre cuite, tandis que les deux techniques se ressemblent par la sobriété des couleurs inspirées des couleurs naturelles et minérales. Le second pilier du support matériel pour la sculpture était la pierre, avec ses particularités de masse, de densité et de couleurs spécifiques. Celle-ci est conçue et mise en œuvre différemment de l'argile. Depuis les débuts de l'histoire de la sculpture jusqu'à nos jours, la pierre en a été la matière la plus utilisée, tandis que dans le domaine de la sculpture taillée on note également la présence du bois qui, bien que moins utilisé, apporte davantage de chaleur aux œuvres. Ce dernier se trouve être à la base de la construction de mes sculptures. Il en constitue le squelette qui est recouvert ensuite de glaise. Bien qu'il soit recouvert, je laisse toujours visible une partie de ce bois qui reste apparent après l'achèvement de la sculpture : cette partie a son importance dans mon travail car elle exprime la torture subie par le corps de mes sculptures.

La technique mixte renvoie à un parti pris essentiel dans mon expérience personnelle. La froideur, la densité et la statique de la pierre, la malléabilité et l'éclat du métal représenté par le doré, la douceur chaleureuse du bois utilisé paradoxalement comme instrument de torture, la sincérité et l'élasticité plastique de la terre (mère), tous forment des moyens d'expression qui se conjuguent dans

mes sculptures. Mon utilisation de la technique mixte s'inspire de l'expérience de Kiefer. Avec lui, l'utilisation de la matière a dépassé les limites traditionnelles, pour permettre à l'œuvre d'art (sculpture, peinture et installation) de déployer un pouvoir plastique, et symbolique fort, tout en respectant les contraintes d'une forme aux trois dimensions. Par la suite, les média et les conceptions se sont encore diversifiés, pour aboutir à la technique des matières mixtes, dont le but était d'expérimenter toutes les possibilités de l'expression plastique.

L'œuvre d'art est donc le résultat de l'intervention nécessaire de l'artiste sur la matière. Une vision qui n'est pas tout à fait nouvelle et qui trouve ses origines dans les œuvres sculptées de toutes les époques. Dans ce sens, le sculpteur doit maîtriser chaque technique. Cet aspect représente un aspect essentiel dans l'exécution de l'œuvre. En me basant sur cette définition de la matière, j'ai utilisé le papier, le bois et la terre pour que mon œuvre soit matériellement en adéquation avec le contenu mythique, le cadre concret et les principes moraux illustrés dans mes sculptures, pour que l'impact esthétique soit le plus percutant possible.

Le papier blanc, simple et brut est prêt à accueillir les mots et les images. C'est pour ces qualités que je l'ai utilisé dans mes sculptures, où il est chargé de représenter la matière intermédiaire. Il sert à développer l'anatomie quand la forme a déjà été structurée par le bois. C'est également lui qui accueillera la glaise, appliquée plus tard. Intensifiant par ses replis, la texture et l'aspect extérieur des sculptures. Le choix du papier journal comme matière principale dans le modelage des corps de mes œuvres, est conçu comme une célébration du dynamisme de la vie quotidienne, et ce, malgré la banalisation des valeurs que représentent les textes imprimés dans ces journaux. En effet, ce papier nous donne accès à une documentation qui porte sur les instants plus ou moins historiques, vécus par les hommes. Le papier en tant que matière est dans la sculpture, synonyme d'éphémère ; c'est une matière qui tend vers la dégradation et qui également en tant que matière facilement combustible, renvoie au feu.

Cette caractéristique du papier m'invite à brûler mes crucifiés pour reproduire la mort du Phénix, et ensuite *recréer-ressusciter* les mêmes représentations, la même scène et le Golgotha dans un autre lieu. Il s'agit là d'une reprise de l'amplification de l'idée de résurrection et de la translation du lieu, à travers la sculpture contemporaine comme art éphémère. La sculpture, souvent exécutée avec des matières solides comme le bronze et la pierre qui en assurent la longévité, n'est plus soumise à cet impératif dans l'art d'aujourd'hui. D'ailleurs, « *La renommée de Phidias s'est fondée sur de œuvres qui n'existent plus* »[116]. Puisque l'homme et son existence sont éphémères, pourquoi la sculpture ne le serait pas elle aussi ? Entre la matière et l'éphémère, il y a un contrat existentiel, car la transformation et la dégradation de la première permet la réalisation du second ; cette approche qui s'applique à l'œuvre comme à l'homme, nous invite à considérer l'éphémère comme une réalité de la condition humaine. Puisque les humains sont mortels, pourquoi cherchent-ils à ce que leurs créations ne le soient pas ? Dominique Bozo, dans son livre *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?,* explique cet attrait pour l'éphémère chez les futuristes. Il écrit *:* « *L'idéologie futuriste orthodoxe exaltait l'éphémère, en réaction contre les anciennes formes de sculptures prétentieuses et rhétoriques, et en étroite relation avec la nature fugace et trépidante de la vie moderne.* »[117] Dans leur manifeste, les futuristes pressentaient depuis 1909 l'avènement des grandes guerres. Ce pressentiment qui pesait comme une malédiction nécessitait le renoncement au luxe de l'éternel. Car le désastre prévisible était appelé à mettre fin à tout ce qui était auparavant considéré comme sacré. Proche de cette interprétation, l'utilisation de la glaise, matière *pauvre*, s'oppose chez moi à tout ce qui est doré et qui est associé au spirituel glorieux.

---

[116] E.H. GOMBRICH, *Histoire de l'art, op.cit.* p. 102.
[117] Dominique BOZO, Qu'est-ce que la sculpture moderne ? Op.cit. p.28.

La glaise contre le doré

Entre 1988 et 2013 durant mes années de travail et de recherche en Art plastiques, notamment en sculpture, je me consacrais à la fois à l'élaboration d'une œuvre et à la recherche d'un lieu qui puisse l'accueillir. Mes participations aux symposiums de sculpture, au Liban et ailleurs, l'expérimentation de techniques diverses et de différentes matières en sculpture (pierre, bronze, bois, métal, plexiglas, acrylique, terre…) m'ont aidé à perfectionner ma démarche artistique. Tout au long de ces années, en explorant les possibilités laissées par les diverses techniques et matières, un thème m'a particulièrement attiré : la question de la matière et de sa relation avec l'esprit.

« *La terre d'où nous venons où nous retournons, la terre d'où vient tout ce qui vit où retourne tout ce qui meurt, la terre qui reçoit la mort et donne la vie.* »[118] Des symboles positifs que représente l'élément terre comme la purification, la maternité, la source, le retour aux origines, etc. découlent toute une série de significations et d'interprétations à forte valeur affective ou spirituelle pour l'homme. La logique de l'existence impose le respect et l'amour pour la terre. Cette vénération est appelée à être esthétisée par le biais d'une relation charnelle et spirituelle, unissant la vie à la mort, et rendue possible par la pouvoir de redonner vie aux espaces de terre qui l'on portée. Dans mon expérience personnelle je tente de pratiquer un art qui va à l'essentiel, la terre. Qui accepte toute la pauvreté, le dépouillement et la matérialité de cette matière. Un art qui ne s'occupe pas d'ornementation mais de profondeur, axé sur la spiritualité, dans le but de donner un nouveau visage à l'argile. En même temps que je manipule cette matière, je recouvre quelques fragments de la sculpture par

[118]Raymond DEXTREIT, *L'argile qui guérit,* Vivre en harmonie, France, 2007, p. 3.

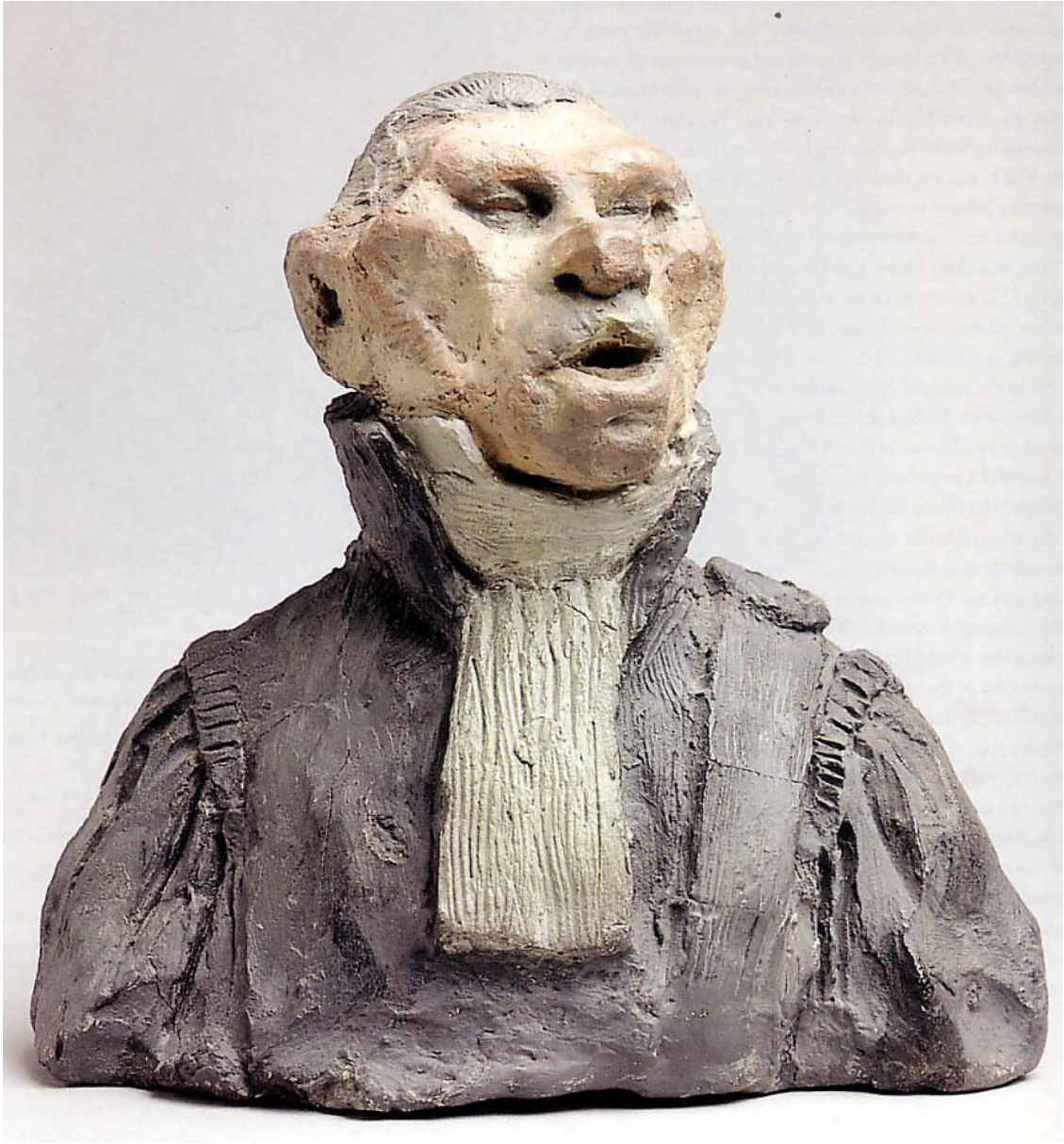
du doré. L'utilisation de matières picturales déposées à la surface d'une sculpture est une technique qui tire ses origines de l'art primitif africain ainsi que des anciennes civilisations. Les phéniciens ont beaucoup utilisé la feuille d'or pour cet usage. A propos de cette technique, Ildefonse Sarkis écrit dans son livre *Les Phéniciens :* « *Une des caractéristiques de l'art phénicien dans le travail du Bronze est de l'avoir enveloppé d'une feuille d'or.* »[119] Les découvertes archéologiques ont exhumé des sculptures couvertes de feuilles d'or, colorées, patinées, avec des incrustations de pierres. Dans la civilisation phénicienne et dans l'histoire de l'art en général, on remarque des sculptures en terre cuite, en marbre ou en bois peints, comme celles de Luca Della Robbia (1399-1482), dont le style se caractérise par des formes douces et une polychromie brillante ajouté comme ornementation.

La recherche de l'effet par la couleur se fait dans la sculpture polychrome à l'aide de plusieurs techniques, comme en peinture, par l'oxydation du métal ou le mélange de différents matériaux de différentes couleurs. Le contraste des tonalités fait alors ressortir les volumes, comme chez Honoré Daumier (1808-1879). Ses bustes représentent une rupture avec la tradition néo-classique. Son remarquable talent de dessinateur et de modeleur lui a permis de créer des sculptures polychromes, et d'ouvrir la voie à une sculpture colorée qui s'est développé tout au long du 20e siècle. Les sculptures de Daumier présentent un caractère emblématique de l'utilisation du doré vieilli. Cette couleur qui par son symbolisme nous renvoie à la nostalgie liée aux choses passées. L'utilisation du doré est devenue un signe sémiotique fort et un élément obligé pour l'artiste désireux de transmettre un message se rapportant à l'idée d'un passé glorieux révolu et la nostalgie qui s'attache aux ruines. Par la suite, cet emploi est devenu un savoir-faire et une technique à part entière. Dans mon travail, le doré découle de cette logique mais selon une technique qui mélange la couleur de l'or avec la

---

[119] Ildefonse SARKIS, *Les Phéniciens, op.cit.* p.252.

glaise, qui en constitue le fond. Cette union d'éléments antagonistes est destinée à envoyer des signaux forts, qui interpellent le spectateur



33- Honoré Daumier, *L'Orateur*, Bustes en terre crue coloriée, 50x53x 20 cm.1832-1835.

Durant le processus technique d'exécution de la sculpture, la matière qui supporte tout ce qui compose le corps, joue un rôle de participation dans le modelage de la forme et dans la patine de la couleur ; la matière se révèle active et vivante. Cette notion a été mise à l'honneur durant la première partie du 20e siècle. « *Cette nécessité de faire vivre les formes dans l'espace en exaltant le*

matériau qui les constitue [...]. Ainsi Gio' Pomodoro travaille le marbre jusqu'à ses limites de tension, d'équilibre et de pureté. Benazzi découvre la richesse et la vitalité du bois. [...] La lumière joue un rôle déterminant dans la mise en évidence de ces matériaux naturels qui s'avouent dans leur spécificité. »[120]. Mais ce qui est vrai encore, c'est que la matière participe malgré tout à la constitution du corps de la sculpture. A son tour, le corps sculpté projette à partir de ces formes, des impressions esthétiques qui contribuent indirectement au sublime de l'œuvre et à son élévation spirituelle. Les artistes plasticiens ont utilisé abondamment les techniques mixtes dès le début du XXe siècle, en peinture comme en sculpture, pour renforcer l'expression visuelle et harmoniser l'œuvre plastique, sa texture et sa matière, avec son environnement. Siegfried Giedon écrit:« *De nouveaux éléments firent leur apparition vers 1912, renforçant la puissance et la valeur des aplats [...] c'étaient des fragments de papier, de la sciure de bois, des débris de toutes sorte qui donnaient à la surface une texture nouvelle.* »[121]. La texture est devenue un élément principal dans la création d'un tableau et surtout d'une sculpture. En ce qui me concerne, elle est l'expression de la sculpture. Faire une sculpture contemporaine permet l'utilisation de toutes sortes de matières et techniques qui peuvent participer à la forme tridimensionnelle et ce, en utilisant des produits et des procédés communs avec la peinture. Ce genre de technique ne cherche pas à créer de simples effets de couleurs et de textures, mais à renforcer les tendances proposées par l'artiste à travers la sculpture, ce qui ne peut plus se limiter aux techniques et matières traditionnelles.

La couleur dans la sculpture peut rester monochrome et sobre, comme dans le cas des œuvres de Giacometti. Entre la matière et la couleur, la sculpture de Giacometti jaillit triomphante de l'argile lorsqu'elle devient bronze. Entre l'argile modelée avec spontanéité et la patine sombre du bronze qui cache ou

---

[120] Jean-Luc DAVAL, *La sculpture de l'antiquité au 20ème siècle, op.cit.* p.1043.
[121] Siegfried GIEDION, *Espace, temps, architecture, op.cit*. p.262.

atténue la dorure du métal, la sculpture de Giacometti prend vie en accordant couleur et matière. Il s'agit d'illustrer avec cet exemple, une autre expression de l'opposition de la dualité entre la sphère matérielle et la sphère spirituelle. Dans mes sculptures, l'interprétation plastique affiche un dépouillement des formes et des couleurs dans le but d'affirmer mon refus de toute ornementation, dans le sens où elle est généralement liée à l'art plastique. Mais je suis soucieux en même temps d'établir un nécessaire rapport d'équilibre entre la matière et la couleur. Bien que le doré apparaisse entre les dépôts de glaise, sa présence reste discrète, et ouvre à une alliance qui associe deux symboliques antinomiques de notre destinée humaine : la glaise pour la terre, le doré pour l'or. Dans ces sculptures, le rouge tient également sa place, même si elle est limitée. Elle est présente sous forme de touches éparpillées pour évoquer la symbolique du sang, synonyme tout à la fois de vie, de douleur et de mort. Mes sculptures présentent une polychromie narrative et symbolique, dont la source est dans le jumelage des concepts liés à la mythologie et à l'expérience de la nature. Tandis que la polychromie obtenue par juxtaposition et incrustation de différents mediums, évoque la richesse, par contraste avec une matière considérée comme pauvre.

Chez Kiefer, la matière primordiale est présente tout à la fois comme forme, masse, couleur, histoire et mythe. L'expérience de Kiefer est liée à celle de Beuys, notamment sur le plan du mythe et de l'installation. Beuys qui était également allemand, emploie fréquemment la graisse, le miel et l'or, bien que le sujet chez lui tourne autour de l'écologie et de la relation intime entre la nature et le mythe. Dans son œuvre *Athanor,* réalisée pour le musée du Louvre en 2007, Anselm Kiefer a réuni différents types de matériaux pour exprimer des idées ayant trait au mythe et à ses traductions plastiques. Pour l'artiste, le dessin et la peinture sont devenus insuffisants. Seule la sculpture peut désormais mener à bien ce type de mission de façon satisfaisante. En mêlant émulsion, huile, craie, plomb, argent et or sur une toile de lin de 10 mètres par 4,3 mètres, l'artiste illustre le fait que la matière peut contribuer à l'impact de la forme, dans un projet plastique. Aussi, le titre de l'œuvre *Athanor* - qui désigne le four

alchimique permettant de fabriquer la pierre philosophale – est-il un signal qui indique que pour Kiefer, la matière est l'élément fondamental qui ne peut être dissocié de la destinée humaine. Il nous rappelle ainsi, aussi, les fours ayant servi à mettre en œuvre la Shoah. Dans ce sens et notamment par rapport à l'œuvre de Kiefer, Marie-Laure Bernadac explique l'idée de la fusion des matières : « *L'œuvre d'art est donc la matrice de la métamorphose, le lieu de la transformation des éléments, du passage d'un état à l'autre.* »[122] C'est une conception qui associe dans un but esthétique, la simplicité de la matière, à la complexité de l'idée. La conception esthétique révélée par Baumgarten, l'« *aistheta* », en 1750 dans son ouvrage *Æsthetica,* nous propose une étude philosophique et scientifique de l'art et du beau. Au XXe siècle, le mot esthétique apparaît comme une science ayant pour objet le jugement ou l'appréciation, appliqués à la distinction de la beauté et de la laideur, de même qu'il représente l'étude du beau, du sublime, du joli, du gracieux et du poétique. Dans mon expérience, l'esthétique peut aussi exprimer le fait d'exploiter le *laid* dans une tentative pour confronter des principes opposés et faire sortir l'espoir de la tristesse, de représenter la douleur et la pauvreté, par l'utilisation d'éléments visuels comme la texture rugueuse et les couleurs mates et sombres de la glaise.

Le progrès de la vie moderne a provoqué depuis la fin des années soixante, un mouvement inverse de retour vers la nature. Cette réaction se renouvelle à l'heure actuelle, à travers une prise de conscience écologique à l'échelle internationale. La terre comme matière représente désormais la matière primordiale, et la couleur primaire de la nature. Dans le même temps, la glaise continue de représenter l'origine du corps humain. L'homme ne peut pas exister sans cette matière qui compose la substance de son être. La terre est à l'origine de la vie du corps comme elle en est l'image de sa destruction. Alors que cette dernière reste liée au sol et à l'horizontalité, qui constitue la vie de l'organisme,

---

[122]*Anselm Kiefer au musée du Louvre, op.cit*. p. 13.

avec son aspect immatériel, reste lié à la verticalité et nous guide vers la lumière, que symbolise le doré. La dualité de la matière et de traduit le conflit entre les deux natures de l'homme qui, bien souvent, passe son existence dans la souffrance résultant de cette rivalité. Partant, la vie se présente comme une lutte continue pour tenter de réconcilier ces deux natures. La glaise a souvent été la matière par excellence des sculpteurs. Ces derniers modelaient l'argile pour en faire des créations susceptibles d'apaiser inquiet. Par ailleurs, est-ce un hasard si l'argile a toujours été crédité de pouvoirs thérapeutiques? Raymond Dextreit dans son livre « *L'argile qui guérit »,* analyse l'importance thérapeutique de cette dernière : « *L'argile est une matière thérapeutique naturelle […] Dès la préhistoire l'argile est considéré comme moyen efficace de thérapie, les animaux eux même, instinctivement se baignent dans la boue dans le but de se soigner […] On peut dire que durant toute l'histoire de la médecine naturelle, l'argile a été reconnue pour ses vertus thérapeutiques, même jusqu'à nos jour. »*[123].

Comme matière, la glaise peut soigner et guérir le corps, mais aussi l'esprit. Elle possède un pouvoir chimique en même temps qu'alchimique, car cette matière est un lieu de mémoire et d'énergie. Pour Freud, est le lieu de trois instances psychiques : le *ça* inconscient, responsable du désir et des instincts, le *moi* qui correspond au sujet conscient et le *sur-moi* qui incarne la morale. Afin de pouvoir réaliser l'équilibre de l'individu dans la société, le *sur-moi* impose sa censure, tandis que le *ça* utilise l'image symbolique pour communiquer avec *l'ego* (le moi). Dans cette optique, la glaise et le doré « couleur de l'or » forment deux éléments symboliques auprès du *ça* qui les utilise, en tant qu'archétypes, pour exprimer deux tendances : l'hommage dû à la terre originelle, dans le cadre matériel et l'espérance symbolisée par la lumière spirituelle, qu'incarne par le doré. Par ailleurs, Jung, d'après ce qu'écrit Mark O'Connell dans son livre

---

[123]Raymond DEXTREIT, *L'argile qui guérit, op.cit*. p. 47.

« *Signe et symboles* », [124] considère que renferme les parties suivantes : l'esprit, conscient ; la personne, inconsciente ; la mémoire individuelle et l'inconscient collectif. Il a développé la théorie de l'inconscient collectif, qui correspond à un niveau de qui fait appel aux symboles pour exprimer les grands thèmes universels.

On constate d'une part que et la mémoire sont localisés dans des organes biologiques parfaitement matériels, et que d'autre part des symboles comme la glaise et l'or forment des archétypes de l'inconscient collectif immatériel.

Le doré renvoie à l'idée d'or, du rare et du précieux. Il symbolise le « trésor » et exprime la richesse matérielle, Mais c'est également un symbole spirituel puisqu'il concentre et reflète parfaitement la lumière. Cette conception plastique de l'or a connu son apogée durant l'époque Baroque, au moment où les sculpteurs ont exprimé l'importance de l'éclairage et du rapport de la sculpture religieuse avec la lumière, synonyme d'esprit. L'*Extase de sainte Thérèse* (vers 1647-1652) du Bernin renvoie à une représentation théâtrale de l'idée d'extase, renforcée par le bronze doré et par les éléments longitudinaux représentant des rayons lumineux. Le rapport idée, composition et matière, assure le triomphe de la lumière. Cet assemblage se traduit par un éclat amplifié par l'usage savant de la mise en œuvre des plages de doré, pour représenter l'illumination. On admet volontiers que la vie est une lutte continue pour aller vers le *mieux*, qui nous apparaît souvent – et malgré nos efforts – toujours un peu lointains. Ce que nous renvoie l'idée du bonheur constitue pour l'homme, un but ultime et sans rival. C'est également un sujet majeur de l'art, malgré son traitement souvent paradoxal. Dans mon œuvre, le doré est le symbole du spirituel. La glaise, elle, représente la matérialité du corps. Même si parfois la matière tend à se spiritualiser et que peut être attiré irrésistiblement vers la matière. D'ailleurs, quand ces deux tendances rivalisent et se croisent, parfois assiste-t-on à un

---

[124]Mark O'CONNELL, *Signe et symboles, op.cit.* p.51, 52.

moment de grâce particulier. Pour exprimer la gloire d'un tel instant, je suis amené à recouvrir la totalité de la sculpture d'une couche dorée. Celle-ci ne devant pas être parfaite, vient alors le moment du baptême par la boue : c'est la mise en échec des vaines gloires. Je projette la glaise sur l'or brillant pour symboliser l'usure de la vie et le temps qui passe, jusqu'à l'instant où la mort prend le relais. Pourquoi la glaise ? Parce qu'elle est le signe du dépouillement et représente la matière première de la vie, comme elle est le signe de la défaillance et de la mort. Parce que c'est aussi le lieu destiné à nous accueillir durant la vie comme après la mort, parce qu'elle est notre mère, notre source d'inspiration et notre tombeau. Parce qu'elle représente l'espace et l'horizon de notre existence. Pourquoi le doré ? Parce qu'il est synonyme de richesse, de majesté, de gloire, et du reflet de la lumière céleste. Il est le symbole de l'ambition terrestre, mais aussi la représentation de la lumière concentrée qui renvoie au sacré et à la vie éternelle. Travailler l'or, c'est participer de la transcendance.

La glaise employée chez Kiefer est de l'ordre de l'élémentaire, notamment dans ses œuvres picturales. « *A l'homme que la société contemporaine fait vivre séparé de la nature, ces œuvres proposent de reprendre contact avec l'élémentaire : l'argile, l'eau, le bois, les feuilles.* »[125] Les œuvres de Kiefer nous mettent dans un face à face avec notre propre destinée, ancré dans l'espace matériel.

Giacometti, quant à lui, insiste dans ses œuvres - modelées par la glaise - sur la construction verticale qui aspire à la transcendance. Les personnages créés par cet artiste sont les soldats d'une armée de lutte pour une certaine liberté spirituelle. Christine Bouche écrit dans son livre *Alberto Giacometti, la forme, le sphinx et l'effroi* : « *Les écrits de Giacometti ont une nette tendance à refouler l'objection qui s'inscrit par les corps féminins sculptés par l'artiste, pour se*

---

[125] Philippe DAGEN, *Chute d'étoiles*, *op.cit.* p. 36.

focaliser sur leur verticalité et leur majesté. »[126] La verticalité des sculptures de Giacometti se substitue à la puissance évocatrice du doré pour signifier les forces de l'esprit, tandis que la texture rugueuse traduit la matérialité que je confie à la glaise. Giacometti n'a pas revendiqué de crucifixion, mais ses sculptures la revendiquent à sa place.

Mes sculptures sont recouvertes de glaise, selon une technique difficile à maîtriser totalement. En effet, le fait de verser de la glaise sur l'armature de la sculpture donne un résultat en partie aléatoire. Cette caractéristique liée à la technique correspond pour moi à un rituel qui n'est pas sans rappeler les phénomènes à l'origine du vivant, quand le mélange de boue primordiale a su créer des circonstances favorables à l'émergence de la vie. Dans l'Ancien Testament, on montre *Dieu* quand il mélange de la terre et de l'eau pour former de la glaise. Ensuite on le voit souffler sur cette dernière pour donner vie à Adam. Cette scène est pour moi une scène essentielle. Elle m'inspire dans mon travail de sculpteur, et le mélange de la terre avec l'eau est vécu comme un rituel. De l'élévation de la matière jusque-là rattachée au sol, naît une métamorphose proche du don de la vie. Le corps rugueux de la terre évoque tout un monde élémentaire qui renvoie à la décomposition et qui impose sa dimension matérielle dans un espace mythique voué à ce qui est éternel. La vitalité de mon travail ne se présente pas à travers une animation de courbes et de couleurs, mais par le dynamisme insufflé aux droites verticales et horizontales d'une part, et par une rencontre de la glaise et du doré d'autre part, pour un rendu qui aspire à traduire les empreintes du temps révolu.

---

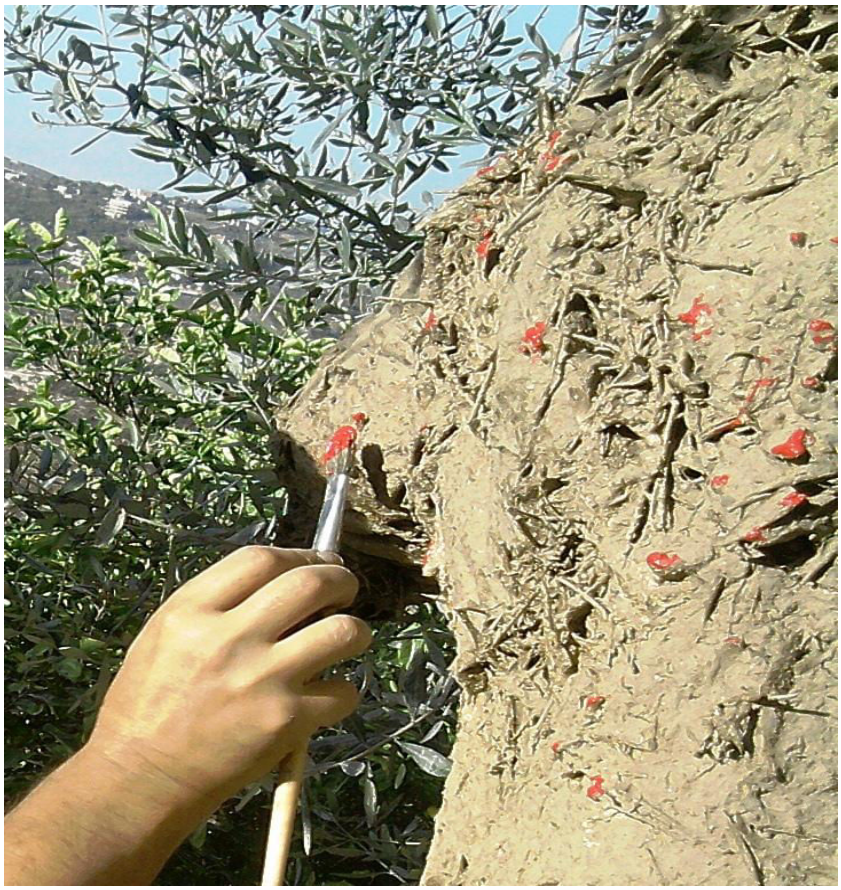
[126] Christine BOUCHE, *Alberto Giacometti a forme, le sphinx et l'effroi, op.cit.* p.220.

34- Kyrillos, *Soumission,* matières mixtes, 42x23x21 cm. 2011.

35- Kyrillos, *Esclave*, matières mixtes (glaise, bois, acrylique...), 22x25x21cm, 2011.

36- Kyrillos, *Résistance*, matières mixtes, 19x32x15 cm, 2011.

Le rouge des phéniciens



37- Kyrillos, *Le crucifié d'Afka*, matières mixtes, (détail), 2011.

« Le rouge conjuguant en lui beauté et honneur […] couleur des forces vitales […] en alchimie est la couleur du grand œuvre, stade ultime et apparition de la pierre philosophale […] Dans la mythologie le Phénix (couleur pourpre) est un oiseau aux ailes de feu, de même qu'au Moyen-âge le Phénix fut symbolique de la résurrection du Christ. »[127] Le rouge de l'émotion, de l'amour et de la passion de la vie, est aussi, le rouge de la colère, du sang versé, du drame

[127]Annie MOLARD-DESFOUR, *Le dictionnaire des expressions de couleur du XXème siècle* ,CNRS, Paris 2005, p. 30- 32.

et de la mort. Cette dualité de significations s'ajoute à la chaîne des autres oppositions déjà évoquées dans cette thèse. Mon travail est un travail qui traduit la survivance des trois rouges enfouis dans l'abîme du temps et dans les mythes : le sang versé dans la Passion du Christ, le feu qui consume le Phénix et les anémones nées du sang d'Adonis. De même, cette œuvre exprime également l'omniprésence du rouge dans la vie contemporaine. Symbolisme qui vient s'ajouter à ceux déjà cités. Dans Le dictionnaire des expressions de couleur, Annie Molard-Desfour écrit que le rouge exprime tout à la fois: *« violence, danger, interdit et sanction, amour passion, séduction, plaisir et érotisme, dignité et mérite, idéologie, révolution et solidarité.* »[128]

Le rouge est implanté de longue date dans la culture phénicienne. Les phéniciens l'ont inventé en tant que teinture, laquelle est restée étroitement attachée à leur culture et même à leur nom, car elle a fait leur renommée ; « *Phénicie, du latin phœnicia ; de phoinix ; dérivé de phoinos : « rouge pourpre », du fait que les phénicien furent les inventeurs de la phoinix, teinture rouge* »[129].On peut juger de l'importance du rouge dans la culture phénicienne à partir de trois faits. Tout d'abord, ce sont les phéniciens qui ont découvert le pourpre en l'extrayant d'un coquillage connu sous le nom de Murex. Le pourpre en tant que teinte a ensuite été l'objet d'un important commerce qui s'est répandu sur les pourtours de la méditerranée et dans tout le monde antique. Son importance en a fait le symbole du prestige et de la dignité sociale : *« Pourpre est une teinture tirée du Murex, […] il a d'abord désigné un riche vêtement rouge foncé […] pour désigner par la suite la dignité dont la couleur pourpre est le symbole.* »[130] Il est devenu la couleur de l'habit des cardinaux, dont il nous reste l'expression « pourpre cardinalice ».

---

[128]Annie MOLARD-DESFOUR, *Le rouge, le dictionnaire des expressions de couleur du XXème siècle*, CNRS, Paris, 2000, p. 301.
[129]*Ibid.* p. 328.
[130]Annie MOLARD-DESFOUR, *op.cit.* p. 318.

38- Fleur d'anémon

Ensuite, ce rouge est celui du feu, dont l'une des représentations est liée au Phénix - attribué aux phéniciens – et renvoie aux flammes comme extension de ses ailes rouges. Evoquant ce dernier, Annie Molard-Desfour écrit que le : « *Phénix à la couleur rouge de son plumage. Du Latin Phœnix : « oiseau fabuleux, unique en son espèce et renaissant de ses cendres […] » du grec phoinix » couleur pourpre, oiseau fabuleux […]* »[131]. Bien que le Phénix soit surtout connu comme symbole de la mort et de la résurrection, sa renommée due à sa couleur rouge apparaît également certaine. Enfin, le rouge du sang versé qui colore le fleuve d'Adonis à la suite de son exécution ainsi que le rouge des anémones lors de la résurrection du jeune *dieu* phénicien, est une dernière preuve du lien important qui unit cette couleur à la culture phénicienne : *« Des fleurs inconnues jusqu'alors étalaient leurs pétales rouges à la face du ciel comme des bouches d'enfants tendues pour le baiser maternel. Chaque goutte de sang versé par le dieu Adonis s'était épanouie en anémone. Depuis, chaque année, les fleurs d'anémone couvrent la campagne libanaise en hommage au jeune dieu d'Afka* ».[132]

Le *dieu* Adonis est par son mythe une réalisation du rêve phénicien et une justification de la passion de ce peuple, dont le rouge est devenu le symbole de la résurrection, et qui se traduit par l'importance accordée à l'ornementation florale. Le goût pour la décoration peut avoir comme origine des représentations

[131] *Ibid.* p. 328.
[132] Ildefonse SARKIS, F., *Les Phéniciens, op.cit*. p. 126.

naturelles, comme celles des fleurs d'anémone que l'on trouve réparties dans le paysage. Par la suite, le rouge est devenu un symbole de festivité et de joie exubérante. Bien que le rouge du fleuve d'Adonis annonce la mort du *Héros*, il annonce aussi la vie renouvelée, la joie du printemps qui arrive et succède à l'hiver. Le rouge est donc la couleur emblématique de la civilisation phénicienne, dont même le nom qu'elle porte appartient à la sémantique du mot rouge. « *Phénicien est synonyme de Cananéen qui signifie pourpre [...] Sanchoniaton, prêtre de Beyrouth du 13ème siècle avant J.C. rapporte dans sa cosmogonie phénicienne : « Canaan, petit-fils de Noé, s'est fait appeler Phénix ou Pénik »* »[133]. Phénix, Canaan, rouge et phénicien sont, on le voit, autant de nominations pour le même peuple, le même destin, dont la couleur rouge forme la toile de fond.

Les associations symboliques citées, qui unissent la couleur rouge au peuple Phénicien, forment comme on voit une unité. La question qui peut se poser maintenant serait : est-il possible d'exalter le rouge, sans pour autant faire passer les autres couleurs à l'arrière-plan, afin que l'œuvre soit encore plus expressive, plus chatoyante et plus attrayante ? Cette question ramène au choix des couleurs que j'ai utilisé dans mes œuvres, où le rouge domine, triomphant, dans une dominante de teintes terre, pour que son symbolisme soit mis en relief. Car la couleur rouge qui domine dans mes sculptures du Golgotha renvoie aussi à La Passion du Christ, laquelle a fait du rouge la couleur par excellence dans les rites chrétiens. Il symbolise le sang versé du Christ. On remarque particulièrement une blessure saignante sur le côté droit du Christ dans les représentations de la crucifixion. Le Christ a subi un grand nombre de blessures. Mais celle-ci représente une exception visible par rapport aux autres crucifiés ; Dans cette symbolique, le rouge tient le rôle principal. En rapport avec l'idée de la résurrection, le rouge du sang devient aussi symbole de réjouissance. La présence du vin lors des messes est un symbole qui aide les fidèles à s'unir au

---

[133] *Ibid.* p. 19.

corps du Christ par l'évocation de son sang. A partir de cette symbolique mystique, le rouge s'expose également. Il est utilisé pour les habits sacerdotaux, le mobilier religieux et les décorations d'église. Entre le mythe, l'histoire, les rites et l'expérimentation, le rouge s'impose comme un symbole fort et incontournable de la religion Chrétienne.

« *[…] le rouge est la couleur par excellence, la couleur archétypale* »[134]. Cette définition fait du rouge la couleur majuscule, fondamentale et mythique. L'esthétique dont cette couleur est porteuse lui confère la dimension d'une synthèse. Elle s'inscrit dans l'histoire et la mythologie, dans la conscience et l'inconscient. Sa prédominance visuelle et expressive repose sur des valeurs absolues qui s'inspirent de la réalité et de l'expérience. Elle reste toujours dans son symbolisme, reliée à la vie. L'idée du *rouge* déjà très importante chez les phéniciens, a été ensuite étroitement liée au culte chrétien, dont le sang du Christ est le fondement. Parler des valeurs du rouge mène à parler du dynamisme que renvoie cette couleur. Il est omniprésent dans la vie quotidienne. Dans la vie sociale, il est utilisé pour sa valeur signalétique à la fois simple et forte. La puissance de cette couleur ne peut être niée. Elle relève d'une évidence qu'on peut expérimenter quotidiennement, en bien comme en mal. Loin des valeurs esthétiques qui lui sont propres, son utilisation s'impose dans des domaines variés où elle remplit une fonction indispensable. Dans ce sens, il suffit simplement d'imaginer sa disparition pour réaliser à quel point elle est indispensable dans la vie quotidienne.

Mon expérience personnelle du rouge, en tant que plasticien, dépasse le rapport qu'on peut avoir ordinairement avec cette couleur. Je l'utilise dans mes œuvres de façon limité, à dessein, pour lui conserver son caractère précieux. La force de cette couleur exige une utilisation sobre, dépouillée de tout excès injustifié. L'imaginaire lié à cette couleur réclame un traitement plastique qui est

---

[134] Gisèle GRAMMARE, *Le lieu de l'œuvre*, *op.cit.* p.134.

presque une théorisation et une hiérarchisation de l'idée du *précieux*. Cette hiérarchisation découle de trois influences principales : la tradition utopique, la force visuelle et l'influence esthétique. En ce sens, il y a une énergie idéale symbolisée par le rouge dans les cultures phéniciennes et chrétiennes, car chez eux cette couleur assure d'une manière fondamentale l'expression artistique. De même, dans mes œuvres le rouge intervient comme le renouveau de la vie sur les corps épuisés. Le rouge apparaît discrètement, à l'image des gouttes de vin éclaboussé ou de baies minuscules. Ou comme des boutons d'anémones dans un champ dévasté. Ces quelques parcelles de rouge forment une attraction qui s'impose à la vue et la guide, de l'intérieur vers les extrémités du corps de la sculpture.

Pour le sculpteur la couleur risque quelque fois de se révéler encombrante, parfois même dangereuse, et même néfaste dans certains cas. Le fait d'ajouter des couleurs sur la surface de la sculpture peut créer un nouveau champ de vision parallèle à celui de la forme, qui peut venir contrarier la lecture du sujet. C'est le cas du rouge, couleur forte et attrayante, mais qui risque de perturber l'harmonie plastique de la sculpture. Dans mon travail, le dosage a été mûrement étudié et disposé suivant une gradation qui mette en relief la forme modelée. Le rouge ainsi exploité dans mes œuvres, remplit - de façon purement visuelle et plastique - une fonction de mise en relief visuelle, à côté de son autre rôle purement symbolique et mythique. Le mythe attaché à la couleur, et son rendu visuel, s'épousent alors pour devenir inséparables. Ainsi, le mythe prend vie à travers la présence de la couleur dans l'œuvre. Car l'histoire a clairement démontré la relation fusionnelle qui existe dès l'origine, entre le mythe et la couleur. A l'instar de l'iconographique chrétienne, où chaque couleur dépasse son propre symbole pour incarner quelque chose de l'ordre du céleste.

IV- L’ART, LE LIEU DU MYTHE

Le Mythe

Le développement accéléré de l'histoire, et de la pensée entre le XIXe et le XXe siècle a remis en question la majorité des principes religieux et plus généralement des convictions de type mythologique. Suite aux avancées scientifiques ou philosophiques, la mythologie a cédé la place au roman, l'action et le sentiment ont remplacé le fabuleux. La sagesse séculaire a été éclipsée au profit de morales de circonstances et de convention. Cette évolution brusque a modifiée radicalement notre rapport avec l'univers mythologique, qui jouait auparavant un grand un rôle psychologique, social, éducatif et moral, détruisant du même coup son rôle missionnaire. Pourtant, la nécessité du mythe se révèle de plus en plus importante, et exigerait que l'on renoue avec cet héritage délaissé. C'est le sujet dont traite le livre de Jean-Luc Daval, *La sculpture de l'antiquité au 20^{ème}siècle,* dans lequel il affirme l'importance de revaloriser le patrimoine historique, dans le but d'avoir les moyens de se réconcilier avec le présent ; « *Epuisées, les problématiques qui avaient rendu si dynamiques les avant-gardes, entre 1910 et 1960, ouvrent un vide invitant à une réévaluation de l'histoire. Quand une civilisation perd son élan, elle est menacée de mort si elle n'a pas la force de remonter à ses origines.*»[135]La_civilisation moderne appelle une quête de nouvelles valeurs sociales, religieuses et esthétiques. Déjà noyées dans le flot des préoccupations de l'homme moderne, ces valeurs risquent de tomber dans l'oubli. Se donner les moyens de les préserver devient alors une priorité éthique et esthétique. Dans le cas où l'époque actuelle échouerait dans cette mission, les valeurs véritables seraient à rechercher dans l'histoire. Ce qui passerait par le fait de redonner aux mythes toute leur importance. Ce que l'on retrouve à l'état condensé dans les rêves de gloire, de victoires, et le souvenir fantasmé des héros morts et des *dieu*x. Le mythe, sans conteste, fournit à

[135] Jean-Luc DAVAL, *La sculpture de l'antiquité au 20^{ème}siècle, op.cit*. p. 1122.

l'homme les raisons de son existence, les explications de ses souffrances et les réponses à toutes les questions mystérieuses qu'il se pose concernant sa vie et qui représentent pour lui l'espérance.

Dans les civilisations anciennes, le mythe était aussi religion. Aujourd'hui, il est devenu du domaine de la fable et est considéré comme un simple substrat culturel, même s'il continue de véhiculer des messages et des leçons de vie. Le mythe narrait l'histoire des *dieu*x et faisait participer à leur intimité. Aujourd'hui, on parle d'un seul et unique *Dieu* dont l'histoire change d'une religion à l'autre, d'un peuple à l'autre. Mais dans tous ces cas, la pratique et les croyances restent les mêmes, tandis que c'est l'idée, l'histoire et la nature du *dieu* qui varient - car à l'origine les mythes changeaient d'une civilisation à l'autre. La prépondérance de l'idée du *dieu* demeure indispensable pour toute civilisation en quête d'un dieu unique. Dans le christianisme ce *dieu* est à la fois le père et le fils, le dieu et l'homme, le tout-puissant et le faible absolu. Ernest Renan parle de l'énigme de ce *dieu* dans son livre « *Histoire des origines du christianisme* » comme d'une constante de l'histoire de l'humanité. Il écrit : « *La grande originalité renaîtra-t-elle, ou le monde se contentera-t-il désormais de suivre les voies ouvertes par les hardis créateurs des vieux âges ? Nous l'ignorons. Mais quels que puissent être les phénomènes inattendus de l'avenir, Jésus ne sera pas surpassé.* »[136] La quête du héros - qui dans la mythologie est considéré comme un demi-*dieu*, tels Achille et Hercule - est surtout la recherche d'un sauveur qui vient en aide aux pauvres et aux faibles ignorés et délaissés. Cette affirmation reste valable de nos jours où les préoccupations d'ordre affectifs, moraux et existentiels n'ont jamais été aussi présentes. De ce fait, l'inconscient collectif demande à la mémoire d'écrire de nouveaux scénarios de vie, dans lesquels le héros providentiel et bon doit apporter les réponses consolantes aux angoisses de l'homme moderne. C'est ce *dieu* inaccessible, inconnu et caché qui occupe le cœur des interrogations non résolues de l'homme

[136] Ernest RENAN, *Histoire des origines du christianisme,* Robert Laffont, Paris, p. 262.

depuis la nuit des temps. Homme dont le culte de soi finit par prendre une place inquiétante, tant il essaie sans relâche de se définir, de se situer dans l'existence en explorant sa toute-puissance. Dans un tel contexte, la nécessité d'un *dieu* devient une urgence pour l'individu comme pour l'humanité.

L'idée de la mort et de la résurrection, chez les Chrétiens tout comme dans les mythes d'Adonis et du Phénix chez les Phéniciens, a-t-elle pour origine une aspiration fixée dans la mémoire collective des hommes ? David Fontana, qui a étudié cette question dans : *Le langage secret des rêves*, conclut que pour l'inconscient, la mort n'est pas qu'une fin. « *L'inconscient collectif semble ne pas connaître la finalité ; il projette, au contraire, un cycle constant de changements. C'est pourquoi dans les rêves comme dans les mythes, la mort peut figurer, non comme une étape finale, mais comme faisant partie d'un processus général de développement et de transformation.* »[137] Notre soif continue de développement semble être le moyen par lequel nous puissions parvenir à une certaine félicité à laquelle nous aspirons naturellement. Pourtant, toute évolution ne s'accomplit pas toujours par une révolution brutale ou par l'abandon des valeurs, mais ce développement peut s'envisager comme une rupture, ne signifiant pas une mort définitive, mais au contraire un nouveau début. C'est ce que l'artiste essaie de faire par le biais de son art, quand il illustre les thèmes de ruines et de désastres. « *Reste à interroger le cours même de l'Histoire, pour échapper aux conséquences auxquelles son développement nous condamne. Pour briser les postulats rationnels, dépouiller le « vrai » de ses apparences culturelles, les artistes analysent le passé, […] ils interrogent les mythes qui ont conditionné des choix essentiels en se confrontant aux traces présentes dans les ruines ou les résidus de l'activité humaine.* »[138] L'artiste, par sa mission, incarne l'inquiétude, mais aussi la volonté, et l'acharnement de l'homme. Il se livre à un combat contre l'univers, sa grandeur et ses secrets. Dès

---

[137] David FONTANA, *Le langage secret des rêves, op.cit.* p. 88.
[138] Jean-Luc DAVAL, *La sculpture de l'antiquité au 20ème siècle, op.cit.* p.1122.

lors, sa création rétablit une harmonie puissante qui, à défaut d'apporter des réponses peut susciter des questions, laissant ainsi l'équilibre se formuler par l'interrogation.

Entre autres intentions, cette thèse pose la question de l'utilité du mythe par rapport à la nécessité contemporaine de pouvoir apporter des réponses à l'angoisse de la vie et de la mort, celle de l'importance de la figure idéale de l'idole et du sauveur, et son rôle comme motif d'inspiration dans l'art et la création, qui a été constant dans toute l'histoire de l'art. Dans cette optique, Patrick Barré parle des artistes contemporains qui adoptent les fables et les mythes comme sources essentielles d'inspiration, pour traiter des thèmes majeurs que sont l'histoire et la mémoire. A contrario, il épingle : « *Les artistes les plus reconnus d'aujourd'hui [qui] ne sont plus capables que de se reproduire, tant ils manquent de dimension historique et morale, tant ils disposent d'un espace imaginaire aussi mince que leur mémoire.* »[139] Patrick Barré renvoie l'incapacité de la création artistique à se renouveler, vers l'histoire et le réservoir qu'est la mémoire, là où les valeurs et les mythes se rencontrent. Pour l'artiste rien n'est jamais révolu, car il lui appartient de faire des souvenirs, un chef-d'œuvre. Il garde ce pouvoir d'exhumer la mythologie et d'en faire sa source d'inspiration, même si cette dernière appartient irrémédiablement au passé.

Pour une qu'une réalisation soit satisfaisante en art, il faut nécessairement que quatre éléments soient réunis : le sujet, la composition, la matière et le traitement. La relation essentielle entre ces quatre éléments demande par la suite, un agencement de l'espace d'accueil conforme au projet, et un public réceptif. Le rôle du mythe pour la conception du sujet et la réalisation de l'œuvre s'avère primordial. Je n'exagère pas en soutenant que le mythe existe dans chacune des parties qui composent mes sculptures, ce que je réalise moi-même parfois, bien

---

[139] Patrick BARRE, *(Tout) L'art contemporain est-il nul ?* Favre, Lausanne, 2000, p.205.

après la réalisation de l'œuvre. La mémoire collective joue, en effet, un rôle central. Jung affirme l'existence d'une mémoire collective dont le contenu est hérité de nos ancêtres les plus primitifs. Cette mémoire toujours actualisée, explique l'existence des archétypes qui, partout et toujours, ont participé, et participent, à la constitution des principes et des valeurs morales et esthétiques. Ce qui explique que les causes qui sont à l'origine des concepts de type mythologiques chez l'homme, perdurent et cherchent à s'imposer, malgré l'avancée de la science. Les mythes de nos aïeux sont des fables dont les fondements sont des faits historiques, transformés et amplifiés pour répondre aux grandes questions de l'existence. Le besoin de recourir à des explications mythologiques s'affirme d'autant plus fortement que l'évolution et la modernité n'ont pas su apporter les réponses attendues sur le plan existentiel. Si l'homme était heureux, il est probable qu'il cesserait de rechercher des réponses. Mais comme ce n'est pas le cas, il continue de poser des questions. Pour conclure, je soutiens l'idée que le mythe est une exigence d'humain. Il correspond à des motivations universelles et persistantes qui s'imposent par le biais de la mémoire collective. Ils habitent nos gestes, façonnent nos paroles et hantent nos rêves.

On place souvent la mythologie parmi les affabulations de l'imaginaire. On lui concède seulement une vague dimension de divertissement. L'enjeu du mythe tel que nous l'avons défini, demeure essentiel comme cadre psychologique et comme réservoir de valeurs sociales. Le mythe est à l'image de notre part d'ombre, de nos craintes et de nos aspirations. Il se situe également dans un cadre collectif et social, comme l'œuvre d'art, créée par un individu dans un espace personnel et intime, mais livré à la foule. Dans les cas où la dimension du mythe vient à manquer, la portée créatrice de l'œuvre peut se révéler un échec. En effet, les œuvres d'art ne sont pas uniquement constituées des savoirs faires acquis, de l'expérience ni du talent créatif d'un artiste, mais en premier lieu du contenu mythologique de leur sujet. Ainsi, la mémoire collective joue un rôle et remplit une place considérable dans le processus artistique tout entier. Le mythe est ici inspiration, motivation, fécondation et réalisation, car il

constitue le substrat de l'œuvre tout entière. Tout au long de l'histoire humaine, le mythe n'a jamais cessé de porter l'imaginaire et de répondre aux préoccupations d'ordre existentielles. Plus tard, les religions se sont substituées au mythe, parfois en reprenant leur charge symbolique. On renoue aujourd'hui avec le mythe, car rien n'a pu finalement s'y substituer de façon satisfaisante pour humain. Le mythe persiste jusque dans les créations artistiques, et par cet acte créateur l'artiste peut s'identifier à *dieu :* les créations du premier évoquent l'existence du second. L'imagination de l'artiste affronte son imagination, *épuisée et stérile,* puis sollicite les mythes et les héros, là où demeure une réserve de vérités sublimes et négligées. J'ai, comme cela, eu recours aux mythes des *dieux* qui ont parcouru le chemin de la vie, de la mort et de la résurrection. Ces héros qui avaient appris à nos ancêtres que la douleur n'est pas un déshonneur, que la mort n'est pas une fin et que la résurrection est une espérance raisonnable. Le Phénix, Adonis et le Christ forment le triangle mythologique supplice, mort et résurrection. Pyramide dont le Christ forme le sommet lumineux et sans rival.

Phénix, Adonis et le Christ

Bernard Teyssèdre dans son livre *La vie invisible*, soutient que la vie sous toutes ses formes, a toujours dû livrer un combat avec la mort, mais qu'à chaque fois, dans ce combat elle a su prendre le dessus et se montrer la plus forte. Ce qui lui a permis de poursuivre son évolution en imaginant des formes nouvelles de vie. Il est fort probable que l'idée de résurrection remonte très loin en arrière dans des hommes. On peut même imaginer qu'elle ait ses racines dans la mémoire de la matière, ou même dans l'A.D.N. des cellules vivantes, et qu'elle nous ait été transmise à travers les âges, pour finir par répondre aux angoisses existentielles de l'homme, à travers la mythologie et la religion. « *La vie a été formée à plusieurs reprises, elle a été détruite à plusieurs reprises et chaque fois elle s'est formée de nouveau* »[140] Cette thèse de Teyssèdre peut expliquer la naissance des mythes, spécialement ceux qui parlent de résurrection. Car comme j'ai déjà eu l'occasion de la dire, les mythes ne sont que les fruits de la mémoire collective des peuples, de leurs souvenirs enfouis dans les profondeurs de l'histoire, et forment l'inconscient collectif. David Fontana explique ainsi la théorie de Jung concernant le rapport entre mythe et inconscient collectif : « *Sa grande connaissance des systèmes comparatifs religieux, mythologique et symbolique tels que l'alchimie, le convainquit rapidement que des thèmes similaires traversent les cultures et les siècles. Jung établit alors sa théorie de l'inconscient collectif : un niveau de conscience génétique et producteur de mythes communs à tous les hommes et servant de réservoir à la vie psychologique.* »[141]

Les humains conçoivent la vie comme une chose éphémère, non seulement parce qu'ils savent que la mort est inexorable, mais aussi à cause des

---

[140]Bernard TEYSSEDRE, *La vie invisible, op.cit.* p. 43-44.
[141]David FONTANA, *Le langage secret des rêves, op.cit.* p. 30.

représentations du Déluge qui peuplent les lieux de culte les plus anciens. L'Arche de Noé est l'exemple emblématique d'un lieu destiné à préserver la vie, après le Déluge. Ce mythe présent dans plusieurs anciennes civilisations, ne fait qu'affirmer la continuité du destin humain d'une part et celle de la conception du divin, d'autre part. La sauvegarde nécessite à la fois un *dieu* sauveur et un lieu divin. Dans mon expérience conceptuelle et plastique, le *dieu* est Adonis, tandis que le lieu est Afka. C'est là que le mythe interpelle le visiteur qui se retrouve face à sa représentation. Il était présent de toute éternité dans ce lieu, mais il faut savoir décrypter les significations dissimulées dans la matière depuis les origines, pour parvenir à concevoir l'ampleur symbolique de l'endroit. L'unité du cosmos que je traite en partie dans cette recherche, implique l'union, la fusion de la vie et de sa mémoire, avec l'espace et le temps. Teyssèdre parle d'une vie remontant à des millions d'années, qui peut expliquer les liens noués entre mémoire, mythe, matière, temps, espace et lieu, que nous constatons. Dans ce contexte, la notion de réincarnation de la vie, qui s'est formée au cours des 4500 millions d'années, et perdure à travers nos gènes, peut expliquer la création des mythes comme celui du Phénix ou d'Adonis. Il existe « *trois hypothèses sur l'origine de la vie terrestre : […] ou bien la vie s'est formée sur la terre une seule fois […] ou bien elle a été détruite à plusieurs reprises et chaque fois elle s'est formée de nouveau, ou encore elle s'est formée sur une autre planète, par exemple Mars, et elle a été rapportée sur la terre par un météorite et cela il y a 4510 millions d'années.* »[142] L'angoisse permanente de la mort, et le désir d'une vie qui ne se terminerait pas, engendre chez l'homme des aspirations pour une vie au-delà de la mort qui serait éternelle. Il s'agit d'histoires imaginées pour conjurer l'idée terrifiante de l'anéantissement. C'est également pourquoi, l'homme recours facilement à la religion et l'idée du *dieu.* Idée dont l'art a pu devenir le missionnaire à certaines époques. De ce fait, l'art pose un débat théorique d'importance. Celui qui traite de la façon dont l'art actuel doit investir

---

[142]Bernard TEYSSEDRE, *La vie invisible, op.cit.* p.43-44.

les lieux ou édifices historiques, dont le substrat est de type mythologique. Ces lieux qui sont la partie commune du patrimoine de l'humanité. Comme la Vallée d'Adonis, déjà inscrite par l'Unesco au patrimoine mondial.

Le Phénix, oiseau aux ailes de feu, est considéré comme un dieu ayant le pouvoir de vaincre la mort. Sa beauté représente la jeunesse éternelle. Son influence mythologique a été importante chez les Phéniciens et bien d'autres peuples. Sylvia Fabrizio Costa, confirme l'influence du Phénix chez plusieurs civilisations. Elle écrit dans son livre *Phénix : mythe(s) et signe(s)* : « *en Egypte [il est]associé au culte du soleil, en Grèce et à Rome d'abord il est lié au retour d'un âge d'or, puis revêtu d'une symbolique chrétienne fondé sur les sources classiques, de même dans le monde arabo –musulman* »[143].Ce mythe qui illustre l'invulnérabilité et la beauté, parle aussi de persécution, de condamnation, de mort et de résurrection ; il reprend plusieurs concepts religieux communs à l'Égypte, à la Mésopotamie, à la Grèce, à la Chine et à la Phénicie. Comme symbole il représente les points essentiels du mythe du *dieu* Adonis tué par le sanglier et ressuscité après trois jours, par la déesse Astarté, et celui du *dieu* du Nouveau Testament, le Christ, qui a vécu l'expérience de mort et de la résurrection. Le débat sur l'origine du Phénix reste ouvert. Fabrizio Costa écrit : « *Il aurait été également loisible de reprendre l'inépuisable débat sur l'origine de la légende, qui s'est développé parallèlement aux interrogations étymologiques sur le nom grec de l'oiseau, on aurait alors posé les arguments contradictoires en faveur de l'Egypte ou de la Phénicie […] toutefois sans grand espoir de pouvoir trancher.* »[144]. Ce qui est certain, c'est que cet oiseau s'est imprimé puissamment dans l'imaginaire des civilisations dont nous avons hérité. Peu importe donc son origine, car il a marqué les peuples anciens et continue de nous influencer. Avec lui, le lieu du mythe devient une scène où se rencontrent des acteurs divins, nés dans l'imagination des générations qui se

---

[143]Sylvia FABRIZIO COSTA, *Phénix : mythe(s) et signe(s),* Peter Lang, Bern, 2001, p. 17.
[144]*Ibid*. p. 9.

sont succédé, à partir de leurs expériences de vie, conceptuelles et spirituelles. Concevoir un espace mythique exige deux conditions : celle inscrite dans la matière du lieu et celle qui appartient à l'expérience personnelle de l'artiste. Il faut parvenir à combiner la substance du récit mythologique, avec une lisibilité qui permette de transmettre l'essence du mythe. L'histoire impose d'avoir des connaissances sur le lieu qui fassent le lien avec la mythologie. Mais il faut aussi une culture, une expérience, une sensibilité propre. Ces éléments sont ceux qui permettront d'homogénéiser le projet, à partir des différentes dimensions du lieu. Cela requiert également des réflexions d'ordre cognitif ou sémantique. Car sublimer d'un lieu marqué par l'histoire suppose un traitement qui le rende conforme à ce que humain peut en concevoir. Sublimer un lieu du mythique et mythologique, veut dire le revisiter d'une manière adaptée à son histoire, en accord avec ses fables et le caractère de ses *dieux.* C'est en proposer l'illustration en tenant compte de ce qui lui est propre et n'appartient à aucun autre lieu. Dans la réalité historique comme mythologique, le *dieu* Adonis renvoie au Christ et au Phénix. Dans mon interprétation, tous ces aspects demeurent, mais Adonis se rapporte aussi à une vérité absolue. Garantir la transparence et la lisibilité d'une telle approche, aussi bien théologique qu'artistique, tout en conservant toujours le degré de cohérence nécessaire avec un projet sculptural, impose de mettre l'accent sur des normes plus strictes que s'il s'agissait de penser l'aménagement d'un espace d'exposition, par exemple.

Le Phénix est d'une importance fondamentale dans la mythologie. Dans mon œuvre il domine également, par sa représentation sur la partie supérieure de la sculpture, dont la posture est celle du supplicié. Dans mes sculptures les thèmes du Phénix et les personnages du Golgotha se partagent les rôles. La tête et les ailes inspirées du Phénix remplacent dans mes sculptures les membres du corps humain. Ainsi les bras du crucifié se mêlent à des ailes, pour signifier la résurrection future, comme une promesse de libération, d'envol. Le Phénix, consacré par la littérature grecque, est évoqué par Hésiode. Sylvia Fabrizio Costa écrit à ce sujet : « *Hésiode, le premier auteur à évoquer le phénix, en*

repoussant les limites de la cage du temps et en espérant éviter les cendres mortelles de l'oubli mortifère. »[145] Aujourd'hui ce mythe est devenu un symbole universel pour représenter l'espoir, la résistance, la renaissance et la survie, tandis que la symbolique d'Adonis, ancien *dieu* de la résurrection phénicienne, est devenue celle des cendres de la mort, à cheval entre le feu qui a consumé le Phénix et la crucifixion de Jésus. Pour expliquer le rapport entre le Phénix et Jésus il faut revenir à l'Ancien Testament. Ildefonse Sarkis écrit dans son livre *Les Phéniciens :* « *Phénicien est synonyme de Cananéen [...] Sanchoniaton, prêtre de Beyrouth du 13ème siècle avant J.C. rapporte dans sa cosmogonie phénicienne : « Canaan, petit-fils de Noé, s'est fait appeler Phénix ou Pénik ».*[146] Noé est lié au célèbre épisode du Déluge. Sur l'ordre de *Dieu* il construisit une arche, où il réunit sa famille ainsi que des couples de tous les animaux, pour les préserver des eaux du Déluge. L'arche aborda sur le mont *Ararat,* après le retrait des eaux, et ce fut un nouveau départ pour toute l'humanité dont les premiers ancêtres étaient les fils de Noé : Sem, Japhet et Cham. Ce dernier est le père de Canaan, que l'on considère comme le premier né après le Déluge. La naissance de Canaan, le père des Phéniciens, représente donc l'espoir d'une nouvelle vie, d'un renouveau. Par ailleurs, Canaan comme Jésus sont les descendants d'Abraham. Canaan ou Phénix est depuis cette époque le symbole de la survivance, de la renaissance et du renouveau. Autrement dit il est le symbole de la résurrection, avant l'heure, avant que cela ne soit réactualisé théologiquement par le Christ. Noé et son petit-fils, Canaan, sont eux, des exemples bibliques de la survie à une destinée tragique, le Déluge. De même que Phénicien et Cananéen sont synonymes. Ce qui fait de Phénix et Phénicie deux mots qui ont en commun bien plus qu'une similitude de sonorités

Le rapprochement entre les symboles communs à Adonis et au Phénix est-il à l'origine de l'idée de la résurrection du Christ ? La religion chrétienne a ses

---

[145]Sylvia FABRIZIO COSTA, *Phénix : mythe(s) et signe(s), op.cit.*p. 2.
[146]Ildefonse F. SARKIS, *Les Phéniciens, op.cit.* p.19.

origines chez le peuple hébreu, voisin des cananéens de Phénicie. Les relations et les échanges culturels et commerciaux entre ces deux peuples se sont développés au long des siècles, malgré leurs différences, notamment religieuses. Les hébreux n'adoraient qu'un seul *Dieu,* tandis que les phéniciens en vénéraient plusieurs, leurs *dieu*x étant mis à jour en fonction des villes et des circonstances politiques et sociales. Mais le culte d'Adonis a eu une certaine influence sur le peuple de l'Ancien Testament, par le charme particulier de la Pâque phénicienne qui se tenait à Byblos.

Ildefonse Sarkis écrit à ce sujet : « *Les prêtres phéniciens, leurs sanctuaires, leurs fêtes avaient sur les israéliens un charme irrésistible*. »[147]

L'étymologie du mot alphabet vienne du grec (*alpha* et *bêta* correspondant aux premières lettres de l'alphabet), ce sont les Phéniciens qui transmirent aux Grecs ce savoir pour leur permettre de transcrire leur propre langue. Byblos était une ville de pouvoir et de savoir d'une grande influence à l'époque des Phéniciens qui étaient des commerçants hors pairs, ayant des rapports fréquents avec les autres peuples de la région. Tout cela a favorisé la prospérité de ce peuple pacifique. Adonis, un des *dieux* majeurs des Phéniciens, a eu une influence également sur les croyances des peuples voisins, amis de la Phénicie, notamment les hébreux. Ceux-ci, languissant sous le joug des Romains, attendaient impatiemment leur *dieu* sauveur. On voit bien par la suite le lien évident entre l'image du Christ et Adonis. Le Christ a visité Sidon et Tyr au sud du Liban, et son premier *miracle* a eu lieu à Cana qui se situe à quelques kilomètres de Tyr. Ces villes phéniciennes représentaient la culture et la civilisation de Canaan ; les termes « phénicien », et « canaanien » sont interchangeables. Le temple de *Dieu*, bâti par Salomon, fils de David, a été bâti avec les cèdres du Liban, grâce à l'amitié d'Hiram, le roi phénicien *:* « *A bout de vingt années durant, Salomon construisit le temple de Yahvé et le palais royal.*

---

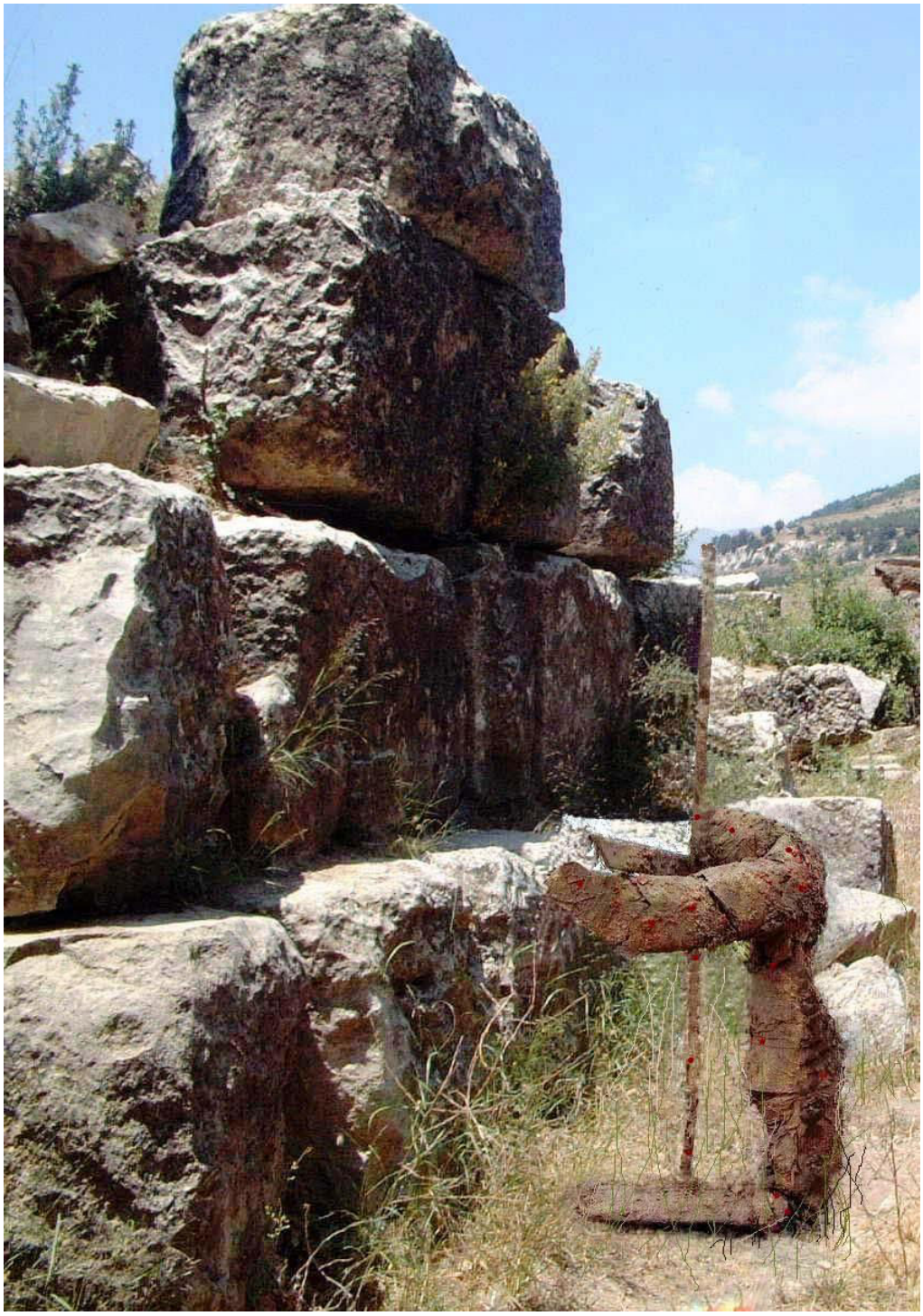
[147] *Ibid*. p. 80.

Hiram, (roi de Tyr), lui avait fourni du bois de cèdre […] alors le roi Salomon donna à Hiram 20 villes dans le pays de Galilée. »[148]. La terre ou le pays de Canaan se compose d'un territoire comprenant la *Terre promise* des Hébreux, ou la *Terre d'Israël*, et fut donnée par *Dieu*, aux patriarches hébreux Abraham, Isaac et Jacob.

Dans mon œuvre exposée a Afka, le Phénix se confond avec Adonis et le Christ, dans le but de réunir toute l'expérience théologique vécue au temps du Christ, et par là même, synthétiser la pensée humaine, chez qui la peur de la mort et l'espérance de la résurrection forment une interrogation constante. Ma recherche souhaite rétablir une alliance entre les mythes qui gravitent autour de la mort et de la résurrection d'une part, et la condition humaine d'autre part. Ces notions peuvent se projeter dans la vérité existentielle et constituer une unité cosmique par-delà l'espace et le temps. Ainsi, l'expérience humaine vécue dans le passé vient consolider celle du présent. « *Mon enfant ! Je suis vraiment désolé ! Le temps passe, mais le passé ne passe jamais !* »[149] Dans cette optique, le crucifiement[150] du Christ qui était un acte assumé- le choix d'être sacrifié pour ceux qu'on aime -, demeure à travers le temps, un acte en faveur du bien de l'humanité tout entière. Dans mon œuvre, le crucifiement, c'est notre échec à comprendre et à prendre en main notre existence, c'est la peur qui nous habite et le mal qui caractérise notre condition humaine, c'est l'image de la mort qui nous prend à la gorge et contre laquelle nous recherchons sans cesse des parades. La référence au mythe du Phénix, dans mon travail, donne à la crucifixion, sujet réel de mon installation, une dimension qui plonge plus profondément encore dans la mémoire humaine, et permet une mise en scène plus théâtrale, tout en allégeant la thématique religieuse

---

[148]*Ibid.* p.76.
[149] Dordan PLEVNES, Le bonheur est une idée neuve en Europe, op.cit. p.23.
[150]Synonyme de crucifixion. Le nouveau petit Robert*, Dictionnaire de la langue française,op.cit.*



39- Kyrillos, *Croisement*, techniques mixtes, 115x150x95cm, 2011.

Corps et esprit

L'esprit se définit comme une conscience se situant au-delà de toute dimension matérielle, à la recherche d'un corps qui lui serait propre, qui la reflèterait et qui lui permettrait de mener une existence charnelle, avec une présence au monde, sensible et active. Dans cette perspective l'esprit et le corps se révèlent indissociables. Dans son ouvrage *Qu'est-ce qu'un corps ?* Stéphanie Breton traite l'existence du *moi* grâce au support d'un corps, qui serait unique et indépendant. Cette conception est en réalité une vue de l'esprit, car le corps n'est pas réellement libre. Il demeure dépendant, qu'il le veuille ou non, de ses conditions d'existence, et reste lié aux legs de ses ancêtres. *« Mon corps est ce qui me rappelle que je me trouve dans un monde peuplé d'ancêtres, de divinités, d'ennemis ou d'êtres du sexe opposé. »*[151] L'esprit liée au corps dépasse l'individu lui-même, pour se raccrocher aux ascendants à travers l'histoire, aux autres et à la société, dans le temps présent. Ce qui nous ramène aux notions d'hérédité, de mémoire et d'inconscient collectif. La rivalité permanente entre les énergies physiques et spirituelles est un des thèmes centraux de ma dynamique artistique. C'est une notion que j'exprime par la mise en œuvre d'éléments plastiques comme les formes, les axes directifs, la composition et la matière. Tous ces éléments, bien que de nature matérielle, s'agencent dans une tentative de spiritualisation de l'œuvre. Le *corps* de ces sculptures représente des créatures qui livrent un combat, pour la victoire et la libération. Ils délivrent une force centrifuge qui part du cœur de l'œuvre. Les muscles endommagés et les membres inachevés dessinent des silhouettes de matière brute, qui cherchent à évoquer surmontant le matérialisme, en se dégageant de la matière. Mes

[151]Stéphanie BRETON, Qu'est-ce qu'un corps ? *Op.cit.* p. 89.

sculptures se veulent envolées mystiques au cœur de la tragédie théologique. J'évoque le caractère spirituel de l'esprit entouré des emblèmes ténébreux qui l'enserrent dans le monde et projettent sur lui le cauchemar de sa propre destruction. Entre les nécessités du quotidien et ses aspirations à l'absolu, l'esprit se trouve écartelé par un dilemme terrible et inévitable. Sa propre existence n'a pas de substance propre, mais son corps biologique est pour elle une prison. Pour être révélée, elle est en quête d'un corps de substitution, que seul l'artiste sera à même de lui procurer, par le travail de son esprit créateur. Esprit qui demeure après lui dans chacune de ses créations et qui représente la lutte de l'homme pour éviter l'abîme de l'enfer qui le guette.

Les proportions voulues de mes sculptures, en général plus grandes que celles du corps humain, et la déformation des membres et de l'anatomie, produisent des figures qui impressionnent par leur aspect monumental et tragique. Mes sculptures cherchent à concrétiser la beauté de la vérité telle qu'elle existe dans l'esprit épuisé, ou dans les corps spiritualisés par l'esprit qui les habite, et qui est généralement refoulé par la conscience. Dans mes sculptures je cherche à créer des corps tels que l'esprit les souhaite. De nouveau corps aptes à servir de refuge aux esprits en quête de support matériel. L'esprit de l'artiste lui-même, souffre d'être enfermé dans un corps qui échoue souvent à être son réceptacle privilégié. L'art intervient ici aussi pour proposer à ce dernier, un corps de substitution incarné par l'œuvre.

L'esprit *fluide* et immatériel, et le corps *concret* et matériel, ont deux natures différentes, distinctes et qu'apparemment tout oppose, mais qui ne peuvent exister l'un sans l'autre. C'est en tous cas la thèse de toutes les cultures religieuses qui exaltent l'esprit et méprisent le corps. La différence ne nécessite pas toujours l'opposition mais peut engendrer la complémentarité. C'est vrai que la nature de l'esprit est différente de celle du corps jusqu'à parfois entrer en conflit. C'est ce constat qui est à l'origine de la dualité dont traite cette thèse. Mais, ce qui est vrai c'est que la primauté doit être exercée soit par le corps comme chez les matérialistes, soit par l'âme comme dans le christianisme ? A

moins qu'il n'existe un troisième choix, qui serait de parvenir à la complémentarité des deux rivaux. L'âme est passagère du corps en même temps qu'elle lui dicte ce qu'il fait. Ce dernier est son *moyen d'être,* son instrument. L'esprit est l'énergie à l'origine des facultés de raisonnement, de perception. Le corps permet à l'esprit d'exister, mais l'esprit est la conscience de cette existence. L'un est fait pour l'autre, l'un exprime l'autre, l'un complète l'autre. Sans le corps, l'esprit n'a pas de *moyen d'être*, parce qu'il est fait pour être dans le monde matériel, celui de la matière et des sensations. Cette cohabitation est un phénomène imposé par la nature. Le corps comme l'esprit recevront ensemble leur récompense, ou bien ils seront tous deux frappés de malédiction : toute maladie de se prolongera par des souffrances corporelles et toute blessure du corps entrainera la souffrance de l'esprit.

Le christianisme a hérité du concept platonicien qui méprise le corps. Pourtant le corps reste omniprésent dans tout l'art chrétien. Mais cette représentation dépasse l'illustration pour inviter à la vénération. Le Christ, *Dieu* lui-même, est devenu humain, il est mort, et plus tard a ressuscité, sans jamais abandonner son corps qui l'a accompagné après son ascension. Ceci rend au corps sa dignité propre, aux côtés de l'esprit. Finalement, le rapport du corps avec se révèle énigmatique. Le corps dont les yeux s'illuminent, dont le sourire s'éclaire, dont les mouvements harmonieux enchantent ou rendent la présence imposante, est occupé par un esprit qui lui transmet son reflet. L'exemple du chant, est peut-être le plus convaincant. La mélodie bien ressentie et bien chantée, qui allie la qualité des cordes vocales avec la sensibilité du chanteur : voilà l'alliance idéale du corps et de l'esprit. Dans le christianisme, le corps du Christ n'est pas un simple support mais un élément porteur de valeurs fondamentales. « *La thématique chrétienne du corps : elle n'est complète que si l'on prend en compte la théologie du corps eucharistique et du corps ecclésial*

du Christ. »[152]. Par l'eucharistie, le sacrifice du Christ est renouvelé. Le pain et le vin qui sont son corps et son sang, absorbés avec dévotion par les chrétiens au cours de la messe, permettent une identification à *Dieu* et à travers lui, au macrocosme. Stéphanie Breton écrit dans son livre, *Qu'est-ce qu'un corps* : « *Le dualisme ontologique affirme que l'homme est double : corps d'un côté, âme de l'autre. Cette doctrine nous a été léguée par l'antiquité, mais c'est à travers la manière dont la chrétienté en a recueilli l'héritage, qu'elle a imprégné notre culture.* »[153]. Dans cette citation Stéphanie Breton souligne deux notions. Elle confirme la poursuite conceptuelle de l'héritage humain, et la dualité corps/esprit, à travers le christianisme. La conception corps contre âme, cherche à donner la priorité à l'un sur l'autre, ce qui ne fait qu'exacerber la rivalité existante entre les deux. Ce que l'on retrouve à travers la conception d'un paradis d'ordre spirituel inaccessible s'opposant à une terre promise matérielle, mais utopique. A travers ce dilemme, l'homme peut bâtir un lieu d'espérance sur la terre, grâce aux envolées de l'imagination et de la création artistique, qui peuvent avec le temps, transformer ce dilemme existentiel en perspective porteuse de réconciliation. La foi en un spiritualisme exigeant vient le plus souvent buter sur un réalisme radical. Pourtant le Christ est parvenu a réaliser l'union de ces deux antagonistes, dans sa personne. Il nous a laissé la preuve, à partir de son corps *divin*, que la réconciliation de ces deux partenaires que tout semble opposer, reste possible.

C'est à la fin du XIXe siècle que la neurologie a pu confirmer le rapport indissociable qui existait entre conscience, perception, intelligence, sentiment et pensée d'une part, et le corps humain d'autre part. Avec cette découverte, le dualisme du corps et de l'esprit, a pris une autre signification. Celui de l'unité dans la complémentarité. « *Fin mars 1895, Freud entame sa « psychologie pour le neurologue » […] D'emblée s'y marque la traversée du modèle de*

---

[152]Michela MARZANO, *Dictionnaire du corps, op.cit.* p. 221.
[153]Stéphanie BRETON, *Qu'est-ce qu'un corps ? Op.cit.* p. 59.

l'organisme et un radical anti-dualisme esprit/corps qui malgré quelques tentations biologisantes, ne se démentira jamais. »[154]. En effet, si des sentiments comme la peur et l'amour sont directement rattachés à la structure physiologique, il en découle que ces sentiments sont dépendants du corps. Ce qui devrait nous inciter à éprouver davantage de respect pour ce corps, qu'il n'en a eu à travers l'histoire humaine. La prédominance du corps par rapport à reste cependant atténuée dans les faits, par les aspirations d'élévation spirituelle qui continuent, néanmoins, de s'imposer à l'homme. Si l'on souhaite envisager une conception supérieure de l'être humain, cela oblige à considérer les relations que l'art plastique établit entre sensation et matière. Ce qui permet par exemple à l'artiste, de traduire matériellement des représentations de l'esprit. Après la réalisation d'une œuvre d'art, il faut un certain temps pour que le corps de l'œuvre soit reconnu comme dépositaire du reflet de l'artiste. Les débats sur les rapports entre le corps et l'esprit, représentent une tradition commune et persistante de la pensée humaine au long des siècles. Des constantes demeurent : ceux qui idéalisent l'esprit sont plutôt les tenants de la religion, tandis que ceux qui accordent au corps la primauté, sont plutôt les partisans du matérialisme. Dans cette querelle, l'art aspire à être la concrétisation du mythe en donnant au fabuleux imaginaire, un corps réel. Dans cette optique, l'art s'élève au niveau du rituel, pour se présenter au monde comme la concrétisation d'un rêve existentiel. Par ailleurs, l'art peut également imaginer des lieux entièrement conçus et réalisés pour susciter le sentiment du sublime. Ce peut être des espaces à l'ornementation choisie et foisonnante ou bien d'un grand dépouillement. Peu importe si l'élévation de est favorisée.

Pour ne pas nous laisser entraîner hors des limites de cette thèse, je dois contraindre le débat, au rapport corps et âme, tel que le conçoit la religion chrétienne, et ses relations avec l'art plastique, notamment contemporain. Pour le christianisme, les concepts corps et âme se présentent comme un dilemme.

---

[154]Michela MARZANO, *Dictionnaire du corps, op.cit.* p. 396.

40- Kyrillos, *Corps*, matières mixtes, 52x25x21 cm, 2011.

L'esprit est supérieur au corps, qui lui, est méprisable. Pourtant, l'exemple du Christ vient affirmer la dignité du corps. *Le philosophe* Descartes pose semble-t-il la bonne question : « *Ai-je un corps ou suis-je un corps ?*»[155]. L'importance dans cette question, c'est la question elle-même. Elle montre à quel point on ne peut dissocier les deux protagonistes. Le Christ, lui, a donné vie au corps, mais le christianisme n'a pas reconnu son importance. Cependant, l'art sacré a toujours beaucoup représenté les corps, notamment dans les icônes, les fresques, les peintures, les sculptures, etc. Par ailleurs, les églises, les édifices, les espaces publics représentent des espaces d'expositions permanentes, où les œuvres d'art se répartissent dans un tissu urbain qui forme une sorte de musée sans murs ni frontières où le corps est exalté. L'art moderne et contemporain n'a pas vraiment rompu avec les sujets religieux, même quand il traite indirectement ce sujet. Par exemple en abordant la notion de l'esprit et des éléments plastiques qui peuvent le représenter, que l'art religieux chrétien avait aidé à formuler.

Dans mon expérience théorique et pratique, les notions se rapportant à l'esprit se traduisent davantage par la sculpture. Le corps n'est pas un simple sujet de sculpture, mais plutôt le *sujet dominant*. A partir de ce corps se définissent la sculpture, les dimensions, les volumes, la matière et la texture de l'œuvre, et c'est toujours grâce au corps que la sculpture peut refléter l'esprit, qui est à l'origine de l'œuvre et habite l'œuvre. « *L'idée qui se fait jour alors, c'est que le corps ne peut pas être seulement et peut-être pas principalement, un objet. En effet ce corps qu'on appelle « le corps » loin d'être simple objet d'action ou de contemplation, se voit co-impliqué dans l'action et la contemplation elle-même, comme détermination de ce qui agit ou contemple.* »[156]. Les civilisations archaïques ont souvent développé un art populaire, funéraire et religieux dont le corps humain représentait le sujet principal, mais qui était destiné à devenir objet de vénération.

---

[155] Cité par Michela MARZANO, *Dictionnaire du corps, op.cit.* p.292.
[156] Michela MARZANO, *Dictionnaire du corps, op.cit.* p. 245.

Passions

Kandinsky parle du mal dont on ne connaît pas les causes et fait de l'artiste un *sauveur* ; « *Les causes de la nécessité qui nous contraint à nous mouvoir vers le haut et vers l'avant « à la sueur de notre front », à travers les peines, le mal et les tourments, restent inconnues.*»[157] Cette anxiété est le reflet d'un sentiment transmis de générations à générations, et ayant pour cause un conflit originel. Au plus profond de nous-mêmes, nous acceptons les lois de la nature qui sont à la base de nos existences. Celles-ci dépassent de beaucoup nos capacités et nos connaissances. Intuitivement, nous nous satisfaisons de cette perception limitée, tout en cherchant malgré tout à en élargir le cadre. Parallèlement, l'homme doit vivre ses Passions, car c'est à travers la douleur qu'on avance vers l'idéal, en prenant conscience du sens de l'existence. Toutes ces limitations de l'être nous poussent à faire de l'art. Et cet art s'impose comme une évidence pour articuler notre place dans la société, dans le temps et dans l'espace.

Emmanuelle Lequeux affirme en commentant l'exposition *Traces du sacré*, au centre Pompidou : *« Dieu est mort, donc. Le XIXe siècle nous l'a assez révélé,[..]. Mais que faire de ce néant laissé derrière lui ? Les artistes s'en sont emparés. »*[158] Le lien entre le néant, résultant de l'absence de *Dieu,* évoqué par Emmanuelle Lequeux, et l'intervention d'un artiste comme Yves Klein par exemple (1928-1962), qui lors d'une performance exceptionnelle s'est jeté dans le vide, en janvier 1960, est évident. C'est ce néant qui a incité Klein à faire ce saut dans ce lieu qu'est le vide. Devant un espace vide, un lieu vacant, l'artiste se sent invité à intervenir, à décrypter et à traduire les valeurs de l'espace en tant que lieu, à trouver le sujet assorti, à choisir la matière, à préciser les mesures et

---

[157] Wassily KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier, op.cit.* p.54.
[158] Emmanuelle LEQUEUX, *Traces du sacré, la grande messe de Beaubourg, op.cit*. p. 96.

le volume, à déterminer la technique, et le traitement, à désigner l'emplacement convenable de son œuvre créée par et pour le lieu. Dans un tel cas, le seul moyen d'accéder au but, c'est de laisser s'exprimer les impressions. En commençant par sentir, on finit par comprendre. Ou si ce n'est pas le cas, cela valait au moins la peine d'être tenté au nom de l'art.

« *Pour nous éternels enfants condamnés à l'impuissance, nous qui travaillons sans moissonner et ne verrons jamais le fruit de ce que nous avons semés [...]* »[159] Cette phrase d'Ernest Renan ne laisse pas de doute. Dans son idée, les hommes sont condamnés à l'errance et cette condition les affecte. Elle n'est pas limité dans le temps ni dans l'espace, mais correspond à une constante profonde de notre nature : les hommes sont dit « éternels enfants condamnés…). Quel que soit leur sort, ceux qui leurs succèderont seront condamnés à leur tour à subir cette impuissance, qui traduit une unicité de destin. Chaque homme est une destinée qui se forge progressivement pour devenir Passion [160] ressentie, expérimentée, et traduite par l'artiste, notamment l'artiste contemporain. Chaque artiste est amené à prendre en charge sa croix sur le long et douloureux chemin du Golgotha de l'existence humaine. En me référant au Golgotha, je cherche à illustrer le cadre de la sculpture, sans aucunement impliquer l'aspect religieux. Dans ce sens, il faut entendre Passion(s) du Christ, comme l'Archétype du parcours de ceux qui ont expérimenté la douleur.

La Passion a laissé son empreinte sur l'art que je réalise. Il s'inscrit dans la droite ligne énoncée par Renan lorsqu'il fait référence à la *condamnation à l'impuissance* et à *l'inclinaison.* Cette idée n'est pas une fiction sortie de l'imagination troublée de l'artiste. Elle est traduite par une expression symbolique, la destinée humaine. Ainsi mon art utilise les caractères de la mortification, représentée d'une façon explicite dans mes œuvres, comme une

---

[159]Ernest RENAN, *Histoire des origines du christianisme, op.cit. p*. 262.
[160]La Passion (avec une majuscule) représente les souffrances du Christ sur le chemin de la croix.

arme rhétorique et métaphorique, pour établir une relation avec le contexte. Stéphanie Breton élabore le concept *du corps* à travers la mise en scène des « Passions ». Cette notion me sert également à théoriser les stratégies élaborées au cours de cette recherche, pour parvenir à construire une image qui fasse du corps le lieu de toutes les Passions. Je me concentre non seulement sur les caractères physionomiques, mais surtout sur les rapports antagonistes et conflictuels qui existent entre le corps et l'esprit. D'où la dualité exprimée par Breton. L'essentiel dans cette opposition est la révélation de la Passion où se révèle l'humanité de l'homme, qui en fait la plus parfaite de toutes les créatures. Ici il est nécessaire d'évoquer l'utilité qui existe d'après moi, de croire à la Passion pour parvenir à accéder au sentiment du sublime. Sans cela, le merveilleux se banalise, car il n'est rattaché à rien de supérieur. Il est au contraire dans la nature de la Passion, de susciter la sublimation de la douleur, dont l'art peut ensuite s'inspirer. Stéphanie Breton écrit à ce sujet : « *Si c'est dans l'incarnation que se noue la pensée du corps en Europe, c'est la Passion qui en exprime la quintessence, puisqu'en se sacrifiant l'Homme-Dieu permet à l'humanité de sortir de son statut d'image déchue. D'où la dualité du corps du Christ* »[161] Il ne faut pas perdre de vue que la promesse de pouvoir accéder au paradis annoncé par le Christ, reste soumise à un acte de confiance et de foi qui seul rend l'utopie accessible et compréhensible.

L'image de la crucifixion demeure pour moi un symbole. Le rapport de l'artiste avec la crucifixion dépasse son principe religieux, pour devenir un emblème signifiant et une raison d'être de l'œuvre d'art. L'artiste est un homme qui bien souvent éprouve une douleur, dont il demande à l'art le refuge. Siegfried Giedion parle dans son livre, *Espace, temps, architecture,* du désordre de la vie humaine. Il écrit : « *Allons même plus loin: essayons d'expliquer le désordre qui règne dans tous les domaines des rapports humains, essayons d'expliquer la confusion qui menace les principes les plus évidents de la vie*

[161]Stéphanie BRETON, *Qu'est-ce qu'un corps ? Op.cit.* p. 73.

humaine »[162] Le désordre et les conflits qui semblent dominer souvent les rapports humains, traduisent les conséquences de la confusion et du chaos intérieur qui habitent l'homme. Avant, Adonis et le Christ étaient des supports d'identification recherchés par les hommes. Aujourd'hui ce sont les artistes qui créent les mythes, et leurs œuvres qui incarnent les lieux de peine. Le conflit n'a pas déserté l'histoire des hommes. C'est toujours lui qui est à l'origine de leur solitude ou de leurs rapports faussés avec les autres. Il s'agit en réalité de contingences humaines et historiques qui correspondent à une vérité éternelle qui persiste dans la mémoire et dans l'expérience des individus et qui justifie le rôle social de l'artiste. Dans son ouvrage *Espace, temps, architecture,* Giedion relie les principes de la vie humaine à un désordre originel et conflictuel. Il explique les conséquences de ce désordre sur l'espace et le temps, et, par la suite, ses retentissements sur l'évolution de la destinée humaine, sur les développements de l'histoire, et la constitution des lieux. C'est ce désordre conflictuel régissant l'intercommunication entre les hommes qui incite à la rivalité, aux affrontements, au règne de la force et de la violence, à la souffrance, au sang versé et à la mort. Cette menace pèse sur les individus comme sur les peuples. Ses conséquences, ce sont toutes les « Passions », toutes les croix infligées aux hommes. Dans ce contexte, l'art a pour fonction de devenir un acteur majeur de la délivrance. Dans ce sens, l'art est mythique, parce qu'il a la capacité d'influencer le comportement humain sans pour autant que cela soit contrôlé ou garanti. Par la représentation de la souffrance et du malheur, il aspire à devenir mythiquement, l'instrument de la prise de conscience qui ouvre sur la rédemption, car on ne peut s'affranchir que de ce dont on est conscient. La prégnance des « Passions » qui assombrissent l'existence humaine a pour fondement un donné existentiel originel dont le principe remonte probablement à l'émergence de la matière, et qui se déploie au fil du temps, en empruntant les méandres d'une mutation continue. Dans ce contexte, l'art plastique a pour

---

[162]Siegfried GIEDION, *Espace, temps, architecture, op.cit.* p. 495.

vocation, par la transformation de la matière, de contrer la matière elle-même, pour répondre aux exigences profondes de l'artiste qui est d'opposer un contrepoids aux conflits inscrits dans la matière. Entre l'art et la « Passion » s'établit alors un pacte de réflexion et de projection, la première étant nourrie par de l'artiste, qui la reformule pour en créer une incarnation, qu'il projette dans l'espace du tangible. La Passion élaborée dans les traités d'art, consiste en l'application des principes et des règles qui doivent mener à sa dissolution par l'application de l'utopie à l'existence. La dissolution de la Passion consiste en la reproduction de ces modèles idéaux. Ces procédés correspondent à deux attitudes fondamentales et différentes face au monde et à la création. Premièrement, réaliser et accepter la « Passion », deuxièmement, avoir la chance de pouvoir vivre l'expérience de l'art. La conjonction entre art et « Passions » s'appuie sur ce qui existe entre imagination et matière. Mais la vocation de l'art est de ramener l'imaginaire vers le réel, tandis que ce dernier a tendance à se diluer dans l'imaginaire, une fois l'œuvre achevée. Ce phénomène illustre la force féconde des réalisations d'art plastique, notamment de la sculpture.

Si les « Passions » font partie des conditions intrinsèques de la destinée humaine, l'art a, lui, le pouvoir de les appréhender par l'esprit, pour les affronter et les vaincre. La sculpture, comme archétype de l'art et concevant la matière dans ses trois dimensions, mène à l'archétype de ce que peut être la création humaine. Pour que de l'imaginaire naissent des créations réelles, la sculpture doit avant tout s'apparenter au lieu qui la reçoit, à la matière qui le compose et à qui préside à son intronisation.

Les récits mythiques prennent vie dans l'imaginaire, où ils incarnent des modèles et des moments exemplaires de la mémoire du passé. La mémoire collective contient donc un important contenu impliquant pour l'homme l'anxiété et la peur, ainsi qu'une tendance innée à aller vers le changement.

41- Kyrillos, *Passion*, techniques mixtes, 65x19x17cm, 2011.

Mais cette mémoire peut également aller puiser des images, modèles du sublime, enfouies dans les profondeurs du macrocosme. Ce pouvoir est celui de l'artiste. Il est à l'origine et au service de la création artistique. Les hommes, eux, peuvent ensuite recevoir, accepter et vivre l'expérience émouvante de jouir de ces créations

Dans cette perspective l'œuvre n'est en aucun cas un simple objet de divertissement, mais un médium dont la puissance peut entraîner la réalité, à travers l'ordonnancement des espaces, des lieux et des perceptions, pour amener l'homme à réordonner sa propre existence de façon à vaincre en lui l'appel de la Passion. Par conséquent, dans leur essence, les deux fictions œuvre et Passion, partagent le même empressement et la même vocation pour l'implantation d'un nouvel ordre, fondé par l'art.

De l'art et de la religion émanent l'image de la Passion mais également son remède, qui, pour la religion chrétienne est la croix, symbole et instrument de cette mission. La croix du christianisme est devenue le symbole de la délivrance. Selon Christophe Le fébure, *« Elle devient le signe de la protection contre le malheur ».*[163] Par la suite, avec la baisse de l'influence religieuse durant les deux derniers siècles, l'art a, d'une certaine façon, continué de prendre en charge la mission de la crucifixion ; Lefébure ajoute : « *L'art des croix et des calvaires semble bien être achevé avec le XIXème siècle […]. L'élan créateur des siècles passés n'est plus. La déchristianisation a fait son œuvre. Croix et calvaire ne semblent plus aujourd'hui que les inutiles témoins d'une époque révolue.* »[164] Cependant, entre déformation et stylisation, ruine et décomposition, les arts plastiques substituent la création artistique à la crucifixion. La crucifixion étant le témoignage le plus dramatique de l'histoire collective, dont elle raconte le sujet sans équivalent depuis deux mille ans, dans les sociétés Chrétiennes. Par mes œuvres je tente de réconcilier la sculpture contemporaine avec la

[163]Christophe LEFEBURE, *Croix et calvaire, op.cit.* p. 159.
[164] *Ibid.* p. 151.

crucifixion, dans la mesure où celle-ci relate la condition humaine encadrée par le récit de la vie du Christ. Les travaux de Durkheim (1858-1917) publiés dans plusieurs de ses ouvrages, notamment dans *Le suicide,* en 1897, font état d'une anomalie de l'ordre social, ayant pour origine un bouleversement des règles de vie en société et débouchant sur ce qu'il a nommé *«l'Anomie »*. Cet état se traduit par une déliquescence des normes sociales touchant tous les plans : moral, religieux, national et idéologique. La notion d*'Anomie* est représentée dans les œuvres d'Edward Munch (1863-1944), particulièrement par *Le Cri* (1893). Quand Munch a peint *Le Cri*, il a voulu annoncer l'aliénation de l'homme soumis à un asservissement accéléré, et pour qui la délivrance passe par la conscience de son identité personnelle, distincte et unique d'une part, et par le fait de pouvoir exprimer cette identité, tout en la mettant en pratique, d'autre part. L'état d'aliénation est inhérent à l'être humain depuis le berceau, mais l'individualisme moderne l'exacerbe. Notre vérité existentielle est une constante cosmique, mais l'art moderne et contemporain s'est chargé de la mettre en relief en des représentations. *Le Cri* de Munch était prémonitoire de ce qui adviendrait au siècle suivant. C'est un *appel* qui dépasse de loin les limites d'un simple tableau, pour venir ébranler la sensibilité du spectateur en lui parlant des difficultés de l'humaine condition.

J'ai moi-même vécu l'expérience de la souffrance qui a touché la grande majorité du peuple libanais. Durant plus de 30 ans, les bombardements réguliers ont défiguré les différentes villes du Liban, et surtout sa capitale, Beyrouth. Après chaque guerre, malgré les morts et les handicapés, malgré l'amoncellement des ruines, malgré la succession des conflits armés, et bien que les libanais soient conscients que la paix est bien loin d'être définitivement établie, la vie renaît de ses cendres, toujours plus active. Ce peuple est un peuple habitué à surmonter ses blessures : c'est bien le peuple du Phénix ; un peuple né pour sa propre *résurrection*. J'ai passé mon enfance et toute ma jeunesse au milieu des conflits culturels, ethniques, religieux ou politiques. Etre différent est un fardeau toujours plus pénible à porter, car cela est vécu comme une

opposition irréconciliable. Et cette différence n'est jamais aussi pesante que lorsqu'elle met son masque le plus cruel et nous guide vers la guerre. Voilà ce qu'est devenu mon pays, un pays en guerre perpétuelle. Et les images de cette guerre sont imprimées à jamais dans ma mémoire visuelle, les images de la réalité qui est souffrance et mort, cadavres amputés, innocents blessés, handicapés à vie, sang et larmes au quotidien. La guerre est traîtresse. Elle passe d'une ville à l'autre, d'un village à l'autre et d'un frère à l'autre. Le plus difficile à vivre c'est l'impossibilité de prédire quand cette guerre prendra fin, et même si elle doit prendre fin un jour. Le conflit est omniprésent et personne ne peut dire quand les libanais pourront enfin entonner des hymnes de paix. Même dans les accalmies, les armes sont toujours prêtes à être brandies, car la guerre s'accroche, maligne, comme une chauve-souris de malheur s'accroche aux cheveux, sans pouvoir être détachée. Et nous dansons sur un volcan assoupi, redoutant la moindre étincelle qui provoquera l'explosion. La Passion du peuple libanais est une expérience qui me touche directement, mais la mémoire du malheur est universelle. Mon exemple n'est qu'un parmi tant d'autres. Ceux qui n'ont pas vécu personnellement de Passion, leurs parents et leurs aïeux en ont vécu. Ces événements se sont inscrits dans leur mémoire sinon dans leurs gènes, nourrissant le substrat des archétypes. Car personne ne peut échapper à ce destin. Le malheur est bien notre lot commun.

Les conflits générateurs de « Passions » naissent de l'antagonisme existant entre deux aspirations constitutives de chaque individu et cela sans exception. L'une est de nature matérielle, et s'oppose à l'autre, de nature spirituelle. C'est cet asservissement dont traitait déjà Michel-Ange il y a cinq siècles. Robert Coughlan écrit : « *La lutte permanente entre les puissances physiques et spirituelles qui constitue un des thèmes importants du dynamique génie de Michel-Ange s'exprime magnifiquement dans les esclaves* ».[165]

---

[165]Robert COUGHLAN, *Michel-Ange et son temps,* Time life, Etats Unis, 1981, p. 166.

Michel-Ange représente l'homme dans quelques-unes de ces œuvres, comme étant esclave, dans son propre corps, du conflit entre ses deux natures, physiques et spirituelles ; ces rapports conflictuels entre les deux tendances, physiques et spirituelles sont une condition nécessaire de la quête de la plénitude qui doit déboucher sur un monde de félicité. Cependant, l'échec dans cette quête d'équilibre entre des forces contradictoires et antagonistes, peut déboucher sur le mal-être et le malheur, et se muer pour certains en une vie de calvaire.

Selon notre constitution psychique et notre composition physiologique, nous avons des besoins et nous éprouvons des désirs. D'après le *Dictionnaire du corps* de Michela Marzano, « *Le mot « désir » est utilisé en France à partir du XIIe siècle, et il qualifie aujourd'hui les aspirations et les souhaits.* »[166] Suivant cette définition du désir, le conflit se situe à mi-chemin et s'oppose à la satisfaction. C'est ici que l'on rejoint le Golgotha, et son parcours accidenté, long, pénible et silencieux. Un cheminement qui concerne d'abord chaque individu dans son intimité, avant de toucher les sociétés et les peuples.

Kandinsky disait : *« Notre âme, après une longue période de matérialisme dont elle ne fait que s'éveiller, recèle les germes du désespoir, de l'incrédulité, de l'absurde et de l'inutile »*[167] . Il exprime sa désillusion dans un texte qui allie la spiritualité de l'art, à la matérialité de la peinture. Il y explique le malheur auquel est voué le matérialisme quand le spirituel en est tenu à l'écart. C'est en conjuguant harmonieusement les deux natures que l'on peut espérer atteint à une sorte de félicité. Sinon, c'est l'inconnu qui emprunte le plus souvent le chemin de la violence ou celui de l'esclavage, faisant espérer la venue d'un sauveur.

---

[166]Michela MARZANO, *Dictionnaire du corps, op.cit.* p. 297.
[167] Wassily KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier, op.cit.* p.54.

42- Michel-Ange, *Esclave*, marbre, (détail), 1597.

L'exécution du Christ s'est déroulée dans un lieu nommé *le crâne* - Golgotha - et symbolisant la mort et l'éphémère du corps. Jacques de Landsberg, écrit dans son livre *L'art en croix* : « *La crucifixion du Christ a eu lieu sur une colline à l'extérieur de la ville de Jérusalem. Celle-ci ressemble à un crâne, d'où son nom hébreux « Golgotha » et sa traduction en latin « calvaire »* ».[168] L'équilibre parfait n'existe pas entre ces deux pôles, matière et esprit, qui constituent la totalité de l'être humain. Le christianisme a sacrifié le corps pour l'esprit, tandis que le Christ, lui, avait offert son corps pour que vive l'esprit. L'aspiration naturelle à la vie éternelle correspond aux dogmes religieux qui promettent une vie après la mort.

---

[168]Jacques DE LANDSBERG, *L'art en croix, op.cit.* p. 19.

Il est par ailleurs possible de croire à un bonheur terrestre basé sur le mépris des sensations charnelles et des désirs, félicité anticipée dès ici-bas et dont la plupart des chrétiens témoignent. Comme si le christianisme était fait essentiellement pour les faibles et les pauvres qui ne peuvent réaliser leurs désirs dans la vie, en leur donnant un réel espoir, malgré leur condition misérable, ou à cause de cette condition, la certitude que ce bonheur arrivera avec la mort. Chateaubriand illustre bien cette pensé quand il écrit : *« S'il est impossible de nier que l'homme espère jusqu'au tombeau ; s'il est certain que les biens de la terre, loin de combler nos souhaits, ne font que creuser l'âme et augmenter le vide, il faut en conclure qu'il y a quelque chose au-delà du temps […] loin de nous plaindre que le désir de félicité ait été placé dans ce monde, et son but dans l'autre, admirons en cela la bonté de Dieu*! »[169]. Ce *Dieu* qui a accepté le supplice et la mort pour sauver les hommes, avait donné l'exemple en demandant à ses disciples de tout quitter et de le suivre dans sa vie, dans sa mort et de reproduire son supplice. Si l'on accepte de suivre les principes chrétiens, tels que Chateaubriand les résume dans son titre « *Génie du christianisme* », il faut conclure avec lui que le vrai bonheur n'existe pas sur la terre, qui nous offre seulement un simple avant-goût du bonheur, le modèle de ce qui ne sera que dans une autre vie, où le corps et la matière n'existeront plus. La culture chrétienne s'est efforcée durant plus de 2000 ans de dire que la vie est un passage, que le corps est une enveloppe, le calvaire notre destinée commune et la félicité future notre espérance. Mais, est-ce qu'espérer une vie après la vie nécessite le refus de tous les petits instants de bonheur légitime sur cette Terre ? L'homme contemporain est-il prêt à faire ce sacrifice en faveur d'un autre monde qui n'existe que dans les croyances? Ce dilemme est né et a grandi avec l'émergence de l'idée de bonheur. Idéal toujours aussi difficile à atteindre car l'homme dans sa quête, reste affronté aux « Passions » qui consument son existence.

---

[169] *Ibid*. p. 199.

La colline du Golgotha symbolise le *crâne* synonyme de mort en même temps qu'elle est un haut lieu car elle a été le théâtre réel du supplice et de la mort d'un dieu. *« Le haut lieu est, suivant une explication religieuse ; hauteur, colline sur lesquelles les juifs élevaient des autels, et faisaient des sacrifices avant la construction du temple. D'autre part il peut représenter un lieu mémorable.* »[170] Michel Crépu dans son ouvrage *Hauts lieux,* commente la notion du spirituel, en reliant la véritable spiritualité aux hauts lieux où le spirituel s'unit au matériel pour constituer des espaces, des corps, et donc de la vie. Dans *Le Génie du christianisme*, Chateaubriand prétend que le paganisme ignore le sacré. Il lui reproche d'avoir vénéré la nature. « *[…] Si le christianisme a tenté de « désenchanter » l'espace dans son ensemble, c'est au profit de quelque points forts (correspondant aux hauts lieux), qui se révèle être des lieux construits ou (lorsque ce sont des sites naturels) mentalement structurés par l'homme. L'industrie humaine, les arts ou la littérature apparaissent, à des degrés divers, comme des moyens pour investir efficacement le lieu.* »[171] Entre la soumission à une vérité matérialiste oppressante et la fuite vers une spiritualité qui se défie des aspirations charnelles, l'art peut trouver sa place en intervenant dans la création d'un lieu de mémoire et d'espérance, qui en représentant la souffrance originelle, ouvre l'horizon sur l'espérance vitale, et aide à ruiner le complot existentiel de la rivalité des aspirations divergentes, qui s'impose à l'homme depuis qu'il est conscient *d'exister*.

La recherche d'un moyen de délivrance a évolué avec la conception que l'homme se faisait de l'existence, le plus souvent portée par la religion qui en était le vecteur désigné. Aujourd'hui l'homme peut aussi trouver dans l'art un guide vers des lieux d'espoir et de délivrance, un medium qui permet à l'individu de renaître comme membre à part entière de la société, toujours unique par ses expériences personnelles et dans ses aspirations. L'individu

---

[170]Le nouveau petit Robert, *Dictionnaire de la langue française, op.cit*.
[171]Michel CREPU, *hauts lieux, op.cit.* p.57.

recherche sans se lasser, le sens profond de son existence, et il se bat pour rester indépendant dans sa vie et dans les choix qu'il fait. Ce que traduisent les tendances lourdes de l'art contemporain. L'individu acquiert une plus-value lorsqu'il parvient à s'harmoniser avec l'autre et avec le lieu qui l'entoure. En revanche, son inadaptation le mène irrémédiablement à une solitude angoissante. Ici l'art intervient pour modérer les troubles et réconcilier l'individu avec son entourage. D'après ce concept, l'homme cherche à se réaliser individuellement et indépendamment des dogmes, dans l'espoir de vivre selon ses désirs et ses besoins personnels. Malgré l'aspect positif qu'offrent cette nouvelle liberté et la promesse d'une autonomie personnelle, cet idéal de vie ne semble pas porteur de la réalisation personnelle qu'il promet. En effet, l'homme contemporain, malgré toute l'indépendance qu'il a acquise et les moyens qui sont les siens, ne parvient pas à vaincre la douleur latente qui mine son existence. Et sa réaction contre les idéaux des thèses spiritualistes semble bien couronnée d'échec. Ce qui condamne par voie de conséquence les thèses du matérialisme absolu. La Passion quant à elle poursuit son développement, renaît d'elle-même et se renouvelle sans cesse, camouflée sous des apparences trompeuses. La société contemporaine a subi un revers et sans l'existence de l'art, elle est condamnée à redevenir aussi impitoyable que l'était les temps obscurs. Evidemment, cette projection n'est pas inéluctable et l'espoir demeure que les choses puissent changer. Cependant, la probabilité d'un avenir sombre reste forte. Une des chances de mettre en échec cette fatalité, reste la liberté d'expression artistique. Par le biais de l'art se propage la marche vers la liberté, où s'écrit l'espoir de l'individu oppressé par la société totalitaire. Car l'art ici s'oppose à l'oppression. L'art qui a pour but le progrès, renvoie au meilleur du possible et du pensable, en opérant des passerelles entre les moments de la mémoire et leurs applications au présent, a des retours aux spécificités socio-historiques considérées comme des incarnations du sublime. La Passion nous renvoie à des aspects négatifs relatifs à l'aliénation, à la dégradation morale et à la perte des valeurs. L'artiste, lui, s'investit dans la recherche et la réalisation du lieu idéal, pensé, sentit, conçu

et mis en œuvre audacieusement en termes de perfection, de beauté et d'harmonie, en exploitant les ressources des hauts lieux où ces caractéristiques sont déjà présentes.

Pour un artiste comme Anselm Kiefer, né en 1945, le drame et la douleur restent gravés dans sa mémoire. Il est l'héritier des *Passions* de son peuple. Mais son rôle d'artiste ne se borne pas à représenter et réincarner le passé. Ses œuvres illustrent aussi sa propre souffrance. Il a vécu dans une famille où les horreurs de la guerre demeurent gravées sur les corps et dans les esprits. C'est un homme qui a aussi vécu la crise de l'après-guerre, avec tous les bouleversements qui ont changé l'histoire du monde. Période où les missions de l'art ont évolué, pour passer de l'Art Moderne à l'Art Post Moderne. Conséquence du drame de cette guerre cruelle et de ses malheurs

Quand on s'interroge sur les guerres et leur cortège d'horreurs, sur l'esclavage, sur la Shoah, et sur les génocides partout où ils ont lieu à travers le monde, on constate que les sociétés contemporaines, même les plus développées, n'ont pas réussi malgré leurs aspirations à la liberté et à l'égalité, à éteindre la flamme de l'angoisse existentielle enracinée dans l'inconscient collectif, qui continue toujours de consumer les esprits. Le génocide est l'élimination systématique de groupes humains, sous des prétextes religieux, raciaux, nationaux, et ethniques. De telles entreprises d'extermination de masse imposent une traduction artistique à la mesure de cette folie. L'individu souverain qui se sent soutenu et protégé par des lois qui lui garantissent ses droits, ne parvient pourtant pas à assurer à sa propre existence la stabilité à laquelle il aspire pour être heureux. Cette théorie relativement nouvelle dans l'histoire du monde, lui donne la liberté mais ne garantit pas l'égalité et ne le préserve pas des dangers et du malheur. Par contre le fait de se retrouver dégagé des exigences familiales, des obligations sociales, de la concitoyenneté et du dévouement religieux, entrainent souvent l'individu vers un vide spirituel, qui se traduit par une quête d'identité ou par un abandon affectif. La solitude dans le monde moderne se propage comme une maladie contagieuse. Il n'y a plus de

barrière, morale, sociale ou spirituelle, qui soit capable de protéger et de sortir l'individu de sa solitude sans fond. Dans un texte qui explore la question de l'individualisme moderne et de ses conséquences, Michel Crépu réaffirme la liaison entre la destinée humaine et la nature des lieux. Dans son optique, le lieu étant un espace de nature tridimensionnelle, la charge cumulative du temps et des vécus, la nature de ce lieu, sont incompatibles avec les valeurs de l'individualisme, réduit à deux dimensions seulement, et n'intégrant pas dans son spectre, l'expérience et la destinée collective. Crépu écrit dans son livre *Hauts lieux* : « *En cet aujourd'hui décrit trop souvent comme individualiste, privé de repères, dénué du sens des valeurs, voilà qui donne à réfléchir [...], dans une société qui serait, dit-on, condamnée à l'errance, les hauts lieux ne permettent-ils pas à nos contemporains d'avoir des points d'ancrage où ils trouvent de quoi s'assurer. Malgré les bouleversements, de la continuité du monde ?* »[172] L'art, dans ce cas, est thérapeutique, il réinvente ces points d'ancrages nécessaires pour panser les blessures et les tourments de la vie. Il habite nos rêves et remplit notre solitude. Cet art permet de comprendre et de vivre ce que les hauts lieux comme Afka où le temple d'Astarté et le fleuve d'Adonis racontent à jamais. Il sculpte l'histoire de l'expérience humaine à même le lieu qui l'a vu se dérouler. Passerelle du jadis vécu, au rêve éveillé qui renoue le fil de l'identité.

L'art, avant comme après la religion, peut être un lieu d'acquisition et de reformulation des *Passions* humaines. Sa mission est de tracer l'espace de la confrontation et de l'espoir, sur les vestiges du passé sublimé. L'art investit les lieux sur la base de l'harmonie cosmique, qui est ancrée dans chaque individu. L'artiste joue de ces harmonies universelles et façonne dans le monde des espaces de paix, de valeurs et d'espoir. Promesses de félicité à venir. C'est pour cela que l'image de l'artiste est souvent idéalisée. D'une certaine façon il est l'incarnation du prophète. L'artiste des cavernes comme Lascaux, était déjà

[172]Michel CREPU, *Hauts lieux, op.cit.* p.11.

considéré comme un messager entre les esprits et les hommes. Par ses créations il contribuait déjà à la délivrance de son peuple en représentant sur les parois, ses craintes et ses espoirs. Entre création et libération, l'artiste aux pouvoirs mystérieux joue le rôle du prophète et son art tient lieu de religion. «*Encore étudiant en théologie, le jeune Hegel se demandait quelle pourrait être la religion d'un peuple libre. Il entendait par là réfléchir aux conditions par lesquelles l'humanité pourrait enfin se reconnaître dans une culture commune […] et si l'art est lui aussi sacré, « présentation sensible du divin » ou des symboles, comment ne pas admettre comme le fit Hegel, qu'avec la religion, il entrait dans la sinistre catégorie des formes dépassés de la culture. Vivons-nous donc la fin du grandiose ?* »[173]. Entre le développement scientifique, technologique et social d'une part, et l'échec des religions, des coutumes et des idéologies d'autre part, l'individu est perdu et noyé dans le flot charrié par les medias et l'opinion publique. L'homme se trouve devant la nécessité d'échafauder ses propres principes, pour pouvoir exister. Sans cela, il est condamné à une existence sans but, sans ambition, sans valeurs et sans saveur.

Pouvons-nous encore déjouer cette épreuve ? Celui qui croit détenir la réponse à cette question, s'apaise un instant, pour s'élancer à nouveau au milieu d'une société oppressante et dénuée d'intérêt. Mais les interrogations existentielles reviennent à la charge et la pression s'accentue. Parfois, cette anxiété nous laisse en repos, lorsqu'à travers l'art, à travers un lieu privilégié ou bien une personne, quelques rayons d'amour parviennent jusqu'à nous. Car l'amour est peut-être le seul moyen que nous ayons de transformer notre bruit en musique. Par l'attachement à nos lieux mémoriels, à nos créations et à nos proches. L'amour est une synthèse. C'est lui qui possède encore le privilège de nous guider vers la félicité, car la conscience comme les sens, ont échoué dans cette voie.

---

[173] Elie FAURE, *Histoire de l'art, l'esprit des formes I, op.cit*. p. 297.

C'est à travers l'art dit *sacré* qu'on peut encore avoir des réponses satisfaisantes, ou plutôt des questions pertinentes. Le sacré dans l'art était le thème de l'exposition qui s'est tenu en 2011 au centre Georges Pompidou, sous le titre *Traces du sacré.* Une exposition où se côtoyaient Goya, Kandinsky, Picasso et bien d'autres. Au total plus de 350 œuvres exposées, rassemblant près de 200 artistes. Des œuvres qui traitent de la spiritualité, du mythique et du sacré, avec un éventail de créations allant du XIXe siècle à nos jours. On remarque tout d'abord dans cette exposition que la recherche du spirituel n'est pas nécessairement motivée par la foi. Mais, chose surprenante, elle peut aussi naître du néant creusé par l'absence de foi. Cette exposition qui renonce au modernisme industriel, au matérialisme capitaliste ou communiste, de même qu'aux révolutions technologiques ou à la mondialisation aveugle, fait place à la contemplation qui redonne ses droits à une spiritualité habituellement bâillonnée par la société moderne. Mais ce qui est remarquable et qui concerne directement ma recherche, c'est le rapport du corps comme élément d'expression du spirituel, dans un contexte de tendance lourde à la provocation profane.

Emmanuelle Lequeux, parle de cette exposition en la surnommant : *« La grande messe de Beaubourg ».* L'auteure rend le sacré à son cadre chrétien, qui est à l'origine de la spiritualité occidentale moderne. Par cette extension spirituelle des voies de la perception, l'art crée la confrontation avec soi-même et montre la voie qui permet de surmonter les douleurs et les malédictions de l'existence humaine. Lequeux écrit : « *La question n'est plus de fonder un autre homme, mais de soi-même devenir autre. Se laisser traverser par toutes les sensations, toutes les images. Bref, ouvrir grand les portes de la perception.* »[174] Avec la perception, le spirituel et l'art se ménagent un large espace de confrontation entre l'homme et l'existence. Dans son ouvrage *Dieu et ses images,* François Bœuspflug cite six domaines de propagation des sujets et

---

175Emmanuelle LEQUEUX, *Traces du sacré, la grande messe de Beaubourg,* Beaux-Arts, Paris, Janvier, 2009, p.102

thèmes religieux dans le champ du visuel : celui de l'imagerie et de l'illustration liturgique, celui de l'art monumental de l'église, le *grand art*, domaine des *grands artistes*, les images ludiques, les images photographiques, et celui des images cinétiques. La prise en compte initiale de ces différenciations peut répondre à la question de *Dieu* dans l'art du XXe siècle.[175] La variation de ces représentations diverses du divin, est à l'origine de la culture visuelle qui a constitué la matière de base pour un art sacré, par une vie exposée à l'errance. Ce qui fait que l'art sacré de l'ère contemporaine ne concerne plus l'Eglise ni le christianisme en particulier, mais plutôt l'homme dans son expérience de vie. En ce sens le spirituel et même *Dieu* deviennent, non pas nécessairement des buts, mais plutôt des moyens. Il faut noter que le sacré dans les créations de ces artistes ressemble davantage au calvaire, refoulé au fond de l'inconscient et qui, par le biais de l'art se fraye un moyen d'expression. Il est notable qu'avant l'émergence de l'art moderne, l'illustration du sacré prenait le plus souvent la voie de la représentation sublimée de type « angélique », avec un traitement « lumineux » caractéristique, tandis que dans les œuvres de cette exposition on constate davantage la représentation de la souffrance et du trouble, et parfois encore, l'expression de l'ironie ou de la révolte.

« *Si les découvertes scientifiques ont apporté un progrès tel que l'homme n'en avait jamais connu […] la science, l'idéologie, même la religion n'apportent plus la réponse qu'il attend. Il y aura bientôt deux mille ans, à Jérusalem, un homme a été crucifié pour apporter la réponse. Aujourd'hui cet homme, le Christ, meurt chaque jour en image* »[176] Jacques de Landsberg, dans son livre *L'art en croix*, rapporte ainsi l'image du Christ crucifié à l'expérience quotidienne de l'homme contemporain. Mais le résultat se révèle décevant. Le massacre contemporain (conflits des guerres…) nous montre chaque jour un visage toujours plus cruel. Sous les apparences d'un civisme moderne qui se

---

[175]François BŒUSPFLUG, *Dieu et ses images, une histoire de l'éternel dans l'art, op.cit.* p.437.
[176]Jacques DE LANDSBERG, *L'art en croix, op.cit.* p.159.

veut exemplaire, l'individu noyé dans le tourbillon des préoccupations quotidiennes, n'ose plus croire à la vérité renaissante. Pas plus qu'il n'ose reconnaître la dégradation de son état et de son esprit, sous les contraintes de la vie contemporaine. Du rêve surréaliste au cauchemar existentialiste, Donat Rütimann évoque l'œuvre de Giacometti, qui est parvenue à donner une silhouette à l'homme de l'après seconde guerre mondiale, en illustrant l'existentialisme de Sartre et de Breton. « *Soit dans la zone de l'existence, soit à la surface du texte, les fantasmes qui s'imposent sous leurs différents visages, avec obsession, renvoient à des troubles humainement connus*. »[177] La déchirure évoquée par Giacometti dans ses œuvres comme dans ses textes, révèle l'obsession de cet artiste hanté par la souffrance.

[177]Donat RÜTIMANN, *Alberto Giacometti, écrire la déchirure, op.cit*. p.257.

Mort

« *D'ailleurs la connaissance totale, ce serait la mort même* »[178]

L'art peut véhiculer l'image de la déchirure inscrite dans les profondeurs de l'artiste. C'est une des images de la mort. La réalisation de l'œuvre d'art est porteuse d'un changement radical et du bouleversement des principes. Il ne peut remplir sa mission s'il ne demeure pas rattaché aux moments sacrés du destin des hommes. Le passé continue d'exercer son influence sur les actes et l'imagination des artistes. Pour chaque acte posé et chaque action exercés par un individu aujourd'hui, il existe une cause qui remonte au début de l'existence. Les débats posent des questions, mais il appartient à l'art d'apporter les réponses. Ce qui reste un regard optimiste posé sur le monde, malgré la mort qui reste en filigrane le fil rouge de cette thèse.

La mort est une grande préoccupation des hommes depuis qu'ils ont pris conscience d'être vivants. La mort est un aiguillon pour la vie, comme elle est en tout temps source d'angoisse. André Parimaud écrit, après un entretien avec Giacometti : « *Certes ils ne parviennent pas à supprimer la mort, qui demeure le scandale par excellence ainsi que le paradigme de toutes les limitations* »[179]. L'artiste défend la mort comme une constante de l'expérience quotidienne. La vie est un chemin que chacun aimerait prolonger le plus longtemps possible, et cette aspiration à l'éternité se traduit par le recours à la mythologie, à l'art ou à la religion. Cette prise de conscience éveille en nous le sentiment de l'éphémère, qu'on ressent avec acuité lorsqu'on cède à la peur ou que l'on s'approche de l'instant de la mort. Oui, notre vie est un parcours en sens unique, sur un chemin ayant pour seule destination, la mort. *« Cauchemardesque, en l'occurrence, en*

---

[178]André PARIMAUD, entretien avec Giacometti, *Pourquoi je suis sculpteur,* Arts- Lettres-Spectacles, No 873, 13 juin 1962.
[179]Idem

ce qu'il découvre les abîmes de la vie, il inspire l'effroi, cet effroi qui est à l'origine même du récit, le pénètre et le parcourt du bout au bout. Terrifiante elle est une réponse aux situations traumatiques de la maladie et de la mort. »[180] En tentant d'expliquer l'art et la pensée de Giacometti, tous les deux exprimés dans son écriture, Donat Rutjmann, démontre que cet artiste est doué pour plaider la cause de l'homme dont la mort est l'image que lui renvoie quotidiennement son miroir. Giacometti est parvenu à cette vérité, qu'il a tenté de matérialiser dans ses sculptures ou ses dessins. Yves Bonnefoy écrit : « *Alberto allait passer plusieurs mois en face d'un crâne, essayant de le peindre, et concluant que la tâche était impossible* »[181]. Peut-être était-ce parce que l'artiste voulait atteindre ce qui se cache derrière le crâne : de la mort. Cette idée a fait de l'art de Giacometti, une expérience à vivre. A l'exposition rétrospective intitulée *L'atelier d'Alberto Giacometti,* au Centre Georges Pompidou à Paris, en 2007, on pouvait remarquer le besoin quasi vital que le sculpteur avait de l'art. Il n'est pas aisé de comprendre l'amour que Giacometti avait pour l'art. Mais cet amour était palpable et a drainé des foules de visiteurs dévots, comme s'il s'était agi d'un lieu de pèlerinage. L'art universel de cet artiste s'adresse directement à la sensibilité humaine et traite de sujets graves, comme la mort, qui préoccupent chacun d'entre nous. Les grandes questions existentielles de l'humanité, comme la mort, sont de toutes éternités fondatrices de religions et d'art. Giacometti représente un exemple incontestable d'artiste qui s'est tenu au carrefour de cette dualité.

Personne ne peut affirmer ce qui se passe après la mort. Pour moi c'est une destination par ce qu'elle représente l'ultime épisode, certain et inéluctable de l'existence. Mais ce qui est probable, et ce qu'on peut augurer des images de cadavres, ainsi que de la terreur et de l'angoisse des familles, c'est que la mort est un rendez-vous avec le néant. L'homme est condamné par la mort, et le fait

---

[180]Donat RÜTIMANN, *Alberto Giacometti, écrire la déchirure, op.cit.* p.257.
[181] Yves BONNEFOY, *Alberto Giacometti, op.cit*. p. 8.

de s'en préserver reste pour lui la priorité absolu, dictée par son instinct de survie. D'où l'importance prise par la médecine de nos jours : « *Depuis le début du 19ème siècle, la médecine envisage la vie comme un effort organisé pour se protéger des menaces de la mort* »[182]. Les efforts incessants des chercheurs ont notablement amélioré l'espérance de vie. Mais quelques soient ces efforts, l'organisme humain finit par se dégrader avec l'âge, car les cellules finissent par arrêter de se reproduire, elles meurent sans être remplacées et le corps connaît une détérioration inévitable. Dans ce cas la mort ne survient pas brutalement, elle s'insinue silencieusement pour, enfin remplacer la vie, cellule après cellule. Alors les contrepoids de la religion et de l'art s'avèrent nécessaires pour apprivoiser l'idée de la mort. Pour qu'elle cesse d'être ce cauchemar qui finit par ôter tout plaisir de vivre.

Lara Blanchy défend l'association de l'art et de la religion comme réponses à la question de la mort. Dans son livre *Les expositions d'art contemporain dans les lieux de culte,* elle écrit : « *Les préoccupations de l'art et de la religion se croisent, se rejoignent au tournant du XXIe siècle […] Les artistes et la religion posent les mêmes questions, comme celles de la mort et du corps.* »[183] Les intérêts communs qui unissent art et religion se révèlent souvent divergents. C'est ce qui explique leur rivalité à partir du XIXe siècle, quand l'art a refusé de continuer d'être au service de la religion. Le XXe siècle quant à lui a scellé le divorce presque total entre les deux, estimant que l'art ne peut être qu'au service de l'homme. La fracture a continué de se creuser, particulièrement avec le catholicisme le plus conservateur. Entre l'art et la religion, les points de ressemblance sont pourtant nombreux et ces similitudes se traduisent par la ferveur que suscitent les expositions d'artistes de premier plan, comme Kiefer, qui n'est pas sans rappeler celle des pèlerinages. Cet artiste a édifié au Grand Palais, un véritable monument funéraire brut. Dans cette exposition l'érection de

---

[182]Michela MARZANO, *Dictionnaire du corps, op.cit*. p. 610.
[183]Lara BLANCHY, *Les expositions d'art contemporain dans les lieux de culte, op.cit.* p. 87.

mausolées dissimulant derrière leurs façades le néant de la mort est un écho aux préoccupations suscitées par le néant sans perspective qui attend l'homme d'aujourd'hui.

« *Depuis la fin des années 1960, en France, la mort est considéré par la réglementation comme la perte irréversible de l'activité cérébrale, telle qu'elle peut être constatée par un tracé encéphalographique nul, persistant et ininterrompu*.»[184] Ce tracé encéphalographique, synonyme de mort, est matérialisé par une ligne horizontale. La mort comme fin de la vie et rupture de toutes les fonctions vitales, d'un point de vue purement physiologique, ne concerne pas directement mon travail, parce qu'après la cessation de la conscience il est trop tard pour s'interroger et trouver des réponses satisfaisantes à l'angoisse qui taraude l'homme moderne. Concernant ce qui se passe après la mort, toutes les théories sont condamnées à rester de l'ordre de la spéculation. Ce qui m'importe dans ce sujet, c'est avant tout la mort des idées, des sentiments, des sensations, la fin des maux comme des espoirs, que représentent la mort du corps, et la finitude de l'être. Il s'agit avant tout de proposer des remèdes et des consolations dans l'espoir de rendre la vie plus apaisée et moins anxiogène pour l'homme d'aujourd'hui. L'idée d'être éphémère, qui nous accompagne à tous les moments de notre vie, s'impose parfois avec tellement d'acuité, qu'elle anéantit nos espoirs et rabaisse toutes les valeurs nobles que nous portons en nous et que nous voulons défendre. Si la vie est éphémère, que reste-t-il qui vaille la peine ? Mais si l'on parvient à apprivoiser l'idée de la mort, nous serons libérés d'une angoisse paralysante et nous pourrons reporter notre intérêt et notre énergie sur ce qui compte vraiment dans la vie. Parfois même, la mort comme concept, et non comme fait, peut être une puissante source d'apaisement, quand elle parvient à nous élever vers les horizons sereins d'une spiritualité porteuse de valeurs éternelles. Car le domaine de la mort se situe au cœur du monde spirituel. Et sa réalité nous enseigne à être moins

[184]Michela MARZANO, *Dictionnaire du corps, op.cit.* p. 610.

égoïstes, moins possessifs, plus tempérant et plus indulgents. Elle redresse l'homme dans le chaos du quotidien, et met un ordre au rythme de notre vie.

Le rythme qui anime nos vies devient plus atténué pour ceux qui parviennent à coexister avec l'idée omniprésente de la mort. Cette réalité se vérifie dans l'expérience quotidienne. L'homme recherche toujours à se confronter avec l'image de la mort pour tenter de l'apprivoiser. Il a à sa disposition différents moyens pour y parvenir. La sublimation des ruines par l'art, traces rendues vivantes d'un passé mort, est un de ces moyens. Accepter la mort comme vérité scientifique, c'est admettre une image de dimension symbolique et fictionnelle. La négation par – le déni - de cette réalité mène à un conflit intérieur destructeur. Ludirig Haesler exprime cette fatalité dans son article *L'identification au divin et la fiction d'organismes humains* : « *En rejetant toute dimension fictionnelle dans la spéculation scientifique, l'homme cède aux séductions d'une pensée cherchant par tous les moyens à concrétiser ses propres fins, en créant une illusion qui non seulement le détourne de la vie, mais s'avère destructrice. Ce serait alors immanquablement une évolution vers la fin de l'homme.* »[185] Cette fin, cette mort qui est inéluctable, et avec laquelle nous sommes condamnés à cohabiter tout au long de notre vie, est porteuse de destruction quand rien ne vient nous aider à en apprivoiser l'idée. C'est le rôle de la religion comme de l'art de favoriser cette acceptation, pour neutraliser le potentiel destructeur dont l'idée de mort est porteuse. Une sculpture traitant de la mort est un moyen puissant permettant de substituer l'apaisement intérieur aux angoisses mortifères dont parle Haesler. C'est précisément le but que j'assigne à mes sculptures et l'idée directrice de cette thèse.

L'histoire raconte ainsi la lutte des individus et des groupes sociaux, contre l'idée de l'aliénation et de la mort. D'une part, les hommes éprouvent le besoin de s'identifier à *dieu* pour ressentir vibrer en eux l'héroïsme et le puissant appel

[185]Ludirig HAESLER, *L'identification au divin et la fiction d'organismes humains*, publié dans, Christian HERVE, *Vers la fin de l'homme*, De Bœck&Larcier, Bruxelles, 2006, p. 64.

de la vie éternelle. D'autre part ils transforment la mort en un événement mémorable, par le biais de l'art funéraire. Avec l'anthropologie on constate que les premiers signes d'existence humaine dans un lieu, sont les traces des rituels funéraires. Ce qui confirme l'importance accordée à la mort dans toutes les anciennes civilisations, qui nous ont légué un important patrimoine funéraire qui a inspiré et inspire encore de nombreux artistes. Cet art prend toujours place dans le cadre de la religion et correspond toujours au désir de se projeter dans l'éternité après la mort. La fonction première de l'art funéraire ne s'adresse pas uniquement aux défunts et ne vise pas que l'au-delà mais est aussi un message pour les vivants. Il est bien connu que toute cérémonie funéraire a pour premiers destinataires ceux qui restent. Dans ce sens, l'art funéraire est un art social qui aide à apprivoiser la mort. Les tombeaux sont des monuments élevés à la gloire des défunts dans l'espoir d'une vie future. Mais aujourd'hui quand l'artiste contemporain s'inspire de l'art funéraire c'est essentiellement sous un prétexte esthétique. Nous avons deux points de vue opposés et presque contradictoires sur la façon d'illustrer la mort, mais elles témoignent du même souci spirituel et existentiel d'apprivoiser l'échéance inéluctable de notre propre fin.

L'art funéraire puise ses origines dans l'art primitif, qui s'attachait au destin spirituel et surnaturel de l'homme. Il ne s'agissait pas, comme on l'a vu, de simples pièces de valeur purement ethnologique, de fétiches barbares ou d'un art élémentaire et enfantin, mais au contraire, de créations hautement symboliques et expressives qui ont contribué à faire jouer à la sculpture un rôle capital pour l'édification de la conscience des civilisations et des peuples, au cours des âges. Par ailleurs, cet art *primitif* nous a transmis par le biais des vestiges qui ont survécus aux outrages du temps, des témoignages importants comme le respect et l'hommage pour les défunts. Les monuments funéraires de l'antiquité et leur décor sculpté dépendaient des pratiques funéraires des peuples concernés. Dans ce vaste domaine historique et artistique, les tombes étaient effectivement conçues comme les demeures des défunts. Elles abritent encore aujourd'hui des sarcophages sur lesquels sont représentés les défunts en position allongée.

Tradition qui persiste dans l'art funéraire jusqu'au XXe siècle. Les cimetières des siècles passés sont maintenant considérés comme des musées, non seulement à cause des tombeaux des personnes qui y sont enterrées, mais aussi pour la majesté des œuvres qui y sont sculptées. Ouvert en 1804, le cimetière du Père-Lachaise se couvrit bientôt de monuments qui, joints à la beauté du site, aux plantations nombreuses et variées dont étaient entourées les tombes, en firent un but de promenade très apprécié à l'époque romantique. Le lieu singulier qu'est le cimetière a donné naissance à un art funéraire typique. Tout cela pour illustrer la mort et la rendre plus accessible, plus familière, moins intimidante. Roger Charneau et Stéphanie Antoine décrivent le sublime des cimetières dans leur livre, *Les ailes et le sablier, le jardin musée du Père Lachaise* : « *Aussi bien qu'un tombeau, c'est un lit de parade, c'est un trône, un autel, un buffet, une estrade ; c'est tout ce que l'on veut selon ce qu'on voit.* »[186] La mort, dont l'art funéraire fait un spectacle exceptionnel, témoigne aussi de la douleur des vivants. Ce qui revient de façon indirecte à rendre hommage aux vertus des disparus. C'est un art qui met en scène la gloire, la victoire, la majesté, le grandiose au service de la mémoire. Un art qui a appris à la sculpture à avoir des ailes, pour apprivoiser par l'esprit, la peur, l'aliénation, la douleur et la mort.

Le deuil est une période toujours difficile à vivre. Mais il est aussi une puissante source d'inspiration et d'élévation. La vie en sort souvent renforcée. Selon Pierre Fédida : « *Il met le monde en mouvement* »[187]. La douleur et la tristesse que l'on éprouve à la mort de ceux qu'on aime, justifie l'angoisse de la perte, et pour nous même, la peur constante de notre disparition qui devient comme une idée obsédante, même quand elle semble refoulée. Dans notre quotidien les risques accompagnent chacun de nos actes. A chaque pas on avance vers un désir mêlé de crainte. La mort imaginée est source d'un deuil

---

[186] Roger CHARNEAU et Stéphanie ANTOINE, *Les ailes et le sablier, le jardin musée du Père Lachaise,* Cercle d'art, Paris, 1997, p. 23.
[187]Pierre FEDIDA, *l'absence,* Gallimard, Collection : Connaissance de l'inconscient, Paris, 1978, p.138.

continu qui appelle à une réaction, à une rébellion de l'esprit. Faute d'y parvenir, nous sommes menacés d'être submergés par la mélancolie. Heureusement, de nouvelles valeurs peuvent naître en nous, des moments créatifs se révéler, et une force imprévue surgir et nous pousser à agir. C'est le moment de se battre contre la mort et de la vaincre. L'acte de tuer est toujours insoutenable, sauf en cas de légitime défense. Là, il est permis de se défendre par tous les moyens pour rester en vie. L'art moderne a consacré des principes comme la stylisation et la déformation qui incitent à la dénaturation de la beauté traditionnelle. En suivant cette voie, on arrive à l'Expressionnisme, un courant qui a préféré à la beauté naturelle de la vie, l'exaltation des images qui rappellent la mort. Une nouvelle esthétique est ainsi née : la beauté de la laideur. Ces nouvelles valeurs mises à l'honneur par les courants artistiques modernes ont bouleversé la notion du beau en proposant une conception de la beauté qui se cherche sur ses propres ruines, qui se sert de ses propres vestiges et qui se fonde sur le principe de sa propre destruction.

L'art contemporain fait une large place à la déformation de la forme naturelle, souvent conçue comme neuve, fraîche, équilibrée, harmonieuse et proportionnée. Ce parti-pris artistique répandu dans les arts plastiques correspond à un assassinat de la nature et de la vie. Est-ce un suicide de l'art ? Non. C'est seulement l'image de la mort qui nous habite, l'image de nos aspirations à une nouvelle vie, suscitée par l'idée de la dégradation qui demeure en nous. Bertrand Tillier parle de l'expérience de Giacometti avec la mort : « *Depuis qu'il a assisté à l'agonie de son ami Peter Van Meurs, en 1921, Giacometti est hanté par le travail de la mort sur le corps.* »[188] La conception de cet artiste se base sur un support théorique, dont la publication, en 1946, du *« Le rêve, le sphinx, et la mort de T. »*[189], destinée à la revue Labyrinthe, forme un témoignage autobiographique. Dans cet article, Giacometti parle de l'effroi et de

[188]Bertrand TILLIER, *Giacometti la sculpture qui marche, op.cit.* p.47.
[189] Alberto GIACOMETTI, *Le rêve, le sphinx, et la mort de T.* la revue Labyrinthe, 22/23, Paris, décembre, 1964.

la mort. Plus tard en 1947 il réalise le premier *« Homme qui marche »* exposé à New York. Chez Giacometti, l'être humain quitte un corps usé, portant les stigmates d'une chair carbonisée par le passé, par les conflits personnels et les guerres, pour un monde plus proche de sa vérité et de sa nature. L'image de la mort accompagne la sculpture dans son projet de résistance où les artistes reproduisent à l'envi, la tragédie des hommes délaissés. « *La contagion du cadavre gagne l'intégralité de ce qui vit et s'offre à sa vue : tout se tétanise. Cette tétanie sera présente dans les corps féminins que le sculpteur modèlera ; elle se profile déjà dans des sculptures minuscules réalisées durant la guerre.* »[190] Christine Bouche montre la corrélation entre les œuvres de l'artiste et le profil de la guerre symbolisant la mort. Ses sculptures sont des ressuscités qui marchent vers la vie, comme s'ils accomplissaient leur dernière action vers un but ultime. La mort est vaincue par les corps dressés de ces sculptures. Ces corps de morts devenus d'immortels Giacometti.

Les archétypes sont présents dans nos rêves. Ils fonctionnent comme des esprits qui viendraient nous soulager de nos soucis existentiels. Notamment ceux qui résultent de l'affrontement entre le domaine matériel et la sphère spirituelle. Même si cela n'existe qu'en rêve, ces archétypes reformulent notre psychisme et ont un effet bénéfique sur nos humeurs et notre état d'esprit. Ce qui retentit sur notre vie, « *peut aussi apparaître comme un fantôme ou une visite des morts, et sa présence indique souvent une tension entre les mondes matériel et immatériel.* »[191] Les recherches de David Fontana sur le monde des rêves ont comme sujet majeur la confrontation entre le matériel et le spirituel, pour laquelle l'inconscient utilise l'image de la mort comme archétype et outil d'expression et de catharsis. La prédominance de la mort comme archétype des rapports conflictuels entre matériel et spirituel, explique le lien de mon sujet avec la croix, dont l'axe vertical évoque le spirituel et l'axe horizontal renvoie

---

[190]Christine BOUCHE, *Alberto Giacometti la forme, le Sphinx et l'effroi, op.cit*.p.216.
[191]David FONTANA, *Le langage secret des rêves, op.cit*. p.35.

au matériel. Par ailleurs, la mort est l'image de la douleur et de la souffrance qu'on trouve exprimée dans la crucifixion, ainsi que dans mes œuvres. « *La confrontation avec la souffrance et la mort, vu le comme miroir de sa propre souffrance et de sa propre mort, force l'homme à un dépassement altruiste qui devient dépassement métaphysique, artistique, poétique. C'est là sans doute qu'il faut chercher la naissance de l'art* »[192]. Dans le domaine de l'art, notamment des arts plastiques, la sculpture est en adéquation totale avec ce propos, car elle représente non seulement un miroir ou notre propre image tridimensionnelle est projetée, ce corps qui est le nôtre, chargé de nos rêves, de nos aspirations, de nos imperfections et de nos douleurs. Mais plus encore, la sculpture a pris le relai de l'art funéraire, pour représenter tout ce qui est lié à la mort et suscite un imaginaire fort, propice à l'éveil de la pensée, aux interrogations fondamentales, aux valeurs qui dépassent la vie et la mort, pour venir aborder aux rivages métaphysique des *dieu*x.

Les monuments funéraires sont les premiers témoins de l'histoire de chacun des peuples, du fait qu'ils parlent de la mort qui est un sujet majeur de tous les temps. Les premiers sculpteurs ont érigé des monuments en pierre, en marbre, en bronze…pour immortaliser leurs défunts passés du côté des ténèbres de la mort. L'acte créateur a brisé la malédiction de la mort. La sculpture classique, elle, a rarement commémoré l'instant du trépas du Christ. Elle s'est refusé à le représenter totalement inerte et vaincu par la mort, car elle aura dû pour cela faire une composition sur un plan horizontal et non le montrer dressé verticalement, victorieux et glorifié par son sacrifice. Enrico De Pascal écrit dans son livre *La mort et la résurrection* : « *La relative rareté de ce sujet, qui exclut la présence de tout autre personnage que le Christ, s'explique aussi par la nécessaire horizontalité de format dans lequel il est traité.* »[193] Exemple de ses sculptures : Giuseppe Sanmartino, *le Christ Voilé* (1753), Une majorité

---

[192]Yves COPPENS, *Origines de l'homme, réalité, mythe*…, Artcom, Paris, 1998, p. 237.
[193]Enrico DE PASCALE, *La mort et la résurrection, op.cit.* p. 168.

d'œuvres créées par les sculpteurs à travers le temps, représente le corps humain sous tous ses aspects. Ceci ne s'applique pas aux autres formes de l'art. Le sujet constant du corps témoigne de notre identification à la sculpture, qui s'inscrit alors comme un domaine qui dépasse son sujet et va au-delà, rejoindre nos besoins les plus existentiels. *« Les Égyptiens nommaient le sculpteur "Celui-qui-garde-vivant"* »[194] Pour eux, la sculpture était la compagne fidèle du mort en même temps qu'une offrande garantissant l'éternité. Elle représentait le moyen de vaincre le néant de la mort. Le sculpteur, lui, reste toujours « *Celui qui garde vivant* ». Ces hommes qui tout au long de l'histoire sont restés bien souvent des anonymes, et ont œuvré dans des conditions parfois laborieuses, ont immortalisé des rois, des papes, ont maintenu en vie dans les esprits les peuples, leurs mythes et leurs légendes. On en sait parfois beaucoup sur leurs œuvres, mais rares souvent sont les documents qui donnent des informations personnelles sur ces artistes. Mais leurs œuvres sont encore avec nous pour témoigner de leur histoire, de leur dévouement, de leur implication dans la vie et les problèmes de leur époque. Davantage qu'illustré, ils ont prolongé l'histoire des peuples, les sauvant de l'ensevelissement du temps.

Le sacré est le fondement vivant de l'art, de la sculpture. Et mes œuvres ne font pas exception. C'est le cas de l'installation présentée dans le cadre de cette thèse et qui a trouvé *son lieu* dans les ruines du temple phénicien d'Afka. Le sacré qui atteste en tout lieu et en tout temps du désir de provoquer la mort sur son terrain et de défier la vie.

---

[194] GOMBRICH, E.H. *Histoire de l'art, op.cit*. p. 58.

Le mythe continue

Le mythe nous raconte et nous apprend l'histoire en même temps qu'il contribue à la fabriquer. Comme si l'homme recherchait dans les mythes, les réponses à ses questions irrésolues et des secours face aux craintes tapies dans les recoins de son esprit. Il semble en perpétuelle quête de rationalisation face à l'irrationnel de sa condition, et de valeurs morales et esthétiques qui seraient universellement valables. C'était là le domaine de la religion, qui est resté longtemps le garant de la cohérence sociale, et aussi le moyen de se réconcilier avec une existence souvent ingrate. Les mythes étaient bien antérieurs à la religion et leur permanence a formé le substrat sur lequel ont pu se construire toutes les religions et toutes les notions humaines ou théologiques. Pascal Picq écrit dans son livre *Nouvelle histoire de l'homme* : « *Plus que les religions, les mythes donnent une cohérence au monde et unissent les hommes dans une même référence au monde.* »[195]

La conjonction des matières et des mythes qui se retrouvent dans mes œuvres se rattache à la pratique de l'Arte Povera, qui est né dans les années soixante et dont l'expression instinctive et la technique, s'élabore volontairement à partir de produits organiques. Dominique Bozo écrit dans son livre qui traite de la sculpture moderne : *« Par la présence puissante de la matière et le traitement simple et pauvre, les artistes de l'Arte Povera défendaient la dimension mythique de l'expérience humaine »*. L'Art Pauvre cherchait à exprimer les croyances sacrées, mais d'une façon qui unit le doute à l'absolu, afin de créer une esthétique de l'ambiguïté qui illustre la pauvreté de la condition existentielle de l'homme, révélée par un traitement esthétique qui relève du mythe. De cette osmose recherchée entre mythe et matière organique, naît le sentiment du sublime, idéalisé par l'artiste et que le spectateur doit

[195]Pascal PICQ, *Nouvelle histoire de l'homme*, Perrin, Paris, 2005, p. 285.

pouvoir ressentir. « *Le fait esthétique consiste en cette « réalité intersubjective » dans laquelle se projettent les intentions des spectateurs et des auditeurs* »[196]. Cette notion allie la perception à la sensation esthétique, dans la quête du beau, selon Roger Vigouroux. Quand l'Art Moderne a admis la *pauvreté* comme principe moral et esthétique il a voulu ensuite exprimer non seulement l'acceptation, mais également assumer l'exploitation de ce principe.

Pour lui permettre de s'adapter aux conditions irrationnelles et aléatoires du monde, l'homme a eu recours aux mythes - bases des religions - et aux religions -qui deviendront probablement à leur tour des mythes. La mythologie n'est pas simplement un ensemble plus ou moins homogène de contes fabuleux et de récits légendaires vecteurs de significations morales et philosophiques valables universellement. Aurélia Gaillard affirme dans son livre, *Fable, mythes, contes* : « *Tout récit fabuleux postule ainsi l'existence d'un absolu temporel* »[197]. C'est cet absolu temporel dont parle Aurélia Gaillard, qui a assuré la continuité et l'unité conceptuelle de la mythologie jusqu'à nos jours. Durant toute l'histoire de l'humanité, il y a eu interactions, reformulations, adaptations, mais toujours continuité et unité des mythes. Il est établi que la fête du *dieu* phénicien Adonis est une version phénicienne anticipatrice du récit de la Passion du Christ. La continuité est certaine, malgré l'interprétation chrétienne qui est beaucoup plus élaborée que la version d'origine. Les similitudes entre la résurrection du Christ et le mythe du phénix, ou celui d'Astarté et d'Adonis, ne permettent de doute sur leur origine commune. Ce qui s'explique par la continuité et l'enchaînement des récits mythologiques entre les peuples et les civilisations à travers les âges.

Parmi les divinités des anciennes mythologies il y avait des divergences et des similitudes. Cela dépendait souvent des intérêts politiques en jeu à l'époque concernée. L'historien Ildefonse Sarkis affirme l'influence de la mythologie phénicienne sur celle de la Grèce antique. Il écrit dans son livre *Les Phéniciens* :

---

[196]Roger VIGOUROUX, *La fabrique du beau,* édition Odile Jacob, Paris, 1992, p. 193.
[197]Aurélia GAILLARD, *Fable, mythes, contes,* Champion, 1996, p. 329.

« *Très tôt on a cherché à identifier les dieux phéniciens avec les dieux grec* »[198] L'enlèvement de la déesse phénicienne Europe est l'exemple du mariage mythologique entre l'Orient et l'Occident, survenu à une époque d'échange culturel économique et politique intense entre la Phénicie et la Grèce. « *D'après les mythographes Grecs, Kadmos et Europe étaient enfants d'Agénor roi de Tyr*[199]*. La beauté d'Europe plut à Zeus qui se présenta à elle sous l'aspect d'un taureau blanc […] Le dieu l'entraîna alors jusqu'en Crète […] Kadmos recherchant sa sœur parcourut en vain L'Égée jusqu'à ce que l'oracle de Delphes lui révèle l'identité du ravisseur, l'inanité de ses propres efforts, et lui propose de bâtir Thèbes dont la citadelle portera le nom de Kadmée. Kadmos épousa Harmonie, fille d'Arès et d'Aphrodite. Bon prince, il enseigna à ses sujets les lettres phéniciennes que les Grecs appelleront « kadméennes* » »[200]

Cet exemple d'échange de divinités entre les anciennes civilisations explique également le poids politique, social et culturel de la mythologie. C'est ainsi que la mythologie phénicienne a été suffisamment forte pour pouvoir influencer celle de la Grèce antique. Nina Jedjian écrit de l'influence du mythe d'Adonis sur les autres civilisations, notamment le monde Gréco-Romain : « *Le culte d'Adonis se diffuse de Byblos à travers le monde Gréco-Romain durant le Ve siècle avant J.C. Il y a des évidences qu'Adonis était adoré dans différentes places en Grèce.* »[201]. Ceci implique deux idées : d'abord que la diffusion des mythes a connu une totale continuité à travers l'histoire, et ensuite que le *dieu* Adonis était à l'origine des reformulations mythologiques qui se sont opérées à travers les différentes civilisations du pourtour méditerranéen. En Egypte, par Horus fils d'Isis et d'Osiris, et, pendant la période Gréco-romaine, par Tammuz, Attis et Baal. Tandis qu'Astarté est représentée par Isis chez les égyptiens, par.

---

[198]SARKIS F. Ildefonse, *Les Phéniciens, op.cit*. p. 212.
[199]Tyr : ville phénicienne au sud du Liban.
[200]INSTITUT DU MONDE ARABE, *Liban l'autre rive,* Flammarion, Paris, 1998, p. 174.
[201]Nina JEDJIAN, *Byblos through the ages,* Dar El-Machreq Publishers, Beirut, 1986, p. 129.

43- Les ruines du temple d'Astarté à Afka.

Vénus chez les romains, par Aphrodite chez les Grecs, avant d'inspirer la figure de *Marie* chez les Chrétiens. Astarté qui incarne la beauté, la maternité et la consolation joue toujours le rôle d'intermédiaire entre les croyants et le *dieu père* comme Osiris, El et Baal.

« *Les libanais ont vénéré le principe de l'existence, la vie et la renaissance dès l'antiquité, ils ont confirmé trois éléments substantiels en une essentielle […]. Le premier élément le dieu père appelé El ; Le second la déesse mère appelée Ashtarout ou Astarté ; le troisième le dieu fils appelé Adon ou Adonis.* »[202] D'après les recherches de l'historien Antoine Khoury Harb on constate que la fin du culte d'Adonis est survenu au cours du IVe siècle, pour cause d'hostilités d'origine politique et non pas pour des raisons religieuses. La pratique de ce culte aurait parfaitement pu perdurer, peut-être jusqu'à nos jours. Pendant le règne de Constantin (337-361), une politique continue a été menée contre le paganisme. Cette politique qui a duré plusieurs siècles, a permis au pouvoir de transformer les temples phéniciens en églises, comme elle a transfiguré les rites et les habitudes phéniciennes. Le récit du mythe d'Astarté et d'Adonis a pourtant persisté à travers les siècles, grâce aux archétypes enracinés dans la pensée humaine et à la faveur des lieux et des vestiges qui continuent de raconter la ferveur que générait cette croyance. Ainsi Afka continue d'avoir des significations religieuses à travers les croyances populaires. Aujourd'hui encore ce lieu est vénéré et beaucoup croient que son eau a un pouvoir de guérison. Ce qui prouve encore une fois la nécessité et la continuité du mythe, qui sait se métamorphoser en évoluant, pour s'adapter au mieux aux besoins spirituels et moraux des sociétés, comme à leurs niveaux culturels et théologiques.

La religion du Christ est née au carrefour des tensions théologique, mythologique et philosophique de trois peuples : les Hébreux, les Phéniciens et les Romains. Le christianisme atteste d'une convergence heureuse entre le *Dieu*

---

[202]Antoine KHOURY HARB, *The roots of Christianity in Lebanon,* Lebanese heritage foundation, Beirut, 2008, p.2-3.

unique des premiers, la trinité des *dieu*x (Baal ou El, Astarté et Adonis) des Phéniciens, et le contexte philosophico-théologique favorable, dont était porteuse la civilisation Gréco-romaine. Les cités phéniciennes étaient comme aujourd'hui, des plateformes de rencontres commerciales, politiques et culturelles. D'après Antoine Khoury Harb, l'historien de la Grèce antique Strabon disait : *« De nos jours celui qui veut s'instruire dans les différents sujets du savoir, doit trouver dans Tyr et Sidon beaucoup plus de ressources que dans d'autres villes* »[203] Par ailleurs, les philosophes grecs avaient élaboré de nouvelles valeurs sociales et politiques comme *« la fraternité, l'égalité et la vertu, qui furent admises par le Stoïcisme* »[204]. De même, le Christ avait vécu dans la région de Galilée où se trouvent Sidon et Tyr, les deux villes phéniciennes et où se situait Cana, où il a accompli son premier miracle, celui de la transformation de l'eau en vin. Jésus était un juif familier de la Phénicie et qui a vécu sous l'Empire romain. Tous ces faits convergents peuvent être à l'origine de la nouvelle religion chrétienne. Si cette dernière persiste après 2000 ans, c'est parce que son fondement repose sur l'essence spirituelle de trois civilisations majeures. Aujourd'hui le christianisme souffre d'un rejet de ses dogmes. Ce qui remonte à l'époque des révolutions, puis à l'établissement du libéralisme et des idéologies communistes matérialistes au cours des deux siècles passés. Mais le besoin de spiritualité et la pertinence des valeurs instaurées par le Christ, ravivent le goût pour les idéaux dont sont porteurs culturellement les mythologies, comme le christianisme. Cela signifie que les liens avec les mythes et les religions ne sont pas coupés, et que le message du Christ lui-même reste actuel.

Le Phénix, toujours présent à travers les slogans publicitaires et politiques, demeure encore aujourd'hui le symbole de la résistance et de l'espoir triomphant. Il est toujours vivant dans l'inconscient collectif, à travers les

---

[203]Cité par Antoine KHOURY HARB, *The roots of Christianity in Lebanon, op.cit.* p.16.
[204]*Ibid*, p.17.

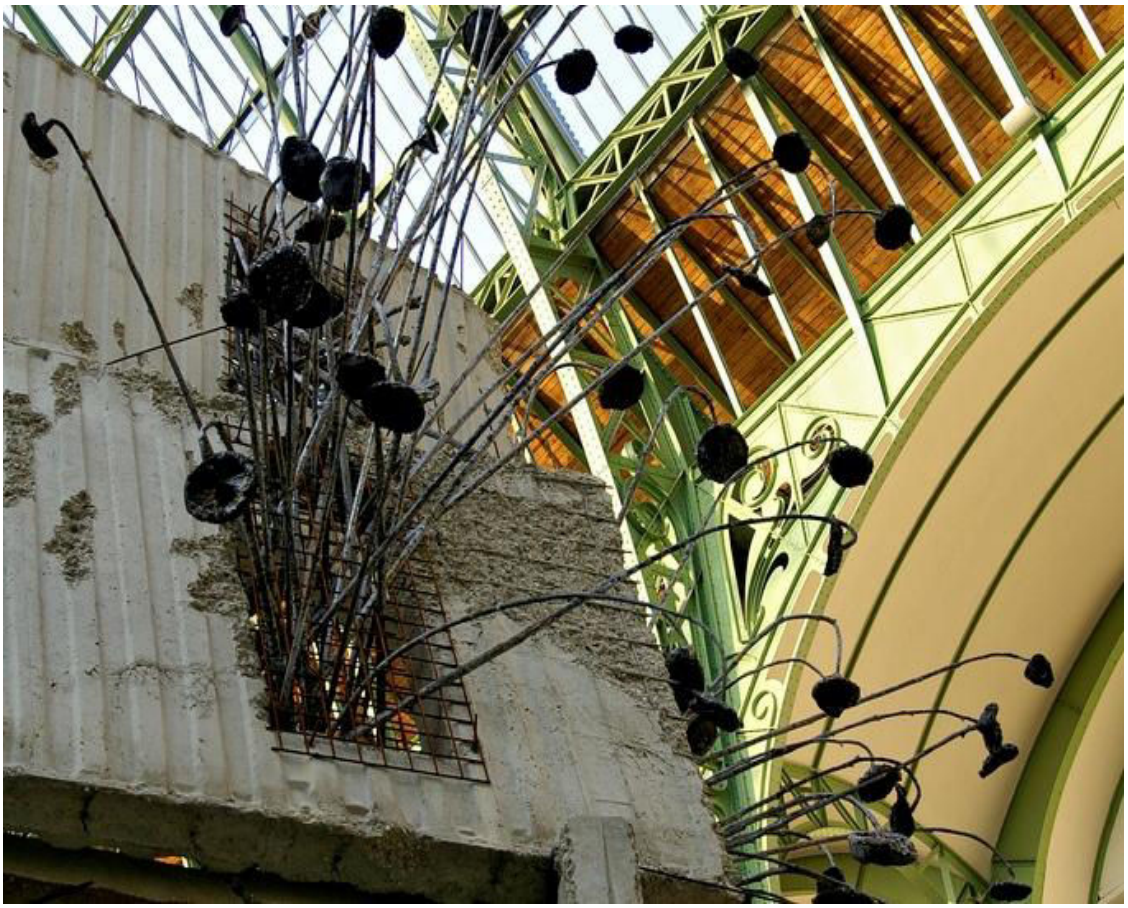
expressions de la langue et comme support pour l'imaginaire. « *Cet oiseau légendaire est donc une forme symbolique complexe qui en vient à véhiculer la pensée collective et l'inconscient individuel, un mythe qui resurgit sans cesse car, en tant qu'image conceptuelle de la vie et de la mort, il est aussi phénomène de langage.* »[205]. La persistance du Phénix dans les traditions littéraires est une preuve de sa permanence à travers les siècles et du constant besoin de la symbolique qu'il véhicule. L'oiseau mythique évoque également le feu destructeur et le feu créateur. En se consumant, il purifie et permet la régénération. Le Phénix réunit toute la symbolique du feu, des rites de mort et de renaissance. Il est également lié à l'alchimie, car c'est l'oiseau de l'éternel retour, symbole de l'immortalité. Le Phénix possède la capacité de se consumer puis de ressusciter. De même le Christ est mort et a ressuscité le troisième jour. Sylvia Fabrizio Costa parle dans son livre, *Phénix : mythe(s) et signe(s)*, des propriétés du Phénix, dont le mythe traverse le temps, l'histoire et l'imagination des créateurs. Elle écrit : « *En changeant d'époque il continue de braver les frontières des codes officiels, puisqu'il appartient à la fois aux emblèmes de l'alchimie, aux bestiaires moralisés, puis devient métaphore du feu, de l'amour chez les grands poètes lyriques, anciens et modernes.* »[206]. Le mythe, qui rend possible la réconciliation avec l'existence, se fonde sur l'acceptation de la douleur éprouvée et sa représentation permet de mieux accepter le temps qui passe, selon une poétique qui incite à la sublimation. Dans cette optique, l'art contemporain remplit un rôle d'actualisateur et de passeur de mythes. Il les reformule et les représente en faisant des créations vibrantes, des messages mythologiques pour notre temps. D'où le rôle de l'artiste sur lequel j'insiste dans ma recherche et qui est une énigme, dont le rôle est de nous guider et de nous combler.

---

[205]Sylvia FABRIZIO COSTA, *Phénix : mythe(s) et signe(s), op.cit.* p.1.
[206]*Ibid.* p. 37.

La vie est un ensemble d'instants éphémères mêlés de peines et d'espoirs. Bien que les moments de bonheur soient rares, l'art comme l'amour peuvent provoquer certaines éclaircies. La création artistique produit des images, des objets et des contextes qui sont le reflet de nos rêves et de nos désillusions. On contemple ces créations, on s'identifie à leurs sujets, on éprouve le malheur qu'elles représentent, on s'en nourrit. C'est un échange réciproque entre l'œuvre et nous, c'est une relation interactive qui correspond à la phénoménologie de l'art. La phénoménologie constate les relations mais ne les interprète pas. Elle est essentiellement philosophie du corps. C'est lui qui lui donne toute sa légitimité. Les actes et les actions les plus triviaux ont des sources qui remontent aux racines de la préhistoire. Leurs motivations, même les plus simples, rattachent l'homme d'aujourd'hui à ses lointains ancêtres. La mythologie est le fil qui les relie les uns aux autres et qui se matérialise dans l'art. La vie contemporaine reste le miroir où continue de se refléter l'expérience de nos aïeux. Le passé et le présent forment deux réalités distinctes qui se conjuguent pour former l'instant vécu. Ces deux réalités semblent avoir des existences parallèles, mais elles s'entrecroisent pourtant de multiples façons, et beaucoup plus fréquemment que ce que l'on imagine.

Résurrection, instant du bonheur



44- Kiefer, *Chute d'étoiles*, tournesols aux graines calcinées et structure de béton armé, (détail), 2007.

La mort est synonyme de fin mais suggère un nouveau début. La vie oppose un défi constant aux forces de mort. C'est pourquoi partout où il y a eu la vie des hommes, il y est resté les traces de ce refus dans les lieux et dans l'histoire. Sans la perspective de la mort qui guette chacun de nous, la vie n'aurait pas sa véritable dimension. Il est important de se souvenir que la mort rôde et peut frapper n'importe quand, pour conserver le sel de l'existence et apprécier les

petites joies que nous offre la vie, surtout quand on réalise soi-même par le retour aux origines. C'est ce que Paulo Coelho a voulu nous dire dans son roman « *l'Alchimiste* », qui est l'histoire d'un jeune homme qui rêve de pouvoir quitter son village en Espagne, où il était berger, pour rechercher un trésor enfoui à proximité des pyramides d'Egypte. Après un long et pénible voyage il arrive à destination. Là, il rencontre un jeune homme qui rêve d'un trésor en Espagne, dans une église en ruine, à la campagne, là où les bergers allaient souvent dormir avec leurs moutons.

Ce ne sont pas les lieux qui nous font rêver. C'est nous-mêmes qui avons fait de ces lieux des paradis imaginaires. Ce constat nous incite à ne pas rester insensible à notre milieu, mais à chercher à en déchiffrer les codes, à en dévoiler les secrets. C'est pour cela que j'ai considéré chaque pierre des ruines du temple d'Astarté comme faisant partie intégrante de mon installation. Symboles de ruptures, à la frontière d'un lieu et de la mort, ces vestiges forment le support de ma scène de la crucifixion. Ils délimitent cette réalité dans l'espace. Ils sont à la croisée de l'espace et du temps. Kiefer disait : « *Quand je parle de frontières, je parle de notre essence même. Les frontières c'est ce d'où nous venons, ce que nous sommes, ce qui va venir* »[207]. Partant de là, la question de la frontière se pose et s'impose dans les œuvres d'art.

A mi-chemin entre la vie et la mort, l'art prend sa source. Par son art, Giacometti fait vivre les morts. Il confiait à Jean Clay *:* « *J'ai vu la mort.* »[208]. Son travail aspire à faire renaître l'espoir dans les esprits brisés, à insuffler à nouveau la vie dans les corps épuisés.

Jung considérait la souffrance comme une passerelle vers la délivrance. Il déclarait : « *Un homme qui n'a pas traversé l'enfer de ses passions ne les a*

---

[207]*Anselm Kiefer au musée du Louvre, op.cit*. p. 2.1
[208]Thierry DUFRÊNE, *Giacometti les dimensions de la réalité, op.cit*. p.134.

jamais surmontées »[209]. Tiraillé entre ses besoins et ses moyens, ses désirs et sa morale, ses passions et les restrictions, l'homme reste désespérément seul face au temps qui passe et à ses ambitions insatisfaites. C'est ce que Jung considère être l'enfer des passions. D'un enfer dont on ne s'échappe jamais. Comme issue, il faut un miracle : celui de la mort suivie d'une résurrection. Quand un jardin devient stérile, mieux vaut l'abandonner ou le brûler et attendre autre printemps.

La résurrection du Christ redonne l'importance à la vie sur la Terre. Le fait de partager le pain avec ses disciples montre qu'il n'est plus mort, ou il n'est pas mort définitivement. La résurrection devient un symbole de rupture définitive avec le passé et donc la vie reprend de nouveau sur cette Terre. Dans le langage des rêves, David Fontana explique que les images de résurrection suscitent des associations d'idées qui visent à recréer l'équilibre entre la conception que l'homme se fait de l'existence et ses positions personnelles envers les questions qui le taraudent. Fontana précise dans son livre, Le langage secret des rêves : « *La résurrection, autrement dit le retour à la vie de personnes, d'animaux ou de végétaux morts, est un rêve archétypal classique, souvent associé à d'anciens défis, ou au retour de problèmes mal résolus*. »[210] L'idée de résurrection est exploitée dans cette thèse, comme un moyen de renaissance après les passions et les morts symboliques, causées par l'accumulation de tourments insolubles dans la vie des hommes qui souffrent.

La mort et la résurrection comme métaphores, restent des moyens d'équilibre intellectuel et de guérison morale. *« Nous sommes déjà ressuscités ». Lorsque saint Paul emploie cette expression, il ne veut pas dire que la résurrection en acte a déjà eu lieu, il veut nous montrer comment la résurrection*

---

[209]Carl Gustav JUNG, *Le livre rouge*, Philemon Series & W.W. Norton & Co, Suisse, 2009, p.14.

[210]David FONTANA, *Le langage secret des rêves, op.cit*. p. 88.

opère déjà dans notre vie. »[211]. Avec cette citation, l'espoir de la résurrection s'invite déjà dans nos existences, et modifie l'idée que nous nous faisons de la vie. A l'image de l'instant qui suit le comble des Passions, c'est l'heure de la mort qui implique la résurrection, c'est le moment qui nous met face à notre calvaire, qui fait de nous des héros, des phénix.

« *Tous les hommes cherchent à être heureux ; cela est sans exception.* »[212]La quête du bonheur dans cette vie est un concept récent, né du développement de l'individualisme, de l'existentialisme, du nihilisme et de *la mort de Dieu.* Ne croyant plus au paradis, l'homme poursuit néanmoins le bonheur qu'il veut dès maintenant. Il ne cessera jamais de poursuivre cet idéal, car ce désir est profondément ancré au fond de lui. C'est d'ailleurs cet espoir qui nous donne la force de nous relever quand nous sommes accablés par le poids d'une vie trop dure. Ne dit-on pas que l'espoir fait vivre, et que l'on meurt quand il nous abandonne ? L'art donne l'espoir et l'artiste est l'artisan de notre espérance. Il en a toujours été ainsi. Avec l'art moderne, cette vocation s'est renforcée. Les besoins de l'humanité nous empêchent désormais de renoncer à notre mission. Le peu de bien qui existe en ce monde ne peut offrir du bonheur, que l'idée, tandis que le mal règne, tout puissant. La création artistique permet, elle, des instants suspendus de félicité réparatrice.

Kandinsky écrivait : « *Lorsqu'une station est atteinte et que la route est débarrassée de nombreuses pierres perfides, […]. Immanquablement un homme surgit alors, l'un de nous, en tous points notre semblable, mais doué d'une mystérieuse puissance de « vision ».* »[213] Entre le plan vertical et horizontal de la croix, et les trois dimensions de l'espace du lieu, naît l'Instant. Une quatrième dimension apparaît, un motif de lutte contre la pression du temps. En me basant

---

[211]Joseph DORÉ, *Dictionnaire de la théologie chrétienne, op.cit*. p.389.
[212]*Ibid.* p. 125.
[213] Wassily KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier, op.cit.* p.54.

sur une nouvelle lecture sémiotique, pour constituer une nouvelle tabulation des signes représentant les objets et les motifs de la crucifixion afin de les reporter dans notre quotidien, j'accomplis moins un acte de rébellion qu'une soumission aux codes, pour créer un mon art. *« Allons plus loin, et concluons. L'artiste nous apparaît comme la conscience des peuples, chargé par eux en même temps de réagir contre les désordres et les excès de leurs instincts et de trouver, dans ces excès et ces désordres mêmes, le signe de leurs plus constants et de leurs plus réels désirs.»* [214] Ainsi s'exprimait Elie Faure. Le message de la croix demeure actuel. Il est porteur d'un perfectionnement qui passe par l'équilibre à trouver entre le matériel et le spirituel, entre l'espace et le temps. Il est propice à l'établissement d'une vie comblée par un avant-goût du bonheur, qui passe par l'idée du dépassement de la mort.

[214] Elie FAURE, *Histoire de l'art, l'esprit des formes I, op.cit*. p. 258.

CONCLUSION

Parvenu au terme de ce travail, je peux tenter reprendre les idées-forces de mon mémoire et les relier entre elles en une brève synthèse qui, en ramenant mon propos à l'essentiel, permettrait au lecteur d'apprécier toutes les implications de la thématique de ma recherche.

Je commencerai par revenir sur le choix de mon titre :

« Le lieu comme existence, une pratique sculpturale in situ ».

J'y établis la relation que je souhaite développer à travers ma pratique, entre l'œuvre – en l'occurrence la sculpture – et le lieu. Il s'agit d'un rapport de complémentarité.

La complémentarité sous-entend un manque qui affecterait chacun des éléments et nécessiterait la présence de l'autre pour venir le combler. Je vais donc m'attacher à définir la nature de cette relation, avant de reprendre les principaux thèmes de mon travail afin de démontrer comment, par le rétablissement du lien manquant, l'art peut faire sens et redonner du sens au monde. Pour finir, je m'appuierai sur cette démonstration pour réaffirmer mon parti pris d'artiste et donner le sens de mon message.

L'objet premier de mon travail et sa principale source d'inspiration est le lieu. Défini comme une portion déterminée de l'espace, c'est à la fois une étendue physique, concrète, matérielle et géographique. Entre le corps et le lieu s'établissent des relations antagonistes : l'une est de nature matérielle,

dimensionnelle, concrète et limitée, l'autre est de nature spirituelle, sentimentale, nostalgique et sans limite. Le rapport lieu et corps se confirme comme étant primordial. L'un dépend de l'autre. L'un expose l'autre. L'un est la preuve de l'autre. Le corps dans ce sens est celui de l'homme en premier lieu et le lieu est celui qui accueille l'homme. Mais le lieu est souvent, comme on l'a vu, bien davantage. Il se compose également d'un espace immatériel et soumis à la fugacité du temps qui passe. C'est souvent de cette autre composante que le lieu reçoit sa véritable identité. Ce lieu-là est celui qui, réceptacle des actions humaines, se *souvient* des évènements mémorables qui s'y sont déroulés. Le lieu c'est avoir lieu, c'est être, c'est exister.

Afka est un lieu mémorable « qui mérite que l'on en fasse mémoire », « qui est digne d'être commémoré, célébré ». On l'a vu, ces lieux dignes d'être *célébrés*, de devenir *célèbres* à cause des évènements qui s'y sont tenus, des hauts faits historiques, culturels ou symboliques dont ils ont été témoins, deviennent ce qu'on nomme des *hauts lieux*. Leur caractéristique est de paraître marqués à jamais par les actions des hommes et de recevoir de cette spécificité, un sens nouveau qui vient s'ajouter à leur seule spatialité.

Ce qui sépare le lieu proprement géographique du haut lieu, qui lui, est historique, c'est donc la dimension uniquement physique du premier et la dépendance du second par rapport à ce qu'on appelle la *mémoire*.

La mémoire n'est pas toute l'histoire et l'histoire ne se résume pas à la mémoire. Cette dernière est la condition de la survivance de la première dans les esprits, même si elle est loin d'englober toute son étendue. Elle ne cherche pas à être exhaustive ni explicative, mais sans elle, l'histoire perd à la fois son support, son moteur et son sens.

On peut dire que l'histoire et la mémoire entretiennent également, comme le lieu et l'art, un lien de nécessaire complémentarité. J'ai donc tenté d'en dégager le lien d'interdépendance en mettant en lumière ce qui leur est commun. C'est-à-dire la nécessité pour les premiers d'être réactivés à l'aide des

seconds, l'histoire par la mémoire et le lieu historique par l'art, comme vecteur de la mémoire. C'est dans cette perspective que se place mon travail d'artiste : mettre en scène un espace donné pour remettre à l'honneur dans l'esprit du visiteur, la vie passée et les symboles qui s'y rattachent.

Afka en effet avait ceci de totalement singulier que depuis la plus haute antiquité, s'appuyant sur sa géographie au symbolisme évocateur (source sacrée, grotte, présence d'anémones), ce lieu proche de Byblos – une des plus anciennes villes du monde encore habitées – semblait dédié au thème de la résurrection. C'était le lieu idéal pour y mettre en œuvre mon projet.

En tant que Libanais, j'ai été affecté tout au long de ma vie par les conflits qui se sont déroulés et se déroulent encore sur le sol de mon pays. Comme beaucoup de mes compatriotes, cette expérience ininterrompue m'a rendu avide de sens. Je me suis penché sur notre histoire particulière et j'y ai recherché des raisons de cultiver l'optimisme à travers les épreuves, ce que j'ai appelé les *passions.*

Comme artiste, je me suis senti poussé à intégrer ces réflexions d'ordre personnel à mon travail. Car l'artiste, même s'il est souvent un solitaire, remplit surtout une fonction sociale. Sa proximité avec le sens profond des choses et des évènements, son travail permanent sur les symboles et l'imaginaire, la finalité de ses messages qui visent le spectateur, c'est-à-dire tout un chacun, font de lui par définition *un passeur*. En ce qui me concerne, je souhaite me faire passeur d'optimisme, d'espoir. Dans une situation aussi bouchée que celle d'un pays en guerre, où trouver des sources positives sinon dans l'enseignement de ce qui a déjà eu lieu, de l'histoire ?

Dans mon cas, je m'attache moins à l'histoire avec un grand « H », qu'à celle plus évocatrice, des croyances et des mentalités. Il est un fait que le récit des victoires passées ne peut rien pour le déroulement des faits présents et qu'aucun évènement historique n'est en mesure de prédire une paix future. Les victoires ou les défaites s'écrivent ici et maintenant et nul dénouement heureux

dans le passé n'est à même d'infléchir l'avenir. Cependant, parler aux hommes de ce qui avait permis à leurs prédécesseurs de rester forts dans l'adversité et de tenir fermement face aux vents contraires de l'histoire - comme les personnages de Giacometti - contre la tentation du désespoir dans les épreuves, voilà ce qui me semblait porteur de positif et digne d'être proposé au public.

À Afka, la permanence d'une longue tradition, d'abord mythologique, puis religieuse, avait depuis les temps immémoriaux, consacré comme on l'a vu le thème de la résurrection, c'est-à-dire du renouveau après le retrait de la vie.

Moins qu'un thème mystique, c'est avant tout un signe ou symbole de l'activité créatrice des hommes, de leur imaginaire, de leur faculté à prendre appui sur des images pour inventer des croyances porteuses d'énergie positive. Cette activité proprement humaine ne cesse d'interroger sur les incroyables ressources dont dispose l'humanité pour se mettre en scène et mettre en scène la représentation qu'elle se fait de l'ordre du monde, selon les diverses cultures, et en tirer des motifs d'espérer malgré tout. Que ces motifs soient réellement d'ordre historique ou bien qu'ils reposent sur la fiction, ils ont en commun de s'originer dans un évènement perçu comme fondateur. Les anciens disaient de l'histoire qu'elle est « *maîtresse de vie* ». Dans mon esprit, le passé mythologique l'est également. Fruit de l'activité intellectuelle et créatrice, elle participe de la même quête de sens.

Histoire ou bien mythologie, dans mon travail le lieu est leur substrat à toutes les deux. Pour faire revivre l'imaginaire, il faut faire revivre dans l'esprit des hommes d'aujourd'hui, les convictions et les croyances des hommes d'hier. Il faut réactiver le passé enfoui. C'est dans cette optique que mon art - destiné à réactiver la mémoire d'un haut lieu dont le souvenir s'est perdu - est conçu comme son complément. Le vecteur d'une renaissance culturelle et imaginaire.

À une époque comme la nôtre où la modernité triomphante bat en brèche le passé, considéré comme heureusement révolu, pour hâter l'avènement d'un avenir qui semble de plus en plus incertain, voire inquiétant, époque qui a

répudié et qui répudie chaque jour davantage toute certitude, il est nécessaire de pouvoir malgré tout proposer aux hommes des raisons d'espérer et d'aller de l'avant. Ceci est d'autant plus vrai pour les pays éprouvés depuis longtemps, comme l'est le Liban.

Par le passé, ce rôle culturel était dévolu aux religions et croyances. Ce n'est plus le cas. Pourtant, l'homme a tout autant qu'avant besoin de perspectives d'avenir, de motivations positives, d'encouragements dans l'épreuve. Comment pallier ce manque qui était, il y a encore peu de temps, assuré par la foi, la fierté patriotique, l'exaltation spirituelle, les croyances fondatrices et toutes ces catégories de l'imaginaire collectif qui donnaient du sens aux entreprises humaines, sur tous les points du globe ? Le grand prêtre des antiques religions n'est plus. Le prêtre non plus. La légende s'est éteinte dans les mémoires, les symboles dont la force soutenait nos aïeux dans leurs entreprises hardies ou leur vie quotidienne ne sont plus que de petits éléments d'une rhétorique surannée, devenue incapable en l'état, d'insuffler une quelconque vie à l'esprit.

C'est dans ce contexte que l'art - lui qui a souvent cheminé à l'ombre du religieux et pour ainsi dire sous sa coupe, mais qui, comme lui, avait toujours été dans la familiarité des grands symboles qui tentent de donner un sens au monde et des motivations aux activités humaines - peut aujourd'hui relever seul ce défi de *réenchanter* le monde et redonner le sens de la vie aux hommes.

C'est pourquoi, en exploitant comme artiste le riche passé symbolique du site d'Afka, j'ai joué sur les représentations. En travaillant sur les archétypes ancrés dans l'imaginaire et surtout sur le thème de la résurrection, j'ai voulu réconcilier le spectateur avec la *mémoire* du lieu qui est aussi la mémoire du peuple et l'imaginaire de ses anciens.

Ainsi conçu, l'art fait du sculpteur un passeur de mémoire. Celui qui, en respectant les contraintes et les particularités du lieu, les exigences de l'art, les attentes du public, sa sensibilité et sa culture propre, permet à l'intemporel de rejoindre l'actuel, à la mémoire de vivifier l'esprit de l'homme contemporain.

Par mon travail, comme je l'ai démontré, j'ai investi le haut lieu d'Afka pour me fondre dans le paysage et proposer au spectateur une installation toujours respectueuse de sa physionomie. Avec le choix de matériaux bruts rappelant son environnement, j'ai veillé à la fois à ne pas dénaturer le lieu, mais également à ne pas marquer désagréablement le visiteur.

L'harmonie du travail et du lieu doit garantir que rien de négatif ne se dressera entre le spectateur et mon message. Ceci étant acquis, j'ai pu me consacrer entièrement au message lui-même qui comme on l'a vu, reprend essentiellement l'avatar le plus récent du thème de la résurrection : celle du Golgotha. En proposant cette dernière variante, c'est la totalité des mémoires du lieu que je prétends mettre à l'honneur Comme son résumé et sa sublimation. Le fait que la crucifixion soit également la variante thématique la plus proche dans le temps de notre génération me sert également de point d'appui pour raccorder la mémoire de l'homme contemporain avec son histoire. Car il s'agit bien de rétablir symboliquement un lien rompu entre l'homme et sa mémoire, et ce lien que j'ai appelé *complémentarité* est surtout, un lien de dépendance.

Les mythes du Phénix et d'Adonis à Afka mènent à la crucifixion dont la croix représente une synthèse. Bien avant le christianisme la croix formait déjà le sujet de représentations sacrées. Les valeurs représentées par des axes dont les orientations correspondent aux lignes horizontales et verticales. Ce que représente la croix avec ses significations plastiques avant les religieuses. Le sacré retrouvé par le biais de l'art contemporain nous ouvre une fenêtre sur un horizon auquel il manquait une part de spiritualité, et dont la croix reste un symbole majeur. L'art et la sculpture ne sont qu'une conséquence de la condition tragique de l'homme. Quand on aborde ce sujet on évoque aussi le vocabulaire de la création plastique tridimensionnelle : hauteur du vertical, largeur et profondeur de l'horizontale. C'est là qu'on retrouve l'aspect cardinal de l'aventure de l'art plastique, car à côté de l'idée de sculpture, la composition, la matière, la couleur, la texture et le traitement, il y a le corps tridimensionnel comme le lieu où se déploient tous ces éléments.

Pour l'homme, le lieu est peu de chose s'il n'est chargé à l'échelle personnelle, de souvenirs et, à l'échelle des sociétés, de mémoire actualisée. Vivre dans un lieu sans mémoire historique c'est comme vivre dans un lieu sans souvenir personnel. C'est exister dans un univers unidimensionnel. Or l'individu sait qu'il lui manque alors la dimension du sens de la vie. C'est ce qui explique cette forme de nostalgie qui s'est emparée des sociétés modernes : elles savent qu'elles ont été amputées d'une chose essentielle à l'existence et qui dans les sociétés traditionnelles lui donnait un surplus de sens, fût-il imparfait. Cette nostalgie, j'ai voulu modestement la combler avec ma recherche. Devenir le vecteur des raisons d'espérer d'hier, à destination des hommes d'aujourd'hui.

En renouant avec une dimension du passé par mes *re-présentations*, au sens propre, j'ai voulu jouer de tous les moyens d'expression et de signification dont je disposais en tant que sculpteur pour investir un lieu donné, un lieu marqué par plusieurs millénaires d'une thématique propre, à la fois symbolique et historique, afin de rétablir le lien brisé entre l'homme et les grands archétypes essentiels à la vie de l'esprit.

Rétablir le lien de la mémoire pour faire revivre l'esprit du lieu. Refaire du lieu, le haut lieu qu'il n'avait jamais cessé d'être, mais dont la mémoire s'était estompée. Inspiré par Giacometti ou Kiefer qui jouent des multiples possibilités de l'art pour délivrer un message essentiel. Réattribuer à Afka ses attributs symboliques pour adresser au monde un message de vie. Créer par la prégnance de la forme, une passerelle du matériel vers le spirituel. Engager un dialogue entre ces deux dimensions qui n'avaient jamais cessé de se répondre, mais dont les échanges chuchotés peinaient à parvenir à nos oreilles contemporaines. Réanimer, activer et entretenir la relation fondamentale qui doit exister entre l'homme moderne et la mémoire collective. Tels étaient mes objectifs : renouer par l'art avec cette dimension essentielle du visible. J'espère y être parvenu.

INDEX DES NOTIONS

Corps : 25, 34-44, 46,47, 52, 56, 65, 70, 76- 78, 82- 84, 97, 88, 104, 105, 116, 119, 120, 125, 129, 151, 160, 167, 177, 180, 222-231, 238- 243, 251-259, 267, 269, 273.

Croix : 6, 38, 60, 71- 86, 110- 114, 154, 230, 232, 235, 239, 257, 271, 272.

Espace : 1- 3, 6, 8- 12, 16- 24, 26- 44, 48- 51, 54, 56- 59, 65, 70, 74, 88- 106, 111, 115- 125, 127-152, 162- 168, 171- 175, 211- 217, 220, 227- 235, 241, 244, 269- 271, 274, 275.

Horizontale : 6, 19, 24, 35, 37- 39, 71- 79, 82- 90, 96- 99, 111- 114, 123, 148, 175, 195 198, 252, 257, 271, 278, 279.

Installation : 1, 2, 6, 7, 16, 20, 26, 31, 32, 44, 72, 76, 80, 82- 85, 90- 92, 116, 118, 119, 128, 133- 136, 147- 152, 155- 157, 165- 175, 187, 193, 220, 259, 269, 278.

Matière : 4, 6, 7, 22- 25, 29, 34, 36, 41, 47- 54, 63, 70- 72, 79, 90, 102- 105, 112, 115, 129, 130, 140, 142, 146, 152, 154- 161, 170, 176- 198, 214- 217, 222, 227, 233, 240, 247, 260, 279.

Mémoire : 1, 3, 5, 6, 9- 16, 32, 36- 38, 67, 83, 88, 100, 117- 119, 125, 130, 169, 177, 178, 195, 196, 209- 214, 220, 232- 237, 274, 276- 279.

Microcosme et macrocosme : 4, 20, 45- 54, 99, 101, 111, 120, 125, 136, 144, 183.

Mythe : 1, 4, 5, 12, 18, 32, 39, 42, 54, 58, 59, 66, 85, 112, 114, 120, 142, 151, 182- 185, 203, 206, 208- 220, 226, 260- 266, 278.

Rouge : 7, 11, 38, 39, 48, 49, 69, 127, 132, 193, 201- 206, 216.

Temps : 2- 4, 7, 10, 12, 16- 24, 28, 32, 34, 37- 49, 54, 71, 81, 83- 86, 90, 101, 117, 120, 127, 151, 154, 167, 168, 170, 178- 184, 197, 198, 222, 229, 230, 244, 249, 259, 266, 269, 274, 276, 278.

Vertical : 6, 19, 24, 35- 39, 71, 74, 79, 82- 86, 88- 99, 11- 114, 123, 147, 197, 198, 257, 264, 271, 278.

INDEX DES NOMS PROPRES

Adonis: 1, 5, 6, 9- 15, 39, 42, 66, 67, 82, 85, 111, 112, 131, 133, 149, 151, 158, 202- 204, 210, 213, 214, 220, 232, 244, 261- 265, 277, 278.

Afka: 1, 3, 5, 7, 9- 15, 23, 24, 30, 33, 38, 39, 42- 44, 67, 70, 93, 104, 108, 123, 133, 141, 148- 155, 157, 158, 166, 169, 174, 178, 203, 215, 220, 244, 259, 264, 275- 279.

Astarté: 5, 9- 15, 24, 30, 31, 43, 44, 66, 67, 82, 111, 141, 148, 151, 153, 158, 216, 244, 261- 269.

Christ: 1, 5, 6, 27, 42, 71- 85, 110- 112, 132, 152, 154, 180, 204, 205, 213, 217- 220, 224- 227, 231, 232, 239, 258, 259, 261, 264, 266, 270.

De Saint Phalle Niki : 69, 70.

Daumier Honoré: 104, 190

Giacometti, Alberto: 2, 4, 47, 56- 64, 79, 85, 94, 102, 116, 122, 124, 132, 143, 152, 192, 193, 197, 248- 250, 256, 257, 269, 276, 279.

Grünewald, Matthias: 77.

Kandinsky Wassily : 60, 65, 237, 248, 245, 270

Kiefer, Anselm: 2, 4, 30- 32, 45, 49- 52, 69, 79, 95- 99, 104, 106, 117- 121, 125, 128- 138, 165, 168- 170, 179, 187, 193, 194, 197, 243, 251, 268, 269, 279.

Michel-Ange (Michel-Angelo di Lodovico Buonarotti Simoni): 103, 144, 154, 237- 239.

Moore Henri : 97, 98, 99.

Phénix : 5, 6, 48, 54, 67, 79, 111, 133, 148, 169, 176, 188, 201- 204, 210, 213, 214- 220, 236, 261, 265, 266, 270, 278.

Rabula (apôtre syriaque) : 86.

Raphaël (Raffaello Santi ou Sanzio) : 113

Rodin, Auguste: 61, 62, 159.

Rosso Medardo: 32.

Serra, Richard: 90, 91, 116, 117, 121, 160- 165, 170.

TABLE DES ŒUVRES PERSONNELLES

1- Bassam Kyrillos, *Crucifié d'Afka* , techniques mixtes (glaise, bois, carton, acrylique...), 195x160x35cm, 2011, avec une vue générale du site d'Afka comprenant les ruines du temple d'Astarté, le fleuve d'Adonis et la grotte du dieu El.

4- Bassam Kyrillos, *Le retour du Phénix*, techniques mixtes, (glaise, bois, acrylique...), 220x400x47 cm, 2010. *53*

12- Bassam Kyrillos, *Crucifié d'Afka,* techniques mixtes (glaise, bois, acrylique...), 195x160x35cm, 2010. *73*

17- Bassam Kyrillos, *Défiguration,* techniques mixtes (glaise, bois, acrylique...), 70x12x15 cm, 2010. *87*

18- BassamKyrillos, *Le dévouement,* techniques mixtes (glaise, bois, acrylique...), 395x68x39cm, 2011. *89*

30- Bassam Kyrillos, *Transcendance,* bronze et pierre, 30x 95x 20 cm, 2011. *139*

31- Bassam Kyrillos, *Crucifixion du temple* (installation de 4 sculptures), techniques mixte (glaise, bois, acrylique...), dimension variable, 2010. *150*

32- Bassam Kyrillos, *Mère pleureuse,* techniques mixtes (glaise, bois, acrylique...), 110x60x65cm, 2011. *153*

34- Bassam Kyrillos, *Le retour du Phénix,* techniques mixte (glaise, bois, acrylique...), (détail), 2011. *176*

36- Bassam Kyrillos, *Soumission*, techniques mixtes (glaise, bois, acrylique...), 42x23x21 cm. 2011. *199*

37- Bassam Kyrillos, *Esclave,* techniques mixtes (glaise, bois, acrylique...), 22x25x21cm, 2011. *199*

38- Bassam Kyrillos, *Résistance*, techniques mixtes, 19x32x15 cm, 2011. *200*

40- Bassam Kyrillos, *Le crucifié d'Afka,* techniques mixte (glaise, bois, acrylique...), (détail), 2011. *201*

45- Bassam Kyrillos, *Croisement*, techniques mixtes (glaise, bois, acrylique...) , 115x150x95cm, 2011. *221*

39- Bassam Kyrillos, *Corps*, techniques mixtes, 52x25x21 cm, 2011. *227*

46- Bassam Kyrillos, *Passion*, techniques mixtes (glaise, bois, acrylique...), 65x19x17cm, 2011. *234*

TABLE DES ILLUSTRATIONS

2 - Medardo Rosso, *Conversation dans un jardin* , cire sur plâtre, 35 x19 x 6,5 cm, *La Galerie nationale d'art moderne et contemporain, Rome,* 1896. *31*

3 - Cascades du fleuve d'Adonis à Afka (30 km.est Byblos). *33*

5- Anselm Kiefer, *Ton âge, mon âge et l'âge du monde*, huile, émulsion, gomme laque, cendre et fragments de terre cuite sur toile, (5 parties), 470 x 940 cm, Courtesy Anthony d'Offay Gallery, London,1997. *51*

8- Alberto Giacometti, *Femme de venise*, plâtre, 80x20x15cm, Galerie Krugier, Genève 1957. *57*

9- Alberto Giacometti, *L'homme qui marche*, bronze, 170x 63 x 21 cm, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, 1958. *60*

10- Rodin, *L'homme qui marche,* bronze, 213,5 x 71,7 x 156,5 cm. *The Norton Simon Museum in Pasadena, Califonia, 1900 – 1907.* *61*

11- Niki De Saint Phalle*, Tableau tirs,* 100x180 x20 cm. matière mixte, M.N.A.M. Centre Georges Pompidou, Paris, 1961. *68*

13- Matthias Grünewald, *Retable d'Issenheim*, huile sur bois, 260x 240 cm, musée d'Unterlinden, Colmar, France, 1516. *77*

14- H.C.Westermann (*Horace Clifford Westermann Jr.), Une condition humaine*, bois de pin, 96,5x61x33 cm. *Museum of Contemporary Art, Chicago,* 1949. *80*

16- Rabula (*apôtre* syriaque*, monastère de Mayfouk, Liban)*, *Crucifixion de Jésus*, miniature extraite de son évangéliaire, 33,5 × 25,5cm, , *la* bibliothèque Laurentienne *de* Florence, 586. *86*

19- Richard Serra, *Promenade*, (Momunenta), acier, Grand Palais, Paris, 2008. *92*

20- Alberto Giacometti, *Dame de Venise*, bronze, 121,6 x 15x12cm, Musée nationale d'art moderne, Paris, 1956. *94*

21- Anselm Kiefer, *Athanor*, techniques mixtes, 1120x480 cm, Musée du Louvre, Paris, 2007. *95*

22- Henri Moore, *Falling Warrior*, bronze, 14x 15,5x 25, 5 cm. Musée nationale, Liverpool,1956. *97*

23- Anselm Kiefer, *Athanor*, techniques mixtes, (détail), Musée du Louvre, Paris, 2007. *99*

24- Raphaël (*Raffaello Santi ou Sanzio)*, *L'école d'Athènes*, fresque, (détail), Chambre de la Signature (les Stanze) des musées du Vatican, 1510-1511. *113*

25- Anselm Kiefer, *Chute d'étoiles*, (Momunenta), (détail), Grand Palais, Paris, 2007. *118*

27- Alberto Giacometti, *Groupe de trois hommes*, bronze, 72 x 32 x 31,5 cm, Collection Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence, 1948. *122*

28- Anselm Kiefer, *Chute d'étoiles*, *(*Momunenta), (détail), Grand Palais, Paris, 2007. *133*

29- Anselm Kiefer, *structure à Barjac*, béton armé, (détail), Barjac, 2005. *138*

33- Richard Serra, bloc incliné, 200 x150 x 150 cm, acier, Munster, 1997. *162*

35- Honoré Daumier, *L'orateur* , Buste en terre crue coloriée, 50x53x 20 cm. Musée d'Orsay, Paris,1832-1835. *191*

41- Fleur d'anémone. *201*

42- Antonio Canova, *Venus et Adonis*, maquette de plâtre, 60x30x80cm, Musée d'art et d'histoire, Genève, 1787. *216*

43- La grotte d'Afka et le fleuve d'Adonis. *218*

44- Fleures d'anémones. *219*

47- Michel-Ange (Michel-Angelo di Lodovico Buonarotti Simoni), *Esclave* , marbre, (détail), *Galerie de l'Académie,* Florence,1597. *239*

48- Les ruines du temple d'Astarté à Afka. *263*

49- Anselm Kiefer, *Chute d'étoiles*, (Momunenta),tournesols aux graines calcinées et structure de béton armé, (détail), Grand Palais, Paris, 2007. *268*

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

BARRE Patrick, *(Tout) l'art contemporain est-il nul ?* Favre, Lausanne, 2000.

BARRE François, *Œuvre et lieu*, Flammarion, Paris, 2002.

BERGSON Henri, *Matière et Mémoire*, "Essai sur la relation du corps à l'esprit", édition Presses universitaires de France, Paris, 1896.

BERQUE Augustin, *Logique du lieu et œuvre humaine*, Ousia, Paris, 1997.

BLANCHY Lara, *Les expositions d'art contemporain dans les lieux de culte*, Complicités, Paris, 2004.

BOUCHE Christine, *Alberto Giacometti la forme, le sphinx et l'effroi*, L'Harmattan, Paris, 1991.

BŒUSPFLUG François, *Dieu et ses images, une histoire de l'éternel dans l'art*, Bayard, France, 2008.

BRETON Stéphanie, *Qu'est-ce qu'un corps ? Afrique de l'ouest/ Europe occidentale/ nouvelle Guinée/ Amazonie,* Flammarion, Paris, 2006.

CHARNEAU Roger et ANTOINE Stéphanie, *Les ailes et le sablier, le jardin musée du père Lachaise,* Cercle d'art, Paris, 1997.

CHATEAU Dominique, *Epistémologie de l'esthétique,* L'Harmattan, Paris, 2000.

CHATEAUBRIAND François-René, vicomte de, *Génie du christianisme,* Tome I et II, G.F. Flammarion, Paris, 1966.

CHEVALIER Jean, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Jupiter, Collection : Bouquins, Paris, 1982.

COELLO Paulo, *L'alchimiste*, le livre de poche, Paris, 1994.

COPPENS Yves, *Origines de l'homme, réalité, mythe*, (ouvrage collectif), Artcom, Paris, 1998.

CREPU Michel, *Hauts lieux,* Autrement, Série Mutations, n° 115, Paris, 1990.

CUEFF Alain, *Le lieu de l'œuvre*, Kunsthalle Bern, Berne, 1992.

DAVAL Jean-Luc et DUBY Georges, *La sculpture de l'antiquité au 20ème siècle*, Taschen, Paris, 2002.

DE KEYSER Eugénie, *Art et mesure de l'espace,* Charles Dessart, Bruxelles, 1970.

DEXTREIT Raymond, *L'argile qui guérit,* Vivre en harmonie, France, 2007.

DE LANDSBERG Jacques, *L'art en croix, le thème de la crucifixion dans l'histoire de l'art*, La Renaissance du livre, Belgique, 2001.

DE OLIVEIRA Nicolas, *Installations, l'art en situation*, Thomas & Hudson, Paris, 2003.

DE PASCALE Enrico, *La mort et la résurrection,* traduit de l'italien par Todaro Tradito, édition Hazan, Paris, 2009.

DIDI- HUBERMAN Georges, *Génie du non-lieu, air, poussière, empreinte, hantise*, (Claude Parmiggiani), Minuit, Série « Fable du lieu », Paris, 2001.

DIDI- HUBERMAN Georges, *être crâne, lieu, contact, pensée, sculpture,* (Giuseppe Penone), Minuit, Série « Fable du lieu », Paris, 2000.

DORÉ Joseph, *Dictionnaire de la théologie chrétienne*, Desclée, Paris, 1979.

DUFRÊNE Thierry, *Giacometti les dimensions de la réalité*, Skira, Paris, 1994.

FABRIZIO COSTA Sylvia, *Phénix : mythe(s) et signe(s),* Peter Lang, Bern, 2001.

FAURE Elie, *L'esprit des formes I et II*, Le livre de poche, France, 1973- 1975.

FEDIDA Pierre, *L'absence,* Gallimard, collection : Connaissance de l'inconscient, Paris, 1978.

FERRY Luc, *Le sens du beau*, Le livre de poche, Paris, 2002.

FONTANA David, *Le langage secret des rêves,* Solar, Paris, 1996.

FRIEDMAN Terry, *Temps, changement, lieu,* Andy Goldsworthy chronologies, *Anthèse*, France, 2008

GAILLARD Aurélia, *Fable, mythes, contes,* Champion, 1996.

GERARD André-Marie, *Dictionnaire de la Bible*, (avec la collaboration de Andrée Nordon-Gerard et de François Tollu, P.S.S.), éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », Paris, 1989.

GIEDION Siegfried, *Espace, temps, architecture,* Denoël, Paris, 2004.
GOMBRICH Ernest .H. *Histoire de l'art,* Gallimard, Paris, 1998.

GRAMMARE Gisèle, *Le lieu de l'œuvre*, Septentrion, Paris, 1996.

HELKE Wolfram, *Toucher l'âme par le corps*, *la leibtherapie selon K.G. Dürckheim*, Le souffle d'or, France, 2005.

JEDJIAN Nina, *Byblos through the ages,* Dar el-machreq publishers, Liban, 1986.

JEDJIAN Nina*, Le Liban à travers les images,* Imprimerie catholique, Liban, 1985.

JUNG Carl Gustav, *Le Livre rouge*, (dont le titre original est *Liber Novus* « Nouveau Livre » en latin, est un manuscrit écrit et illustré, entre les années 1913 et 1930 par le psychologue suisse Jung), Philemon Series & W.W. Norton & Co, Suisse, 2009.

KANDINSKY wassily, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Denoël, France 1996.

KHOURY HARB Antoine, *The roots of Christianity in Lebanon,* Lebanese Heritage foundation, Beirut, 2008.

KLEIN Etienne, *Le temps existe-t-il ?* Le Pommier, France, 2002.

La Bible, Ancien et nouveau testament, Seuil, Paris, 2000.

LANEYRIE-DAGEN Nadeije, *L'invention de la nature, les quatre éléments à la renaissance ou le peintre premier savant,* Flammarion, collection : Tout l'art, histoire, Paris, 2008.

LE BON Laurent et CROS Caroline, L'art à ciel ouvert, la *création contemporaine, commande publique en France 1983- 2007*, Flammarion, collection : La création contemporaine, Paris, 2008.

LEFEBVRE Henri, *La production de l'espace,* Anthropos, Paris, 2000.

LEFEBURE Christophe, *Croix et calvaire, chefs-d'œuvre de l'art populaire*, Flammarion, Paris, 2004.

Liban l'autre rive, Institut Du Monde Arabe, Flammarion, Collection de la Maison de l'Orient, Paris, 1998.

LUCAN Jacques, *Le Corbusier une encyclopédie,* direction de l'ouvrage, M.N.A.M. Centre Georges Pompidou, Paris, 1987, ouvrage accompagnant l'exposition du centenaire de la naissance de l'architecte, Electa, Milan, 1988.

MALRAUX André, *La métamorphose des dieux- L'Irréel,* Gallimard, Paris, 1974. (La métamorphose des dieux est en trois volumes : Le Surnaturel - L'Irréel - L'Intemporel.)

MALRAUX André. *La Condition humaine* , Gallimard, 1933. Repris en Folio en 1972.

MARZANO Michela, *Dictionnaire du corps,* Quadrige, PUF, Paris, 2007.

MOLLARD-DESFOUR Annie, *Le dictionnaire des expressions de couleur*, CNRS, Paris, 2005.

MOLLARD-DESFOUR Annie*, Le rouge, le dictionnaire des expressions de couleur du XXème siècle*, CNRS, Paris, 2000.

MONVOISIN Alain*, Dictionnaire international de la sculpture moderne et contemporaine,* Regard, Paris, 2008.

MOSSER Monique et NUS Philippe, *Le jardin, art et lieu de mémoire,* l'imprimeur, France, 1995.

MORDILLAT Gérard, *Jésus contre jésus*, Seuil, Paris, 1999.

NORA Pierre, *Les lieux de mémoire,* Gallimard (Quarto), 1997, 3Tomes, France

NORBERG-SCHLUZ Christian, *L'art du lieu,* traduit par Anne Guglielmetti, Le Moniteur, Paris, 1997.

O'CONNELL Mark et, AIREY Raje, *Signe et symboles,* Pré aux clercs, Paris, 2007.

PALMER Douglas, *L'atlas des origines de l'homme*, Delachaux et Niestlé, Lausanne, 2007.

PICQ Pascal, *Nouvelle histoire de l'homme*, Perrin, Paris, 2005.

PLATON, *Timée*, traduction par Victor Cousin, *Œuvres de Platon*, Tome douzième, Ray et Gravier Libraires, Paris, 1839, Œuvre numérisée par Marc Szwajcer. http://remacle.org/

PLEVNES Dordan, *Le bonheur est une idée neuve en Eur*ope, Erudif Ando, Paris, 2000.

PROUST Marcel, *A la recherche du temps perdu, à l'ombre des jeunes filles en fleurs*, La nouvelle revue française, Paris 1919.

READ Herbert, *Modern sculpture*, Thames and Hudson, New York, 1996.

RENAN Ernest, *Mission de Phénicie,* Imprimerie Impériale, Paris, 1886.

RENAN Ernest, *Histoire des origines du christianisme,* Robert Laffont, Paris, 1995.

ROSTAND Jean, *L'homme,* Librairie Larousse, Paris, 1972.

RÜTIMANN Donat, *Alberto Giacometti, écrire la déchirure*, Harmattan, Paris, 2006.

SARKIS F. Ildefonse, *Les phéniciens, panorama d'une civilisation,* Joquart, Beyrouth, 1980.

SCHLIEKER Andrea, *Public art*, Hatje Cantz, Germany, 2004.

STEWART Robert, *Les idées qui ont changé le monde*, France Loisirs, Paris, 1998.

TANSEY G. Richard, KLEINERI Fred S., *Gardner's art trough the ages*, Harcourt Brace, U.S.A. 2000.

TEYSSEDRE Bernard, *La vie invisible, les trois premiers milliards d'années de l'histoire de la vie sur terre*, l'Harmattan, Paris, 2002.

VAN ASSCHE Christine, CLAERBOUT David, *The shape of time,* La presse du réel, Dijon, 2008.

VASSEUR Nadine, *Les plis*, Seuil, Paris, 2002.

VIGOUROUX Roger, *La fabrique du beau,* édition Odile Jacob, Paris, 1992.

VON MEISS Pierre, *De la forme au lieu,* Presse polytechniques et universitaires Romandes, Lausanne, 1993.

WEISINGER Véronique, *Giacometti la figure au défi,* Gallimard, Paris, 2007.

WITTKOWER Rudolf, *Qu'est-ce que la sculpture* ? Macula, Paris, 1995.

CATALOGUES MONOGRAPHIQUES

BOZO Dominique, *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* M.N.A.M. Centre Georges Pompidou, Paris, 1986.

Sous la direction de LELONG Guy, *Buren*, Coédition Centre national des arts plastiques / Flammarion, Collection « Nouvelle Création contemporaine », Paris, 2012.

GIACOMETTI Alberto*, L'atelier d'Alberto Giacometti*, M.N.A.M. Centre Georges Pompidou, Paris, 2007.

Sous la direction de WIESINGER Véronique, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, M.N.A.M. Centre Georges Pompidou, Paris, 2007.

Anselm Kiefer au musée du Louvre, Regard, Paris, 2007.

Anselm Kiefer, Sternen fall, Grand Palais, Regard, Paris, 2007.

Sous la direction de COUGHLAN Robert, *Michel-Ange et son temps,* édition time life, Etats Unis, 1981.

Sous la direction de GRENIER Catherine, *Claudio Parmiggiani,* Actes Sud, Paris, 2008.

Sous la direction de PACQUEMENT Alfred, *Serra Richard, Promenade, Monumenta 2008,* M.N.A.M. Centre Georges Pompidou, Paris, 2008.

Sous la direction de VERLAG Gerd Hatje, *SERRA Richard, Contemporary sculpture,* Project in Munster, Germany, 1997.

DICTIONNAIRES

LAROUSSE, Dictionnaire des synonymes, français, France, 2007.

LE NOUVEAU PETIT ROBERT*, Dictionnaire de la langue française*, Sejer, Paris, 2008.

LITTRE Emile, dictionnaire *Le Littré*, Librairie Hachette et Co, Paris, 1889.

SOURIAU Etienne, *Vocabulaire d'esthétique,* Quadrige, Paris, 2004.

ARTICLES

GIACOMETTI Alberto*, Le rêve, le sphinx, et la mort de T.*la revue Labyrinthe, 22/23, Paris, décembre, 1964.

HAESLER Ludirig, *L'identification au divin et la fiction d'organismes humains,* publié dans, HERVE Christian, (…) *Vers la fin de l'homme,* De Bœck & Larcier, Bruxelles, 2006.

LEQUEUX Emmanuelle, *Traces du sacré, la grande messe de Beaubourg,* Beaux Arts, Paris, Janvier, 2009.

PARIMAUD André, Entretien avec Giacometti, *Pourquoi je suis sculpteur,* Arts-Lettres- Spectacles, No 873, 13 juin 1962.

TILLIER Bertrand, *Giacometti la sculpture qui marche,* Beaux Arts, (hors séries), Paris, 2008.

WILSON Laurie, *Giacometti's thin figures: dead man walking,* Art in America, New York, May 2002.

Résumé

Le lieu comme existence, une pratique sculpturale in situ.

Un lieu est un sujet. Son aura historique et mythologique en fait un espace actif et interactif. Son échelle c'est celle de l'individu spectateur. C'est elle qui lui confère ses caractéristiques dimensionnelles et fonctionnelles, véritable étalon du microcosme et du macrocosme. En investissant Afka, je m'inspire de son histoire et de ses mythes qui continuent de le hanter. Les mythes sont des éléments qui continuent d'être véhiculés par la mémoire collective. Ils hantent les lieux qui les ont vus naître et aspirent à se matérialiser à travers l'art. En s'adressant à l'imaginaire, ils peuvent apaiser les angoisses de l'homme contemporain. Mon installation sur le lieu de culte où les Phéniciens avaient coutume de célébrer la résurrection d'Adonis, y transpose le trajet du Calvaire. Chacune des sculptures propose un des aspects du supplice. Par cette mise en scène, le Golgotha est réactualisé, la scène de la crucifixion est rejouée pour le spectateur, prélude à la résurrection, thème indissociable inséparable d'Afka.

Mots-clés : corps, croix, esprit, existence, horizontale, installation, lieu, matière, mémoire, mort, mythe, sculpture, verticale.

Summary

The place as existence, a sculptural practice in situ.

A site is a subject. Its historical and mythological aura makes it active and interactive. The scale of a place is relative to its spectator. Yardstick of the microcosm and macrocosm, it is the scale that provides the place with its dimensional and functional characteristics. My sculpture at Afka is inspired by the history and myths that haunt the place. These myths are perpetuated by collective memory. They linger in the places that gave them birth, and long to materialize through art. Addressing imagination, they can alleviate the anguish of the contemporary human being. My installation at the shrine where the Phoenicians used to celebrate the resurrection of Adonis, transposes to it the procession to Calvary. Each of the sculptures suggests one aspect of the scourge. Golgotha is readapted. The scene of crucifixion is played again for the spectator, as a prelude to the resurrection, Afka hallmark theme.