

Les fruits de la terre
d'Odile Levigoureux
ou le débat de l'art avec la vie, aujourd'hui

On croyait, avec les « natures mortes » de la peinture occidentale, avoir été au plus loin des contrastes de la vie. D'un côté, toute la beauté des choses et des êtres, redoublée par celle de l'art, ce citron, ce poisson, cette fleur, ce bois, ce livre, cette table, cette lumière, même. Mais d'un autre côté l'évidence aussi de la précarité de tout cela, de sa fugacité, que les « natures mortes » ne veulent pas compenser par l'éternité supposée de l'art, mais au contraire nous donner à méditer dans une contemplation mélancolique, toujours soulignée par la présence d'un sablier ou d'une tête de mort. « Vanité », tel est l'autre nom traditionnel de cet art. La « nature morte » est ainsi le cœur vivant de toute la métaphysique occidentale, sa double exclamation, dans un seul cri. Quoi ! Si éclatante, cette beauté va disparaître, et même, elle a déjà disparu, quand je la contemple ! Quoi, l'art qui pouvait prétendre la conserver me donne à douter de cette éternité même ! Qu'est-ce, alors, que le musée, sinon un double mémorial : pour les choses comme pour les œuvres, un défi, certes, mais aussi un aveu, comme le pensait déjà Malraux, face à la réalité de la mort.

Cette contradiction vivante, cette tension mortelle, elle n'a jamais cessé depuis l'âge classique de traverser l'histoire de l'art et d'abord à travers des variations sur la nature morte, qui disent à chaque fois le sens de toute une époque. Voici Cézanne, qui le reprend et le renouvelle, par exemple, à la fin du XIX^e siècle et en annonçant Picasso. Sur la nappe blanche qui avance et sort presque de la toile, la nature n'est plus si fragile en apparence. Sa beauté ou son mystère n'est plus celui de la disparition des êtres, celle de la fleur que le peintre flamand posait à côté de l'horloge ou du cadran solaire. Il s'agit d'autre chose. La nappe qui avance, avec sa forme abrupte et irréaliste, et qui annonce le cubisme, elle invente plutôt une tension dans le visible lui-même, une aventure dans l'expérience humaine ou entre « l'œil et l'esprit », comme l'a si bien décrit Maurice Merleau-Ponty, dans le livre du même nom. Oui, voici que derrière la blancheur de la nappe, et le morceau de pain, c'est une profondeur cachée du sensible, et non un destin mortel qui nous est révélé. Il y a de la géométrie cachée dans la couleur, et une nature « sauvage » qui déborde de la nature morte, qui nous reconduit à la force secrète de notre corps, qui nous le révèle. C'est donc tout autre chose qu'une méditation religieuse :

une affirmation humaine, un héroïsme artiste et bientôt cubiste, qui se saisit de la nature « morte » et qui la fait revivre.

Mais une autre forme de mort va revenir hanter cette vie nouvelle des formes et ce nouveau secret de l'art. Car, bientôt viendra *Guernica*. Et il y eut déjà ces *Demoiselles d'Avignon*, de Picasso : ces corps de femmes rendus à travers leur déformation apparente à leur dignité profonde, au-delà de la sensualité sulfureuse des courtisanes. C'était déjà dire qu'atteindre la forme cachée des vivants conduisait à retrouver toutes les tensions de la vie. Mais voici que les natures mortes et les célébrations sensibles cèdent la place à une autre déformation venue de la guerre, à celle des cadavres et des ruines, où l'art contemporain prouve combien il est, en fait, profondément réaliste. Devant *Guernica*, personne ne met en doute la vérité de l'art. On revient alors aux natures mortes de Cézanne avec un autre regard. Car si avec ces lignes brisées on peut aller vers le secret de la vie on peut aussi aller vers celui de la mort. Les fleurs de Picasso retrouvent, sans avoir besoin de poser un crâne ou un sablier, l'ambivalence de notre condition, et nous l'apprennent dans la nudité des lignes et des couleurs. Ainsi, on peut dire que la nature morte cache toujours le secret de l'art qui est aussi celui de la vie, son affirmation mais aussi sa précarité mais de façon différente à chaque époque de l'histoire.

Or, si l'on veut savoir ce qu'il en est de cette aventure aujourd'hui, dans ce début du XXI^e siècle, on sait désormais vers qui se tourner : il faut aller vers l'étonnante reprise, vers la réplique souveraine, qu'Odile Levigoureux vient donner à la nature morte avec les armes inattendues et pourtant, sous nos yeux, évidentes, de la céramique, c'est-à-dire de la Terre, en personne.

Chacun en sera frappé, et pour des raisons profondes, mais il faut commencer par montrer comment elles situent notre époque dans cette profonde histoire de l'art aux prises avec la vie.

Tout d'abord, bien loin de figer les êtres et les choses, les fruits, les fleurs, les animaux, la terre de la céramique leur donne, dans l'art d'Odile Levigoureux, le surcroît de vie dont ils avaient besoin.

Les voici, plus vrais que nature, plus vifs que la mort, exagérés même de formes et de couleurs, criants de vérité.

Ce sont des fleurs et des fruits de pierre mais où la terre vivante bouge encore, maquillée de couleurs vives et presque violentes, comme dans une cérémonie hybride

qui ferait fusionner la méditation classique avec des rituels inconnus, et qui nous rappelle les « indiens de couleur » du poème fluvial (et aussi colonial) de Rimbaud, *Le bateau ivre*.

La table même où sont posés les fruits de la terre, c'est l'autel de cette célébration en trois dimensions, où la nature est là en personne.

Et, là, parmi ces fruits de la terre vivants réalisés en terre cuite, voici par surprise quelques « fruits de mer » bien réels, telle cette huître inouïe sculptée par l'eau et le vivant eux-mêmes : elle est présente parmi les autres objets de l'œuvre, mais pour de vrai, en personne.

Ainsi la vie sur la terre est célébrée par la vie de la terre, entre les mains de la sculptrice.

Mais regardons y de plus près, et nous découvrirons l'inquiétude de notre temps, qui vient réveiller, transfigurer la méditation sur la vie et sur la mort, qui prend un cours décidément si nouveau, aujourd'hui.

Cette fête, ce rite, n'ont-ils pas aussi quelque chose de mortuaire ? Ne s'agit-il pas d'une célébration ultime avant la disparition annoncée ? Pouvons nous encore voir l'abondance des formes vivantes, aujourd'hui sans penser à la destruction de leur diversité ?

Il y a, dans toute l'œuvre d'Odile Levigoureux, une puissante reprise mais aussi une puissante dramatisation des grandes formes religieuses classiques. Déjà, dans ses grands retables ou ses vivantes chorales de pierre, ce sont des visages douloureux que l'on voyait surgir et qui criaient, plus qu'ils ne chantaient, ou bien ils faisaient quelque chose d'indiscernable qui se situait entre les deux.

De même, c'est de la souffrance et de la violence qui monte de ces fruits tourmentés que l'on découvre aujourd'hui. Ils portent une vie sauvage mais qui devient, dans sa figure de pierre menacée, un manifeste, une protestation.

La toile voulait nous faire méditer sur les limites du monde et nous invitait à le dépasser.

Le festin de pierre nous fait réfléchir plus directement sur la fragilité de ce qui porte (ou portait) fruit, bref, de tous les corps.

Mais il faut aller un pas plus loin encore, comme le fait le geste de l'artiste, qui remonte au-delà de la nature morte, et qui ne nous dit pas seulement quelque chose de l'état du monde mais de l'état *de l'art*.

Car ce n'est pas un geste extérieur que celui-ci : répéter un mouvement profond de l'histoire de l'art, qui passe par la « nature morte ». Ce geste est au centre même du projet de cette céramique contemporaine. Nous l'avons vu, nous-mêmes, dans l'atelier placé aux marches d'Arques la bataille : l'artiste a disposé, à côté de son plan de travail, non pas des fruits vivants ou des êtres vivants, mais un grand livre d'histoire de l'art, un grand recueil de Natures mortes. Ainsi, Malraux avait raison : l'artiste ne copie pas la nature, mais d'abord l'artiste qui l'a précédé, dont il se démarque. Bien plus que le citron posé devant lui (même s'il disait aller « sur le motif »), Cézanne pensait au citron des toiles hollandaises, tout comme Picasso à son tour pensera au citron de Cézanne. Et Odile Levigoureux a posé, quant à elle, dans son atelier, sur un lutrin, comme une partition à interpréter, un recueil des Natures mortes, de ces œuvres des humains pour assumer non seulement la nature mais l'histoire, et qui situe l'humanité dans le vivant. S'agit-il donc de copier la nature ou l'art, le fruit de la terre ou la nature morte ? Il n'y a pas à choisir, en vérité, car le monde n'existe pas sans les humains ni les humains sans lui et, en lui, tout ce qui vit et meurt.

Mais la céramique va plus loin encore bien sûr dans ce retour à l'histoire du vivant humain dans son rapport au monde.

Car elle reprend non seulement la peinture classique qui se veut parfois purement spirituelle, mais le geste le plus archaïque qui consiste à plonger les mains dans la glaise. Elle rejoint, sous nos yeux habitués aux écrans tactiles, ce moment où l'art et la technique, le moulage et l'image, la poterie et le dessin, nouaient leurs premières noces, gardaient quelque chose d'indiscernable. Combien de fois a-t-on tenté d'opposer l'artisan et l'artiste ? Et combien d'arts ont cherché à masquer leur origine qui pourtant n'abolit en rien leur création ? Il est vrai que certains peintres, à l'inverse, et depuis longtemps maintenant, ont tout tenté pour refaire voir la pâte ou le pigment de la couleur, le trait du couteau ou le mouvement furieux de la main. (Ce n'est pas le cas de l'admirable Daniel Levigoureux qui fait autrement dans l'atelier voisin où il emprunte des chemins autrement mystérieux, simples et profonds lui aussi). Mais la céramiste, elle, comment pourrait-elle faire oublier le pétrissage et la cuisson ? La plongée dans l'histoire de l'art ne va pas seulement au-delà, mais en deçà de la nature morte. Elle la ramène à ce geste premier de modeler la glaise pour en faire surgir, comme dans tout art véritable, non pas une forme préexistante mais une déformation inattendue. Ainsi, c'est

le vivant humain, tout entier, qui revient ici vers nous, dans son histoire à nouveau naturelle.

Faut-il alors voir seulement le danger mortel de notre époque dans le cri poussé par les fruits de la terre, dans l'œuvre nouvelle d'Odile Levigoureux ? Ce cri ne nous dit-il pas tout autre chose encore, et qui nous permet déjà de résister à ce danger ?

Oui, et il y en a un signe très simple chez celui qui n'est plus simplement, jamais, un spectateur. C'est que, de manière irrésistible, et j'en mets au défi chacune et chacun, tous auront envie de les prendre en main, ces objets qui ont débordé de la toile. Un geste premier nous reconduit vers eux, depuis les profondeurs de notre corps. Et ce n'est pas ou pas seulement celui de la consommation avec son ambivalence. Certes, c'est d'abord le goût des corps qui nous revient dans nos propres mains, conduites par la main de l'artiste. Mais c'est plus encore. C'est comme si le fruit, la fleur, ou l'animal continuaient même figés dans la pierre à nous échapper, ils ne sont pas si faciles à maintenir en place, ils bougent encore. Dès lors leur protestation et notre envie sont tout autres. Il s'agit de tous nos gestes, non seulement voir et toucher, goûter et déguster, mais aussi pétrir, parler, penser, préserver, créer, agir, poursuivre. L'alternative n'est pas seulement celle de la consommation entre jouissance et destruction. Elle est plus profonde et plus grave, aujourd'hui. On le dira ainsi. A condition de mesurer tous les malheurs du monde, on peut encore en savourer toutes les joies.

Frédéric Worms