

HYPERLINK "<http://www.academie-des-beaux-arts.fr/actualites/travaux/debatforme.asp>" <http://www.academie-des-beaux-arts.fr/actualites/travaux/debatforme.asp>

La Forme

« L'esprit fait la main, la main fait l'esprit (...) La main arrache le toucher à sa passivité réceptive, elle l'organise pour l'expérience et pour l'action. Elle apprend à l'homme à posséder l'étendue, le poids, la densité, le nombre. Créant un univers inédit, elle y laisse partout son empreinte. Elle se mesure avec la matière qu'elle métamorphose, avec la forme qu'elle transfigure. Educatrice de l'homme, elle le multiplie dans l'espace et dans le temps. »

Henri Focillon, Eloge de la main.

« La forme tire la matière de son indétermination »

HYPERLINK "<http://www.academie-des-beaux-arts.fr/membres/actuel/libres/Michel/fiche.htm>" François-Bernard Michel. – Pouvons-nous dire pour ouvrir ce débat que la forme c'est ce que nous voyons, ce que nous percevons, les contours d'une sculpture, les formes et les couleurs d'un tableau, les mouvements d'une symphonie... ? A l'image du statuaire de La Fontaine, l'artiste serait celui qui, en choisissant une forme, « Dieu, table ou cuvette », tire la matière de son indétermination et lui donne une cohérence. (1)

HYPERLINK "<http://www.academie-des-beaux-arts.fr/membres/actuel/sculpture/Abeille/fiche.htm>" Claude Abeille. – Et pourtant la matière s'impose avec une telle évidence ! Lorsqu'on entre dans une carrière en Italie et que l'on se trouve devant les blocs de marbre, n'est-on pas tenté de se dire, mais à quoi bon tailler dedans ?

F-B. Michel. – La forme étant définie d'abord par le domaine dans lequel elle s'exerce et par l'espace dans lequel elle se construit, sans doute faudrait-il préciser ce qu'est la forme pour le sculpteur, pour le peintre, pour l'architecte...

« pour l'architecte la forme est un espace d'usage »

HYPERLINK "<http://www.academie-des-beaux-arts.fr/membres/actuel/architecture/boiret/fiche.htm>"

Yves Boiret. – En architecture, la forme, c'est d'abord la représentation de l'espace. L'architecte délimite par une forme une expression personnelle mais aussi un espace de vie, un espace d'usage. La forme extérieure d'un bâtiment résulte en effet de sa fonction et de ses articulations intérieures : « form follows function » pour reprendre les mots de l'architecte américain Sullivan. Dès lors

que l'homme a créé une forme pour s'abriter ou pour se recueillir, il l'a fait en tenant compte de la fonction du bâtiment. Cette fonction a ainsi conditionné le style et son évolution. L'arc-boutant extérieur des églises gothiques permet de gagner de l'espace à l'intérieur du bâtiment et d'ouvrir des jours aussi larges et aussi bas que possible dans les murs pour faire entrer la lumière.

HYPERLINK "<http://www.academie-des-beaux-arts.fr/membres/actuel/architecture/folliasson/fiche.htm>" Michel Folliasson. – L'architecte ne peut en effet omettre d'exprimer réellement la fonction du bâtiment. Ainsi, lorsqu'on a construit les tours de verre de la grande bibliothèque, on a découvert qu'il fallait des volets ! Si la bibliothèque de Metz que j'ai réalisée comporte un mur plein c'est parce que les livres doivent être rangés à l'abri de la lumière.

F-B. Michel. – Cet assujettissement de la forme à la fonction est visible aussi au Musée des Arts premiers.

M. Folliasson. – Oui, cet exemple illustre bien le principe de l'architecture contemporaine : on crée un grand hall, une passerelle au milieu des arbres et on construit à l'intérieur. Les collections dans leur diversité sont exposées dans une série de boîtes suspendues, de taille variable. Les deux façades du musée proposent une forme générale évoquant des vies multiples : côté nord une façade lisse en vitrage pincé, très réussie et côté Seine, une verrière et une forêt tropicale, brute, irrégulière, généreuse. C'est un bon mariage du fond et de la forme. (2)

F-B. Michel. – La valeur d'usage que vous évoquez me rappelle l'expérience d'un laboratoire pharmaceutique ayant passé commande à Roger Taillibert. Le laboratoire avait renoncé car le projet lui paraissait trop complexe pour l'usage qu'il souhaitait en faire.

Y. Boiret. – C'est que la tentation de s'affranchir de l'usage pour l'artiste est toujours forte ! Si la Grande Arche de la Défense comporte des parties extérieures en pointe, légères et esthétiques, ces formes ne sont en fait guère utilisables à l'intérieur : on y range les balais et ce genre d'objets ...

Que l'artiste le veuille ou non, la forme architecturale reste déterminée par un usage des lieux. Il suffit de rappeler la législation abondante qui concerne aussi bien les zones de protection du patrimoine architectural et urbain que les sites naturels et les paysages... Et aux règles traditionnelles succèdent aujourd'hui les normes extrêmement strictes imposées par Bruxelles!

Les architectes parviennent cependant à s'affranchir de ces contraintes en conservant les façades anciennes et en prenant de grandes libertés à l'intérieur des bâtiments. Cette observation vaut pour les constructions contemporaines, ces tours de verre par exemple que l'on peut comparer à de simples carrosseries : l'extérieur ne correspond pas avec ce qui se trouve à l'intérieur...

Mais cela pose une autre vraie question : quelle est la valeur d'un patrimoine que

l'on a vidé de sa fonction ?

HYPERLINK "<http://www.academie-des-beaux-arts.fr/membres/actuel/musique/mache/fiche.htm>" François-Bernard Mâche. – La protection du patrimoine que vous évoquez souligne que la contrainte formelle en architecture est de façon plus générale liée à l'idéologie. Les colonnes de l'ordre dorique sont des troncs d'arbres, à l'origine. On choisit ensuite un matériau plus noble et plus durable comme la pierre, pour des raisons religieuses. A d'autres époques, les artistes insistent sur la performance technique. Ainsi Le Corbusier laisse des traces de coffrage dans le béton comme autant d'empreintes esthétiques. Aujourd'hui, en vidant le théâtre du Châtelet pour n'en conserver que la façade, on affirme que l'on valorise l'histoire, au détriment de la fonction, devenue secondaire, et presque clandestine.

Y. Boiret. – Oui et pour illustrer votre propos, l'exemple de l'église de la Madeleine est particulièrement éclairant. La façade de ce bâtiment a été édifiée sur la rive droite de la Seine pour créer un équilibre, une harmonie avec le palais Bourbon situé sur la rive gauche. Napoléon a d'ailleurs fait modifier la façade nord du palais sur les plans de l'architecte Bernard Poyet et douze colonnes en temple grec font ainsi le pendant à celles de l'église de la Madeleine. En réalité, on ne savait pas ce que l'on ferait du bâtiment de la rive droite, on souhaitait simplement affirmer une forme respectant l'équilibre du site ! Conçue d'abord par Napoléon comme un temple à la gloire de sa Grande Armée, la Madeleine a failli être transformée en gare ferroviaire, avant de devenir une église en 1845. F-B. Michel. – Malgré les contraintes d'usage, l'architecte aurait donc une liberté plus grande à l'intérieur des bâtiments grâce aux nouveaux matériaux. Qu'en est-il pour le sculpteur ? Quelles sont ses contraintes et a-t-il davantage de liberté aujourd'hui ?

« la forme est conditionnée par les matériaux »

C. Abeille. – Sans doute la sculpture est-elle moins déterminée par des règles strictes même s'il existe une valeur d'usage et une valeur de contemplation comme pour toute œuvre d'art. En fait, si la forme s'affranchit de l'usage, elle reste conditionnée par les matériaux.

M. Folliasson. – Cette condition existe aussi en architecture car l'œuvre, au-delà du dessin, est construite et il faut en tenir compte dans l'expérimentation. La forme de cet art singulier est donc particulièrement contrainte. Au stade de la pensée, que l'œuvre tienne ou non, cela n'a guère d'importance mais au moment de la construction, c'est une autre affaire ! Je me souviens par exemple d'un projet particulièrement élégant qui me semblait peu solide. Cela s'est révélé dans la construction : l'ensemble est devenu lourd et massif.

F-B. Mâche. – En musique, la notion de matériau est une métaphore dont la valeur est opérationnelle, sans plus, et si les matériaux de construction sont une contrainte nécessaire pour un architecte, aujourd’hui, rien pour un musicien n’est aussi objectivement imposé. Le compositeur peut créer lui-même sans limites ses propres instruments si ceux qui existent ne lui suffisent pas. Dans beaucoup de cas, le couple matière/ forme n’est pas un concept pertinent.

F-B. Michel. – Pouvez-vous Claude Abeille, nous faire part de votre travail actuel sur les volumes ?

C. Abeille. – Je fais en ce moment, le chemin inverse d’un peintre comme Guy de Rougemont puisque j’introduis la couleur dans ma sculpture ! Je veux allier la forme en trois dimensions et la couleur. Et il faut veiller à ce que la couleur ne soit pas « en trop ».

F-B. Michel – Comment cela ?

C. Abeille – En réalité, la peinture et la sculpture supposent des démarches très différentes : on ne peut pas faire une sculpture trop complexe et décider de la peindre car dans ce cas la couleur ne joue pas ou joue avec l’ombre. La couleur met la forme en question: le bleu n’est pas au même plan dans une peinture selon les couleurs qui l’entourent. Guy de Rougemont travaille les volumes en tenant compte de ces données. Pour moi, la couleur est nouvelle et pose un problème supplémentaire car je dois restreindre la part de sculpture pour poser de la couleur.

F-B. Michel. – Et vous-même, Guy de Rougemont, n’avez-vous pas laissé la technique des aplats pour travailler les volumes, dépassant ainsi les deux dimensions du tableau pour rejoindre les trois dimensions de la sculpture ?

HYPERLINK "<http://www.academie-des-beaux-arts.fr/membres/actuel/peinture/rougemont/fiche.htm>" Guy de Rougemont. – Si, bien sûr. Mon propos est d’inscrire la couleur dans l’espace qui est le nôtre. Quand le peintre s’aventure dans le tridimensionnel, c’est pour s’inscrire dans l’espace que nous partageons tous. Et découper l’objet, c’est lui faire porter son ombre, ce qui

engendre un ensemble de formes qui naissent de cette inscription en trois dimensions. Mais je rejoins les conclusions de Claude Abeille : il faut se méfier de cette inclination que nous avons naturellement de trop en faire. On est tenté, séduit par l'œuvre qui se crée, on se laisse entraîner ! Mon attirance baroque me pousse par exemple à augmenter les volumes, à jouer avec la lumière...et en allant trop loin à ruiner les effets recherchés.

« la recherche de l'harmonie formelle doit rester une contrainte nécessaire »

Y. Boiret. – Ce que vous dites est très juste. Quel que soit le degré de liberté pris par l'artiste avec l'usage et les matériaux, la recherche de l'harmonie formelle doit rester pour lui une contrainte nécessaire. Je me souviens qu'en 1980, lorsque le Canada a émis le souhait d'offrir une place du Québec à Paris, cette question s'est posée de façon délicate. Il fallait trouver le lieu idéal. Les autorités canadiennes voulaient que l'endroit soit très visible. Le choix s'est porté sur le carrefour situé entre la rue Bonaparte et la rue de Rennes. J'étais alors Inspecteur général et l'on m'a fait comprendre qu'il faudrait concilier avec la célébrité du lieu et avec ses symboles. Des totems par exemple n'auraient pas été compatibles avec le patrimoine de Saint Germain des Prés ! J'ai finalement défendu le projet de sculpture de Daudelin, l'Embâcle parce que l'artiste avait su s'appuyer sur un élément constitutif de l'identité de Paris, la pierre, les pavés, pour créer une fontaine qui s'intègre parfaitement à l'espace urbain. Un flot d'eau soulève et perce les dalles du trottoir constituées de quatre éléments de bronze et évoque de façon saisissante, en plein Paris, l'amoncellement des glaces flottantes. Daudelin a donné une réponse formelle harmonieuse tenant compte des contraintes définies par les matériaux et les usages. Il reste à mon sens une petite imperfection technique : comme les dalles sont très minces, on voit malheureusement les tuyaux sous ces plaques soulevées, lorsque la fontaine n'est pas en état de marche...

C. Abeille. – L'exemple que vous développez montre clairement que l'harmonie est liée à la contrainte. Dans la région de Beauvais où l'on restaurait des maisons dont le toit me paraissait particulièrement équilibré, on m'a expliqué que la longueur de la charpente dépendait des troncs d'arbres utilisés. Ceux-ci n'excédaient jamais, par force, une certaine longueur. La beauté naît souvent de la contrainte. Il existe des règles pour les formes comme il existe des règles pour les matériaux, même si le béton armé a grandement modifié ces données...

F-B. Mâche. – En musique, l'harmonie formelle est en effet liée à la Nature. Ainsi les variations existent dans le monde animal et le corps humain propose certains rythmes, à trois temps comme le souffle, à deux temps comme la marche. Les compositeurs ont longtemps tenu compte de ces données. Le musicien peut bien entendu, faire le choix de les ignorer, comme ce fut le cas au XX^{ème} siècle.

Cependant, notre époque postmoderne se rend compte que ces contraintes soutiennent la création plus qu'elles ne la limitent. En effet, sans permanence, il n'existe pas de variation. Les contraintes sont liées à la Nature et à un certain consensus culturel et la création doit bien composer avec! La musique, en échappant à la pulsation humaine, a exploré des possibilités infinies, mais elle a payé cette liberté par l'indifférence du public au moment de la réception. Ecouter un seul son pendant quatre heures, c'est possible évidemment. Mais une telle composition est un outil de méditation, à l'image de certains schémas tibétains, ce n'est plus une œuvre d'art au sens où ce terme est employé dans la civilisation européenne.

F-B. Michel. – Cette question de l'influence du rythme respiratoire sur les œuvres m'a toujours intéressé. Les plis de toges sur certaines frises grecques ou romaines, évoquent les courbes des mouvements respiratoires, comme les musiques de Mozart ou de Beethoven semblent compatibles avec la respiration humaine. Il émane de ces musiques une impression de bien-être.

F-B. Mâche. – Oui, absolument, la phrase mozartienne se développe comme une phrase parlée. La rhétorique est le modèle de la musique au XVIII^{ème} siècle. On peut aussi dire cela du plain-chant médiéval. Les rythmes ne sont pas notés parce qu'ils font partie de la phrase musicale. On trouve en effet l'origine du plain-chant occidental dans la psalmodie, la lecture des psaumes effectuée par un lecteur soliste, sur le rythme et les intonations du langage « naturel ».

F-B. Michel. - Ce que vous dites m'évoque l'eurythmie, cette expression artistique dans laquelle musique et paroles sont liées à des mouvements spécifiques du corps qui correspondent à des notes ou à des sons particuliers. À chaque son correspond ainsi un geste fondamental qui varie pour épouser les nuances de la parole. L'une de ses sources serait la danse sacrée des temples grecs. Peut-on parler de cette eurythmie dans la musique de Mozart ?

F-B. Mâche. – Souvent. Mozart a un rythme très particulier qui repose sur un élan, un point d'appui et une chute, comme dans une phrase ou un mouvement de danse.

F-B. Michel. – Et précisément quel lien ce rythme a-t-il avec son rythme personnel ou celui de son temps?

F-B. Mâche. – Peu de lien avec la pulsation régulière. La métrique de la musique classique est régulière, elle est généralement constituée de quatre mesures à quatre ou à trois temps, d'un bout à l'autre. Au-delà de ce cadre, il existe un phrasé, une liberté rythmique chez Mozart, et même chez Bach. On la découvre

par l'analyse, même s'il existe une pulsation métrique.

F-B. Michel. – Voilà en tout cas une pulsation bien agréable pour l'oreille !

« l'harmonie formelle serait conditionnée moins par la stabilité du cadre que par son renouvellement »

F-B. Mâche. – Non, pas forcément ! Ce qui satisfait l'oreille, c'est la variété, ce sont les syncopes. La pulsation peut se comparer au rythme cardiaque : on ne le contrôle pas et on ne s'en occupe pas. C'est ce que nous appelons en musique la métrique, une convention que le solfège exprime en faisant battre la mesure. Le phrasé, lui, enjambe les mesures et les pulsations musicales tandis que la rythmique déroule le temps. Métrique et phrasé s'opposent parfois et sont essentiels à la musique classique. Certains musiciens sont tout de même parvenus à échapper à la pulsation. Je pense au Prélude à l'après-midi d'un faune

...

F-B. Michel. – L'arabesque de Debussy...

F-B. Mâche. – Oui, cette liberté de la ligne. Pour éviter les contraintes dictées par un cadre, je me sers pour ma part de notations où, parfois, les mesures ne sont plus indiquées.

C. Abeille. – Ces cadres existent aussi en sculpture et on peut vouloir s'en échapper. Traditionnellement, on peut distinguer trois espaces : l'espace du toucher, l'espace du « parfum » autour de la sculpture, l'espace architectural, vu de loin. Les installations par exemple s'affranchissent du toucher tandis qu'un bibelot ne se définit que par cette première dimension. Certains collectionneurs n'achètent que de petits bronzes parce qu'ils sont « légers », au sens propre du terme.

F-B. Michel. – A vous entendre, l'harmonie formelle serait donc conditionnée moins par la stabilité du cadre que par son renouvellement, par l'introduction de variations, de métamorphoses créant la surprise, l'instabilité? Ce serait par exemple, pour prendre un exemple de sculpture, abandonner comme Calder, les formes fixes pour les formes mobiles ?

C. Abeille. – Si nous parlons de Calder que j'aime beaucoup, il faut considérer qu'il subsiste un point fixe auquel le mobile est suspendu. La forme mobile tourne autour de ce point fixe au moindre souffle d'air et l'effet est très poétique, comme ces feuillages qui bougent dans le vent, exprimant à la fois mouvement et stabilité. Je trouve en revanche que les stables sont plus lourds. Si l'on fait un peu de théorie, il existe entre autres, deux possibilités : ou bien la sculpture est conçue autour d'un axe comme celles de l'art baroque et celle de Calder, par exemple, ou bien elle se développe, comme une maison, avec sa façade, ses côtés, son dos, comme le Beau Dieu d'Amiens ou L'Homme au mouton de Picasso, ou encore comme les statues de Goudéa du Louvre.

Y. Boiret. – Les architectes aussi s’ingénient à créer des formes qui surprennent, dont on ne trouve pas tout de suite le point de stabilité.

C. Abeille. – Déstabilisation que l’on trouve en musique aussi je crois. Ravel développe une phrase dans le concerto en sol pour piano et orchestre. A chaque instant, nous nous attendons à son achèvement et, à chaque fois, Ravel nous surprend et nous comble.

F-B. Mâche. – Oui, Ravel a souligné d’ailleurs la peine que lui a donnée cette composition ! Il s’est inspiré d’un quintette de Mozart.

F-B. Michel. – Le Boléro joue aussi sur ces variations en contradiction avec l’impression d’une reprise obsessionnelle, d’un retour à un point fixe.

F-B. Mâche. – Le Boléro est une œuvre extraordinaire, parce que Ravel a retrouvé un archétype mythique. En fait, il a utilisé un élément bien connu des hypnotiseurs, la répétition, puis la rupture qui déclenche l’hypnose : un thème et un contre-thème inlassablement répétés sur un rythme et un tempo invariables puis une brusque modulation en mi majeur. La musique vit de répétitions à condition que celles-ci soient le support de variations.

F-B. Michel. – Cela reviendrait à dire que c’est dans l’observation de règles rigoureuses, dans une apparente monotonie de la forme, que se révèle le mieux son étonnante vitalité, l’infinie richesse de ses variations et de ses métamorphoses.

Y. Boiret. – Ce que vous évoquez se vérifie en l’architecture. Je pense à la Cour d’honneur des Invalides, à la continuité et aux variations qui caractérisent les Grands boulevards haussmanniens, par exemple.

« La forme artistique peut se définir comme un cadre fixé à l’avance, un moule qui permet de donner naissance à l’œuvre(...) mais la forme fixe est le plus souvent codifiée après coup et l’on juge alors les œuvres en fonction d’une norme scolaire, au nom d’un académisme très discutable. »

F-B. Michel. – Pouvons-nous dire que la forme artistique se définit avant tout comme un cadre fixé à l’avance, un moule, « un élément quasi matériel » qui permet de donner naissance à l’œuvre ?

G. de Rougemont. - Oui, a priori. Pour donner un exemple littéraire, lorsque l’écrivain décide d’écrire une nouvelle ou un roman, il peut définir au préalable, avec précision, un cadre, une forme. En musique, de la même façon, l’artiste peut déterminer la forme de l’œuvre à venir, en choisissant de composer une symphonie, par exemple.

F-B. Mâche. – Et si l’on prend l’exemple de D’Indy en musique, la forme était bien un cadre, un compartiment qu’il fallait remplir, comme les sonates.

C. Abeille. – Je pense que l’on peut dire cela de toutes les formes fixes comme le sonnet.

F-B. Mâche. – Et pourtant on a fixé les règles du sonnet assez laborieusement, après de nombreuses tentatives poétiques ! Il nous suffit de penser à toutes les formes de la poésie médiévale, puis au premier sonnet en décasyllabes de Ronsard...En fait, cette question de la forme fixe n'est pas claire. La forme dite classique par exemple a été codifiée après coup. Ainsi dans l'œuvre de Bach, aucune figure ne correspond en réalité à la forme fugue telle qu'on l'apprend à l'école ! Bach réinventait la forme chaque fois. Les règles de la fugue telles que nous les connaissons et telles qu'elles sont transmises ont été établies après coup, à partir des œuvres des meilleurs compositeurs.

On analyse et on juge alors les œuvres en fonction d'une norme scolaire, au nom d'un académisme très discuté.

G. de Rougemont. – Il suffit de faire l'inventaire des genres et de leur hiérarchie dans l'histoire de la peinture. Certaines codifications se sont opérées a posteriori, de façon assez brutale. Je pense par exemple aux ouvrages d'André Lhote sur le paysage ou sur la figure. Ces manuels à l'usage des apprentis peintres ont eu une excellente fortune et ils ont ainsi contribué à figer une manière de peindre. Cette norme scolaire qui peut sembler satisfaisante pour l'esprit est en réalité très réductrice et très desséchante. Pour reprendre l'exemple de la littérature, on a fini par rassembler sous l'étiquette du roman courtois des récits extrêmement divers. Aventures fabuleuses ou galantes, matière antique ou bretonne, vers ou prose... L'unique point commun de ces œuvres, finalement, c'est d'être écrites en langue romane !

« L'art donne des ailes et non des béquilles »

F-B. Mâche – Si l'on suit Hugo dans la Préface à Cromwell, « L'art donne des ailes et non des béquilles ». Autrement dit, la création aurait lieu dans la rupture et le dépassement de la forme codifiée. (3)

Pierre Schoendoerffer, lorsque vous tournez un 52 minutes, s'agit-il d'une contrainte cinématographique ?

HYPERLINK "<http://www.academie-des-beaux-arts.fr/membres/actuel/cinema/Schoendoerffer/fiche.htm>" Pierre Schoendoerffer. – Oui, bien sûr, c'est une contrainte. Les œuvres très longues ne se vendent pas. Nous devons donc nous imposer ces contraintes de temps.

F-B. Mâche. – Pourtant Kurosawa compose des œuvres qui durent quatre heures...

P. Schoendoerffer. – Kurosawa est le grand maître ! En fait, deux démarches sont possibles : ou bien on adopte une forme définie au départ, avec ses contraintes, ou bien on travaille, on cherche, sans savoir au départ ce que l'on va trouver.

F-B. Mâche. – C'est vrai en musique également : on croit faire trois variations et

on en fait vingt-quatre !

Mais à certains moments de l'histoire de la création artistique, on a refusé délibérément les contraintes, on a cassé la forme : ainsi en musique dans les années 70, les compositeurs ont créé des musiques dites « mobiles ». Ils jouaient des groupes de séquences dont la durée était variable et laissée au choix des interprètes. Je pense à des œuvres comme Archipels de Boucourechliev.

G. de Rougemont. – Dans le même ordre d'idées, Gonzalez et Picasso ont été de grands inventeurs de formes, avant Calder. En assemblant des morceaux de fer qui n'avaient apparemment aucune raison d'être assemblés, ils ont produit un sens et une nouvelle pratique sculpturale. Par leur travail en trois dimensions, ils ont donné une cohérence à un ensemble d'éléments disparates. L'inscription dans l'espace de deux maquettes de fil de fer de Gonzalez, d'après les dessins de Picasso, a permis de créer une forme nouvelle de sculpture. Il s'agit d'un processus de création qui opère par déplacements de la pensée, du désir, ce que l'on voit très bien dans le film de Clouzot, Le Mystère Picasso.

D'ailleurs, comme vous le dites fort justement Pierre Schoendoerffer, on cherche mais on ne sait pas ce que l'on cherche : ce n'est qu'après coup que Picasso a justifié cette forme « antimatérialiste » en s'appuyant sur un passage du Poète assassiné d'Apollinaire où le poète imagine une statue « En marbre ? En bronze ? Non, c'est trop vieux »... « il faut que je lui sculpte une profonde statue en rien, comme la poésie et comme la gloire »... « Une statue en rien, en vide, c'est magnifique ».

F-B. Michel. – Vous évoquiez à l'instant, F-B. Mâche, les ruptures des années 70. A quel moment les musiciens abandonnent-ils vraiment le cadre, la forme ?

F-B. Mâche. – Très certainement avec Debussy qui s'oppose clairement à Brahms et à la Schola Cantorum de D'Indy. Le Prélude à l'après-midi d'un faune a beau développer neuf variations harmoniques et rythmiques sur le même thème, on a l'impression d'une rêverie libre, et la forme reste souple.

F-B. Michel – D'une déconstruction ? N'y a-t-il pas volonté de disloquer la forme ?

F-B. Mâche. – Si, bien sûr, et cela commence en poésie avec Hugo que je citais à l'instant et qui déclare dans Les Contemplations : « j'ai disloqué ce grand niais d'alexandrin ». Verlaine poursuit par un refus affiché des règles et de la rhétorique dans son Art poétique. Quant aux Chants de Maldoror de Lautréamont, ou même à l'Aurélia de Nerval, de quelle forme identifiable s'agit-il ? En fait le XIX^{ème} siècle a initié les ruptures du XX^{ème} siècle.

« il reste au moins toujours une contrainte avec laquelle l'artiste doit compter,

c'est celle de la réception de l'œuvre »

G. de Rougemont. – Ces ruptures conduisent alors à l'aléatoire, à l'informel...

F-B. Mâche. – A nos amis plasticiens d'en parler. D'évoquer Turner sans doute, avant Pollock.

G. de Rougemont. – Bien sûr, la fluidité de la forme chez Turner, la liberté du geste en peinture, dans l'œuvre de Georges Mathieu par exemple. Mais la musique de John Cage, c'est bien de l'informel !

F-B. Mâche. – Oui, c'est vrai et l'œuvre des répétitifs américains comme La Monte Young, c'est encore autre chose. On peut penser aussi au travail de Jean-Claude Eloy en France, qui propose une méditation dans laquelle on s'installe... En fait ces phénomènes de rupture avec les formes traditionnelles sont difficiles à appréhender et prennent... des formes très différentes ! C'est déjà perceptible chez Wagner, Berlioz ... Le même phénomène s'observe-t-il dans les arts plastiques ?

G. de Rougemont. – Il me semble que l'on peut établir un parallèle avec la peinture, avec des œuvres comme celles de Viallat ou de Toroni. Cet attachement à une forme unique, portée toute une vie de création exige une rigueur et un engagement considérables. On a aussi l'impression qu'à force d'enfoncer tout le temps le même clou, la reconnaissance vient plus vite...

F-B. Mâche. – Mais ces artistes ne privilégient-ils pas la dimension spirituelle de l'art ? L'œuvre ne serait pas un objet de délectation... Je pense à ces propos de John Cage : « si quelque chose vous ennuie au bout d'une minute, essayez deux minutes, puis quatre... ». Il y a une dimension obsessionnelle dans cette répétition formelle... comme le soulignait Baudelaire, l'imagination est nécessaire à l'artiste. Il me semble qu'il reste au moins toujours une contrainte avec laquelle l'artiste doit compter, c'est celle de la réception. C'est le public aussi qui crée l'œuvre d'art. Si la sculpture romane dépend de l'artiste, elle dépend aussi des moines et de la religion, ce qui souligne également que l'on ne peut pas évoquer la question de la forme sans prendre en compte sa finalité symbolique.

Y. Boiret. – Il en est de même d'ailleurs de la commande de la tour blanche pour la cité des Minguettes en 1986. Carreler de blanc une barre c'est faire œuvre commémorative, avec une forte inscription sociale. Nous retenons le sens de ce projet bien plus que le travail sur la forme. Remarque qui vaut pour la plupart des monuments aux morts.

G. de Rougemont. – Je suis d'accord avec ce point mais il ne faudrait quand même pas oublier dans notre débat de parler de la gratuité de la forme, inutilité qui peut être nécessaire !

C. Abeille. – Cela rejoint la valeur de contemplation qui suppose l'existence d'une forme : ce qui met en question l'art officiel d'aujourd'hui.

F-B. Michel. – Car tout de même, l'artiste c'est celui qui donne forme !

C. Abeille. – Oui, c'est toute la question.

F-B. Michel. – Qui a démarré avec Duchamp.

C. Abeille. – Oui.

G. de Rougemont. – Mais c'est de l'art puisque le conceptualisme choisit de s'exprimer dans l'art, dans le monde de l'art.

P. Schoendoerffer. – Vous évoquiez, François-Bernard Mâche, la question de la réception de l'œuvre. C'est une question très sensible dans l'œuvre cinématographique. Depuis les 50 secondes de l'Entrée du train en gare de la Ciotat où Madame Lumière passe devant la caméra, l'œil du spectateur s'est habitué. La forme des œuvres évolue et leur réception ne peut être la même en 1895 et aujourd'hui.

F-B. Mâche. – Même le flash-back ne surprend plus. Peut-être la Nouvelle vague recherche-t-elle encore l'effet de surprise, la rupture ?

P. Schoendoerffer. – Non, elle est rentrée dans le rang. Truffaut est devenu un classique. Sans doute faut-il faire une exception avec Godard.

F-B. Mâche. – En fait, et la Nouvelle vague en est un bon exemple, la forme est un thème de polémique qui permet de s'affronter à la génération précédente. Peut-on aussi dire cela en peinture ?

G. de Rougemont – Oui, la peinture est faite de ruptures successives imposées par des artistes à la forte personnalité. A l'époque romantique, je pense par exemple à des peintres comme Ingres ou Delacroix.

F-B. Mâche. – On peut dire cela de la musique aussi : il existe un important courant de direction musicale très dynamique aujourd'hui qui réfléchit sur l'usage de l'espace public dans la musique. L'œuvre étant projetée dans l'espace, celui-ci aurait une dimension musicale. L'espace serait un élément de la composition musicale comme le rythme... J'ai réfléchi aussi autrefois à un projet de maison sonore. Je pense cependant aujourd'hui que l'espace représente surtout un confort acoustique, et qu'il a à peu près la même importance que celle de l'éclairage pour un tableau.

C. Abeille. – Vous pensez à Xenakis, à la relation directe qu'il souhaitait établir entre musique et architecture ?

F-B. Mâche. – Oui, bien sûr, à Metastasis par exemple...

P. Schoendoerffer. – Ce que l'on peut retenir des recherches de ces compositeurs, c'est peut-être que la musique ne peut être jouée n'importe où ?

F-B. Mâche. – Certainement. Jouer un opéra à Bercy, c'est aberrant.

« Le beau c'est la forme. Preuve étrange et inattendue que la forme, c'est le fond. La forme est essentielle et absolue. »

F-B. Michel. - Selon Focillon, la rêverie est immédiatement formelle chez l'artiste. La pensée « prend corps ». Elle ne se réduit pas à une suite d'images, de sentiments, de souvenirs mais se définit d'emblée comme espace, matière, touche, son. « La main fait l'esprit ».(4) Il y aurait donc comme le dit Hugo, un dualisme illusoire de la forme et du fond. « Le beau c'est la forme. Preuve étrange et inattendue que la forme, c'est le fond. La forme est essentielle et absolue. » Qu'en pensez-vous ?

F-B. Mâche. - En fait, évoquer la forme dans la création artistique conduit à considérer celle-ci de deux manières : soit la forme définit un cadre, une vision globale de l'œuvre à venir, comme nous l'avons vu, soit elle désigne l'aboutissement même de l'œuvre.

Selon la Gestalt-théorie, du verbe allemand gestalten « mettre en forme, donner une structure signifiante », c'est l'enveloppe qui donne un sens, qui structure. Le nouveau-né par exemple ne perçoit pas encore tous les détails du visage de sa mère, mais sa forme globale est « signifiante » pour lui. Nos perceptions obéissent en effet à un certain nombre de lois : ainsi, une totalité ne se réduit pas à la simple somme des stimuli perçus : une symphonie n'est pas qu'une succession de notes. Le tout est ainsi différent de la somme de ses parties.

C. Abeille. – Ce qui revient à dire que ce qui importe, c'est ce résultat, cette forme. Toute œuvre est nécessairement construite à partir d'une idée d'ensemble. C'est une forme essentielle, un mouvement, un équilibre de la matière qui cristallise l'expression des sentiments ; pour les peintres ou les sculpteurs, ce point est essentiel.

F-B. Mâche. – Pourrions-nous appeler cette idée d'ensemble l'intuition? Mais comme le disait Valéry si le premier vers est donné par les dieux, après, c'est plus difficile ! On ne peut sans doute pas exclure le recours à une forme fixe, à un cadre, même s'il s'agit de le dépasser...La rime en poésie sert à soutenir l'inspiration, c'est pourquoi elle est universelle comme je le souligne dans mon dernier livre, Musique au singulier.

G. de Rougemont. – De même la question est : qu'est-ce qui est premier chez un peintre ? Les intuitions ? Les influences ? Il faut en tout cas que l'artiste accompagne cette intuition en trouvant une forme pour l'incarner. Les choix sont multiples car la forme est sans limites. L'artiste va donc devoir resserrer. Il hésitera bien sûr comme en témoignent les œuvres de jeunesse qui reflètent à la fois les tâtonnements, les influences, les libérations successives. Au fil de l'existence et du développement de l'œuvre, la forme se déplace.

Même les grands classiques, contraints par des thèmes imposés comme ceux de la mythologie ou de la peinture chrétienne, se libèrent et trouvent une forme

nouvelle. Poussin par exemple, affirme sa singularité, son exemplarité. Pour les artistes contemporains, c'est plus complexe. Il existe une liberté apparente. Pourtant, il s'agit toujours de trouver une forme nouvelle. Si l'on prend l'exemple de Picasso, on observe de quelle manière il se déplace dans son œuvre pour aller chercher la forme...

F-B. Michel. – Avez-vous trouvé ce que vous vouliez faire dans vos dernières créations?

G. de Rougemont. – Il faut toujours chercher. La personnalité de l'artiste se révèle et se déplace dans la forme qui est aussi le fond..

F-B. Michel. – La ligne serpentine par exemple?

G. de Rougemont. – Dans les années 65, je me suis en effet exprimé ainsi. Aujourd'hui, c'est vrai que je retrouve cette ligne. En fait, certaines intuitions semblent des impasses que l'on voit ressurgir bien des années après. Ainsi Lucien Clergue travaille aujourd'hui à une forme de photographies qu'il appelle des sandwiches : c'est une surimpression de deux clichés, de corrida et de tableau par exemple. Il avait expérimenté cette construction dès ses premières photographies, à l'âge de dix-neuf ans. Il avait présenté ses tirages à Picasso. Or, cette intuition ressurgit par hasard dans les années 70. Son assistante a pris un film qu'il avait déjà utilisé à la corrida et a photographié ses amis. Quand Clergue a vu le résultat, une fermeture éclair sur le dos du taureau par exemple, il a eu envie de tenter l'expérience de nouveau et il a superposé sciemment, en composant.

F-B. Michel. – Pour vous donc, de la même façon, la ligne serpentine est un retour ?

G. de Rougemont. – Oui, dans les années 60, je rentrais des Etats-Unis. L'ellipse m'intéressait en tant que forme géométrique car elle comporte deux foyers. J'ai installé la couleur dans cette forme choisie. Aujourd'hui, j'ai retrouvé la courbe mais il s'agit d'une courbe libre.

M. Folliasson. – Ce déplacement de l'inspiration que vous évoquez dans votre travail est ce qui pousse l'artiste à produire des œuvres différentes. Mais le style reste essentiel : au-delà de la variété de l'œuvre de Picasso, on reconnaît une permanence, une fidélité à soi-même dans sa création.

F-B. Michel. Dans votre dernière exposition, Claude Abeille, on voit aussi très clairement à la fois ce travail de déplacement et la permanence du style.

C. Abeille. – Oui, c'est compliqué. Ma famille c'est Rodin, Bourdelle, Germaine Richier, Giacometti, Couturier ...mais je ne suis aucun d'entre eux, je suis le fils prodigue !

A la sortie des Arts décoratifs, j'ai fait de l'abstraction géométrique parce que cette forme existait. Je voulais être peintre et je suis devenu sculpteur parce que j'étais doué pour la sculpture mais pas pour la peinture. Et ma sculpture pose la

question de cette forme d'art. Pourquoi l'art de la sculpture existe-t-il ? Je me rappelle que la première réponse m'est venue alors que je travaillais une commande à Lyon. J'étais dans ma chambre d'hôtel, il neigeait et mon imperméable était posé sur une chaise. J'ai eu l'intuition qu'il était exactement l'expression de moi-même... ma peau. Pourquoi ne pas utiliser ce vêtement pour dire quelque chose de moi et des hommes ? En fait, je n'ai jamais aimé les anatomies, même si je les ai pratiquées. C'est un sujet lié à la Renaissance et aux découvertes médicales. Je préfère faire autre chose, une anatomie des gens vêtus. S'adressant à Guy de Rougemont – Ce que vous dites d'ailleurs au sujet de la couleur est très juste. Je travaille aujourd'hui sur des recherches que j'effectuais à vingt ans lorsque je faisais des enveloppes de disques : comment introduire de la couleur dans une forme ? La couleur possède une profondeur qui n'est pas celle du volume mais je suis dans cette recherche et j'ai du mal à en parler pour l'instant. En tout cas la forme a un sens pour moi. Le message peut être interrogatif, il est permanent comme le dit Gauguin.

G. de Rougemont. – Ce que vous dites est remarquable. Vous faites des choix que vous ne pouviez pas faire il y a quarante ans et c'est très mystérieux. Pourquoi faut-il tout « ce temps de l'œuvre » ? Il ne s'agit pas du temps du calendrier mais d'un autre temps où l'on prend des tournants, où l'on fait surgir de soi des curiosités qui auraient pu être, qui étaient sans doute, celles de notre adolescence...(5)

C. Abeille. – Oui. L'archéologue fouille, mais ce qu'il trouve existe déjà. Le physicien cherche des lois naturelles en supposant qu'elles existent. Le mathématicien invente des mondes flottants et la mécanique quantique colle avec les mathématiques. Alors ces mondes ne sont plus flottants... L'artiste est différent. Le mot de recherche ne lui convient pas vraiment. Je dirais plutôt qu'il fait des rencontres. Il trouve ce qui n'existait pas. La neuvième symphonie de Beethoven est unique... L'artiste ne cherche pas, il rencontre et cette rencontre est mystérieuse.

G. de Rougemont. – Encore une fois cela est lié à la forme pensée. Pourquoi ce que je fais n'est pas ce que fait Claude Abeille et pourquoi ce que fait Claude Abeille est-il différent de ce que je fais ? Certes, le travail d'un individu est l'expression d'une époque et de ses influences, mais il est aussi l'expression d'une singularité et cela ne s'explique pas.

F-B. Michel. – Cela a un rapport avec le métabolisme, ce que l'on appelait les tempéraments.

C. Abeille. – Il existe une dialectique de la forme et du sens. On peut inventer une forme dont on découvre le sens après coup. Je comprends en général mes sculptures et mes intentions après. A l'inverse, Poussin avait peut-être d'abord un dessein et se posait alors la question de la forme. Mais de toute façon, le fond

ne peut pas être absent du problème de la forme puisque c'est le fond qui donne sens à la forme. Peut-être même est-il forme et peut-être pouvons-nous dire que l'artiste pense directement une forme.

Lorsque nous évoquons la nécessaire variation formelle et les techniques liées à ces variations, je pensais à l'œuvre de poésie combinatoire de Queneau, publiée sous le titre Cent mille milliards de poèmes. Le poète engage chacun dans sa préface « à composer à volonté cent mille milliards de sonnets, tous réguliers bien entendu. » Evidemment aucun lecteur ne compose la totalité de ces sonnets potentiels !

F-B. Mâche. – C'est exactement ce que disait Messiaen. Plutôt que de se dire qu'il existe x possibilités et de tenter de parcourir celles-ci pour créer, mieux vaut travailler pour trouver directement la forme qui convient !

P. Schoendoerffer. – Je reviens à l'importance du vêtement dans votre œuvre et je pense au Balzac de Rodin à cette incroyable robe de chambre.

C. Abeille. – Oui, cette œuvre m'a beaucoup influencé, comme ces femmes voilées de Palmyre qu'évoque Malraux. En fait, l'habit fait le moine, en grande partie, voyez nos costumes d'académiciens. En mettant en évidence le vêtement dans ma sculpture, je me suis détaché de l'anatomie du corps humain mais non de sa présence.

F-B. Michel. - Voulez-vous dire Claude Abeille que la sculpture est fondamentalement votre façon de vous exprimer? Comme dit Queneau, le poète postillonne parce qu'il a éternué et le poème advient !

C. Abeille. – A ce sujet, je peux vous rapporter une très jolie anecdote. j'ai rencontré Jean Paulhan lorsque je travaillais pour Gallimard dans la collection de Malraux. Paulhan avait un bureau dont le mur était couvert de petits papiers blancs. Il m'a expliqué que lorsqu'il avait une idée, une pensée nouvelle, il l'inscrivait sur l'un de ces papiers puis épinglait celui-ci au mur, comme un papillon. Lorsque le mur est entièrement recouvert a-t-il conclu, « je fais un livre. »

G. de Rougemont. – C'est poétique en effet. Ma remarque risque de vous sembler superficielle mais étrangement, pour moi, les auteurs ressemblent à leurs œuvres.

« Le style est l'homme même »

P. Schoendoerffer. – « Le style est l'homme même » comme le soulignait Buffon dans son discours à l'Académie française, faisant ainsi coïncider exactement la forme, la colonne grecque, le poinçon latin, avec le fond. Pensons à ces empreintes digitales qui sont uniques. Chaque œuvre est cette empreinte. Polanski a fait une carrière très variée, en Pologne, en France, en Angleterre, aux

Etats-Unis... tous ses films sont différents mais chaque fois, il s'agit d'une œuvre de Polanski : on reconnaît son style. Le style est la singularité de la forme. C'est le style qui permet de reconnaître et de distinguer un film de Godard ou un film de Truffaut par exemple.

M. Folliasson. – Cette observation est valable pour tous les arts. Vendero et Carino par exemple, s'opposent totalement. Vendero travaille sur des soudures, des parties métalliques tandis que Carino a toujours un programme précis d'invention de formes. Dans les deux cas, l'œuvre est d'une homogénéité parfaite.

F-B. Michel. – Justement, à quoi tient cette singularité ?

P. Schoendoerffer. – Au choix du sujet bien sûr et au style du cinéaste, ce qui rend l'œuvre incomparable. Le metteur en scène est un chef d'orchestre. Le film est comparable à une composition musicale.

F-B. Michel. – C'est donc le metteur en scène qui imprime sa marque ?

P. Schoendoerffer. – On reconnaît par exemple infailliblement la direction de Karajan ou celle de Furtwängler à l'écoute de telle ou telle symphonie de Beethoven.

C. Abeille.- Et Braque ressemble à sa peinture, comme Picasso.

G. de Rougemont. – Ou Miro, ce petit magicien...

P. Schoendoerffer. – Si l'on ne reconnaît pas la singularité de l'œuvre, c'est-à-dire le style, la permanence de la forme au-delà de son renouvellement, c'est que son concepteur est un imitateur, un faiseur.

Notes

(1) Un bloc de marbre était si beau

Qu'un Statuaire en fit l'empierre.

Qu'en fera, dit-il, mon ciseau ?

Sera-t-il Dieu, table ou cuvette ? La Fontaine, Fables, Livre IX

(2) « L'action combinée de la monarchie capétienne, de l'épiscopat et des gens des villes dans le développement des cathédrales gothiques montre quelle influence décisive peut exercer le concours des forces sociales. Mais cette action si puissante est inapte à résoudre un problème de statique, à combiner un rapport de valeurs. Le maçon qui banda deux nervures de pierre croisées à angle droit sous le clocher nord de Bayeux, celui qui inséra l'ogive, sous une incidence différente, dans le déambulatoire de Morienvall, l'auteur du chœur de Saint-Denis, furent des calculateurs travaillant sur des solides, et non des historiens interprètes du temps. L'étude la plus attentive du milieu le plus homogène, le faisceau de circonstances le plus étroitement serré ne nous donnent pas le dessin des tours de Laon. De même que l'homme, par la culture, modifie la face de la terre et crée une sorte de

géographie toute de lui, de même l'architecte engendre des conditions nouvelles pour la vie historique, pour la vie sociale, pour la vie morale. Elle est créatrice de milieux imprévisibles. Elle satisfait des besoins, elle en propage d'autres. Elle invente un monde. » Henri Focillon, *Vie des formes*.

(3) « Il semble que nous soyons au terme. Les mondes imaginaires de l'espace ornemental, de l'espace scénique, de l'espace cartographique ayant rejoint l'espace du monde réel, la vie des formes doit s'y manifester désormais selon des règles constantes. Il n'en est rien. Et d'abord la perspective, se délectant d'elle-même, va à l'encontre de ses fins : par le trompe-l'œil, elle détruit l'architecture, dont elle crève les plafonds sous l'explosion des apothéoses, elle illimite l'espace de la scène, en créant un faux infini et une énormité illusoire, elle recule indéfiniment les bornes de la vision et dépasse l'horizon de l'univers. Ainsi le principe des métamorphoses exploite jusqu'à la rigueur de ses déductions.(...) Ainsi un examen, même rapide, des diverses conceptions de l'espace nous montre que la vie des formes, sans cesse renouvelée, ne s'élabore pas selon des données fixes, constamment et universellement intelligibles, mais qu'elle engendre diverses géométries, à l'intérieur de la géométrie même, comme elle se crée les matières dont elle a besoin. » Henri Focillon, opus cité.

(4) « La forme n'est qu'une vue de l'esprit, une spéculation sur l'étendue réduite à l'intelligibilité géométrique, tant qu'elle ne vit pas dans la matière. » (...) Nous pensons qu'il n'y a pas antagonisme entre esprit et forme et que le monde des formes dans l'esprit est identique en son principe au monde des formes dans l'espace et dans la matière.(...) La conscience humaine tend toujours à un langage et même à un style. Prendre conscience, c'est prendre forme. (...) Peut-être sommes-nous, dans le secret de nous-mêmes, des espèces d'artistes sans mains, mais le propre de l'artiste est d'en avoir, et la forme en lui est toujours aux prises avec elles. Elle est toujours, non le vœu de l'action, mais l'action. Elle ne saurait s'abstraire de la matière et de l'espace, et, comme nous essaierons de le montrer, avant même d'en avoir pris possession, elle y vit déjà.(...) La vie des formes dans l'esprit, nous le pressentons, n'est pas calquée sur la vie des images et des souvenirs. (...) Le privilège de [l'artiste] est d'imager, de se souvenir, de penser, de sentir, par formes. Il faut donner à cette vue toute son extension, et dans les deux sens : nous ne disons pas que la forme est l'allégorie ou le symbole du sentiment, mais son activité propre, elle agit le sentiment. Disons, si l'on veut, que l'art ne se contente pas de revêtir d'une forme la sensibilité, mais qu'il éveille dans la sensibilité la forme. » Henri Focillon, opus cité

(5) « Les croquis de Rembrandt fourmillent dans la peinture de Rembrandt. L'esquisse fait bouger le chef-d'œuvre. » (...) « chaque forme a sa vocation matérielle, déjà esquissée dans la vie intérieure. Elle y est encore impure, c'est-à-

dire instable, et, tant qu'elle n'est pas née, c'est-à-dire extérieure, elle ne cesse de se mouvoir, dans le réseau très ténu des repentirs entre lesquels oscillent ses expériences. » Focillon, opus cité