

l'expo/journal

N°

6

ARTS PLASTIQUES

maison de
la culture
de grenoble
du 14 mars
au 18 mai 80

FUTUR - ANTERIEUR

au-
tour
de mi-
chel an-
ge, l'ini-
tiative de
sergio ferro
arrive en son
temps. non pas
qu'il prétende fai-
re «historique» en
se parant des atouts
et atouts du maître, en
s'emparant de la peau et
du masque du génie. ou
bien faire nostalgique ! (en-
core que ces méprises probables
jouiraient du prestige de l'ironie
portée au comble de la satisfac-
tion). Il y a là, il est vrai, un double
jeu mené aux risques et périls de l'au-
teur : le malentendu. mais cette
activité est bien venue dans les troubles
actuels ou s'enkyste l'art. justement sergio
ferro s'en prend à l'histoire de l'art, à son
idéologie univoque, pendulaire. il bat le rappel
de cet emblème du «divin créateur», il inscrit ses
remarques, cette réflexion dans le contexte des
mouvements figuratifs des années 65-70. sergio ferro
dessine son enjeu : pratiquer, dans le cadre du tableau
peint, et avec les traits du dessin, des esquisses d'une
théorie de l'art. sans doute y-a-t-il quelque outrage
dans ce projet ? mais alors elle est à balancer avec cette rage
de vivre par excès, à la limite de ses données, de ses acquis
que mène ferro, comme pour sans répit distendre les bornes de
l'existence individualisée, abstraite, en regard de la totalité socia-
le. brésilien, peintre, enseignant, architecte, grenoblois, émigré...
sergio ferro. tout au moins il s'agit du défi de sa personnalité quelque
part, mais sûrement pas là où elle/il conviendrait ! au fur et à
mesure, les tableaux donc, les dessins s'alignent. et s'accrochent au mur
telle une série de poings d'interrogations levés à l'art, à son plaisir, à son
mutisme, à son statut, à son immense désir. à bien regarder, ces oeuvres
pointeraient ses contraintes, viseraient ses propriétés : l'oeuvre réaliserait ses
différences, visualiserait son émancipation. conditionnel, le travail est en cours
avec les moyens mêmes de la peinture. il n'a de sens que relatif. relativement



le 3ème jour de la création
acrylique sur toile/ferro 1976



le 3ème jour de la création
fresque/plafond de la sixtine 1509-1512

«le 3ème jour de la création», 1978, acryl sur toile, 130 x 162.

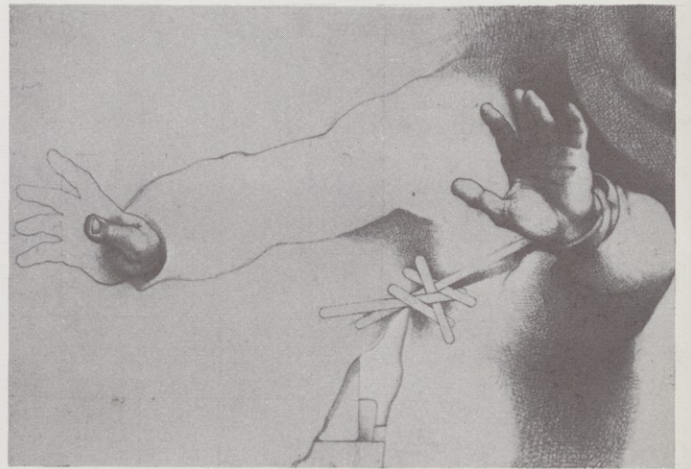
s.f. isole cette séquence de la progression et situation architectoniques de la voûte. il n'en retient qu'une image. une image de dieu inversée, ainsi un négatif. l'ampleur du corps et du mouvement occupe la majeure partie du champ du tableau. lui aussi se donne comme retourné. le châssis à clés apparant sert de cadre.

le coin supérieur droit semble privilégié comme point d'ancrage de la figuration (effet cinétique de l'avant-bras avec son ombre portée, effet miroir de la main avec son revers). la toile tendue est un écran.

la figure de dieu est blanchie, gommée. l'ellipse du drapé enroule la croisée des bâtis médians du châssis. et cette croix sépare et articule visuellement l'espace en quatre surfaces égales. le sens de lecture est cyclique, complété par celui, vu, selon les diagonales : à la zone chargée des motifs de la main, correspond celle, vacante, de la toile blanche ; à la zone du bras allongé et «non fini» (où s'inscrit la majuscule a : symbole initial de la prise de paroles sur les sens / significations du dessin), répond la zone du traité du savoir dessiner, en trompe l'oeil, le support / toile de la peinture.

la ronde du regard bute sur un bandeau noir. il censure l'écran de la peinture où se joue l'illusion de la figuration ; il sanctionne ce pouvoir où se nouent les codes d'un savoir. s.f. rend visible l'anatomie du tableau, dénouant les moyens de la peinture de ses finalités, se jouant des causes du tableau et de ses effets.

il s'agit aussi de la genèse. mais elle n'est plus référence biblique. elle est celle de la peinture, de sa condition et de son interprétation : ce par quoi la forme devient intelligible. Y.P.



le 3ème jour de la création
mine de plomb sur papier/ferro 1976

dieu sépare l'eau de la terre (3ème tableau à partir du jugement dernier). le 3ème jour de la création, dieu sépare les eaux de la terre. la fresque se définit telle une «fenêtre ouverte sur la vision» de dieu. elle focalise le puissant corps divin en état d'apesanteur, saisi dans le raccourci d'une perspective conique, plongeante. l'ellipse en spirales de la tunique ouvre le geste étendu du bras, en diagonale du rectangle/tableau. apparaît en haut à gauche, le coin bleuté de l'eau ; s' imagine dans le triangle inférieur, l'indéfini de la surface »terre», immatérielle, non encore nommée. tout concourt à l'idée d'un phénomène cosmique. le caractère plastique de l'ensemble évolue sur le trait continu du dessin et l'emploi charnel de la couleur qui enveloppent l'aspect humain des figures représentées.

la composition s'anime d'un effet lové du mouvement des formes, et s'achève discontinu par la percée du bras. il indique là le champ non peint de l'espace : soit en tant que situation originelle de cet espace d'avant la création ; soit en tant que situation voulue de l'inachevé d'une création en cours, à se poursuivre aussi en d'autres lieux. la main y pointe et balaye son contour. la séquence illustre un moment de la genèse. ses significations se renferment sur les rebords limites du tableau. ils tracent les contraintes d'un système d'expression, et marquent le tour de force d'une illusion qui les transgresse.

le dessin de dieu naît de ce fond initial, apprêté d'un enduit, surface blanche, où vont s'accomplir les gestes et se générer les pulsions du peintre. Y.P.

comme mise en jeux de tensions. elles rebondissent d'une émotion tactile à un investissement intellectuel, à un effet du regard, à l'engagement entier d'une humanité éparse, à une épreuve graphique. le tableau se renferme provisoire sur le cadre d'un triple retournement à suivre : l'image, la peinture, l'auteur (comme point et part d'initiative) en questions ?

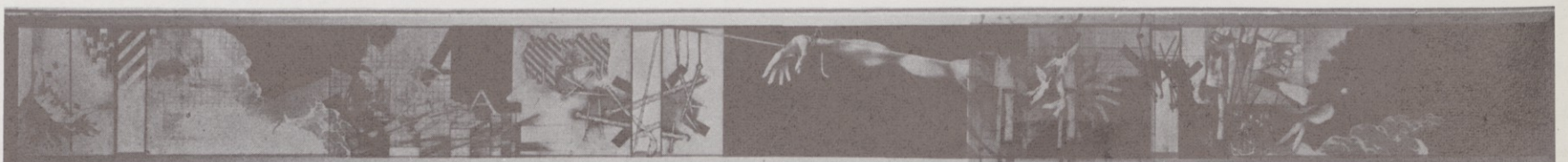
d'une figuration à l'autre. côté face, du peintre, la peinture est relations de formes/couleurs. côté pile, du public, cette dimension est frappée d'interdit. le toucher est sublimé. face à face, la peinture, c'est visible, est l'affaire du regard. le coup d'oeil réflexe. l'oeil du maître. mais l'avoir ou pas devenait davantage l'obsession du connaisseur ; à vouloir apprivoiser ce pouvoir, il en revenait à lui mettre des oeillères. le regard était délégué. la peinture, c'est entendu, a pensé se concilier le langage des mots, sur le terrain octroyé de la représentation. être témoin, dire les faits et gestes de l'homme dans le paysage, la société. ce privilège fut perdu ; comme si le XXème siècle avait battu en brèches la tradition réaliste et expressionniste, avait dépossédé la peinture de son identité vis-à-vis de la réalité.

tout se passe comme si la peinture délaissait son espace vacant ; interpellé entre une recherche abstraite qui creuserait à son profit la théorie, et une pratique de la figuration qui se viderait de sa capacité de production, subordonnée au miroir éphémère des idées. l'intervention de sergio ferro se situe à la croisée de ces impasses ; dans cet abîme de l'idéologie qui fonde sa mémoire sur l'éloge d'une vision, sa reconnaissance ; et, occulte son principe de réalité, de fonctionnement, sa connaissance. il se trouve dans cette faille, là, où se plie et se partage la spéculation entre ce qui est distingué - abstraction - et - figuration - (partages historiques et formalistes) ; là où s'opère la division du travail entre les domaines des sens et de l'intellect ; où l'interprétation et le commentaire s'évanouissent dans le songe du regard. où l'artiste ensevelit l'artisan.

l'homme se ressent ignoré, mutilé dans ses rapports à l'autre ; disponible, le peintre tente de briser cet outrage. sergio ferro dénonce un système de représentation qui a figé le réel sur sa simple illusion, qui a fixé le réel sur sa vacuité. oeil pour oeil. sergio ferro, avec michel-ange, a, en quelques manières, organisé un transfert : sauver ce qui pouvait encore l'être d'une situation réaliste, la figure, le corps humain, et infléchir ces éléments dans une structure picturale qui lui permette l'analyse, l'anatomie.

il y va d'une approche autre, des façons d'appréhender autrement la conception du fait pictural, globalement, dans ses diverses implications/applications : en termes, en lignes d'énergie, de rapports de forces. il se fonde sur un manque à dire ce qui est nommé couramment le contenu (le signifié de l'image reproduite), et se développe sur une fusion (un plein) de matériaux (de matière). Matériaux comme les cernes, les couleurs, les à-plats, rhétoriquement assemblés, codés sur des cas d'emploi. l'emploi de la peinture ? profondément cela passe par un travail, dans tous les sens du visuel, du plan de l'expression plastique, de la surface marquée par ce qui seront des signifiants picturaux doués d'une forme et d'une substance. sergio ferro explore ainsi et exploite toutes les possibilités tangibles que lui procurent la condition et les modalités du tableau. donner un sens concret et immédiat à sa quête de la destinée de l'homme, à la «dimension esthétique» de cette requête. obligation est faite que l'art visite son histoire ; une visite à rebours, qui reconnaisse ses oublis, et s'explique sur la formation de ce qui constitueraient les «trous» de sa mémoire. il s'y dévoile des conflits où la subjectivité, heurtée, affirme sa vitalité, a frondé la norme.

le débat auquel se livre sergio ferro avec la pratique et la théorie de l'art, ses non-dits, est intense, exigeant, d'autant plus qu'il est sans certitude, solitaire. ou presque, j'allais oublier michel-ange ! leurs motifs découvrent un lieu d'actualisation du mythe : un écran, où ils jouent déjà leurs rêves et leurs désirs. yann pavie.



- mural a villeneuve de grenoble/ferro 1975

je suis reclus ici comme la moelle
sous l'écorce, pauvre et seul,
comme un esprit mis en bouteille.

mon sombre caveau borne toute envolée,
arachné y règne par mille toiles avec ses ouvrières
qui font en filant un fuseau d'elles-mêmes.

mon huis est entouré de merdes gigantesques,
à croire que tous les gens qui mangent du raisin,
ou ont pris une purge, ne viennent chier qu'ici.

j'ai appris à reconnaître les urines
et les cannelles d'où elles sortent, à travers les fentes
de ma porte qui le matin m'éveillent toujours trop tôt.
chats, charognes, pots de chambre ou tinettes,
quand on en a - économie ? flemme d'aller plus loin ? -
on vient toujours avec quand on me rend visite.

de mon corps, mon âme retire un si maigre profit
que s'il se débouchait et laissait échapper son odeur,
ni pain ni fromage ne pourraient en lui la retenir.

ce corps, seuls la toux et le froid l'empêchent de mourir ;
car, si mon âme ne sort par la porte d'en bas,
mon souffle a déjà bien du mal à sortir de ma bouche.

éreinté, hermieux, brisé, rompu par mes épreuves,
l'auberge où je vis en payant ma pension
c'est celle de la mort.

ma joie n'est que neurasthénie,
les inforts sont mon repos,
car qui s'efforce à son propre malheur, dieu le lui donnera !

celui qui pourrait me voir à la fête des mages
serait très fort ; et davantage encore s'il voyait
ma maison, au milieu de si riches palais.

flamme d'amour au coeur ne m'est restée ;
si, des chagrins, le plus fort chasse toujours le plus faible,
les ailes de mon âme sont bien rognées et rasées.

mon carafon bourdonne d'un frelon,
dans mon sac de cuir j'ai des os, des tendons,
trois pilules de poix dans le flacon de ma vessie.
mes yeux sont battus et broyés avec du violacé,
mes dents, comme des touches d'instrument,
bloquent ou font sonner ma voix, au gré de leurs déplacements.

mon visage a tout l'aspect d'un épouvantail,
mes habits, sans le secours d'une arme, feraient,
d'un champ frais semé et sec de toute pluie, fuir au vent les corbeaux.

dans une de mes oreilles se niche une toile d'araignée,
un grillon, dans l'autre, chante toute la nuit.
je ne dors pas, mais si je ronfle, c'est le catarrhe de mes poumons.

amour, les muses, et les grottes fleuries,
les voilà dispersés avec mes gribouillis,
devenus peaux de tambourin ou cornets, aux tavernes, aux chiottes, aux bordels.

à quoi donc m'a servi d'avoir tracé tant de fantoches,
s'ils m'ont conduit en cette extrémité, comme celui
qui passa l'océan pour venir se noyer dans des morves.

le grand art dont j'ai tiré quelque temps
tant de gloire, m'amène à ce beau résultat
que, pauvre et vieux, au service d'autrui,
je ne suis que débris, si la mort ne vient vite.

(1546-1550)

micelangelo buonarrotti, rime, milan, rizzoli, 1975

n°267, p. 303-305.

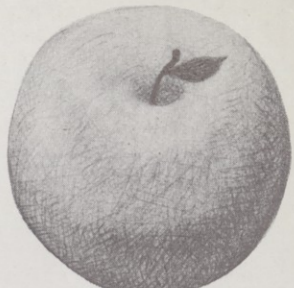
traduit par michel david.

l'sto rinchiuso come la midolla
dà la sua scorza, qua pover e solo,
come spirito legato in un'ampolla ;
e la mia scura tomba è picciol volo,
dov'è aragn' e mill'opre e lavoranti,
e fan di lor filando fusainolo.
d'intorn' a l'uscio ho mete di giganti,
ché chi mangi' uva o ha presa medicina
non vanno altrove a cacar tutti quanti.
l'ho 'mparato a conoscer l'orina
e la cannella ond' esce, per quei fessi
che 'nanzi di mi chiamon la mattina.
Gatti, carogne, canterelli o cessi,
chi n'ha per masserizi' o men viaggio
non vien a mutarmi mai senz'essi.
l'anima mia dal corpo ha tal vantaggio,
che se stasat' allentasse l'odore,
seco non la terre' 'l pan e 'l formaggio.
la toss' e 'l freddo il tien sol che non more ;
se la non esce per l'uscio di sotto,
per bocca il fiato a pen' uscir può fore.
dilombato, crepato, infranto e rotto
son già per le fatiche, e l'osteria
è morte, dov'io viv' e mangio a scotto.
la mia allegrezza' è la maninconia,
e 'l mio riposo son questi disagi ;
che chi cerca il malanno, dio gliel dia.
chi mi vedess' a la festa de' magi
sarebbe buono ; e più, se la mia casa
vedess' qua fra si ricchi palagi.
fiamma d'amor nel cor non m'è rimasa ;
se 'l maggior caccia sempre il minor duolo,
di penne l'alma ho ben tarpata e rasa.
io tengo un calabron in un orciuolo,
in un sacco di cuoio ossa e capresti,
tre pilole di pece in un bocciuolo.
gli occhi di biffa macinati e pesti,
i denti come tasti di stornamento
c'al moto lor la voce suoni e resti.
la faccia mia ha forma di spavento ;
i panni da cacciar, senz'altro telo,
dal seme senza pioggia i corbi al vento.
mi cova in un orecchio un ragnatelo,
ne l'altro canta un grillo tutta notte ;
né dormo e russ' al catarroso anelo.
amor, le muse e le fiorite grotte,
mie scombiccheri, a' cembali, a' cartocci,
agli osti, a' cessi, a' chiassi son condotte.
che giova voler far tanti bambocci,
se m'han condotto al fin, come colui
che passò 'l mar e poi affogò ne' mocci ?
l'arte pregiata, ov'alcun tempo fui
di tant'opinion, mi rec'a questo,
povero, vecchieo e servo in forz' altrui,
ch' i' son disfatto, s' i' non muoio presto.

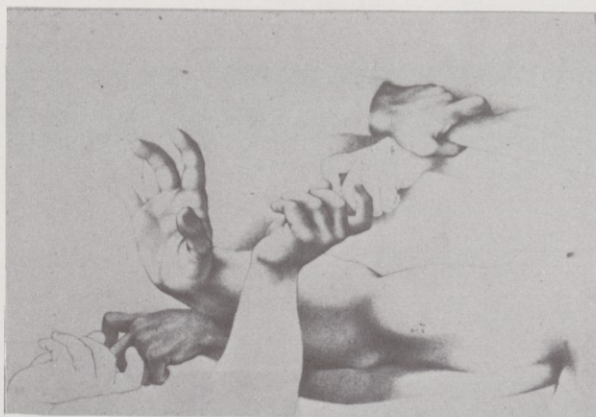


- mise en relief 1980

il est tentant de dire que sergio ferro fait de la peinture sur la peinture : variations sur michel-ange. mais n'est-ce pas là une formule qui trompe par sa séduisante évidence ? peindre n'est-ce pas un engagement dans l'univers pictural de sa culture ? c'est du moins ce qu'on peut apprendre avec ferro. et c'est là aussi que l'adjonction de ses écrits à sa peinture prend toute sa signification. car ces écrits nous montrent le caractère intelligible du travail du peintre ; sa profonde sensibilité envers la culture conjointe à la connaissance la plus affinée et la plus perspicace de ses mécanismes. seulement la publications des écrits de ferro sur michel-ange a été négligée, faute de moyens, ou à cause de préjugés : celui par exemple qu'un peintre est exempté de théorie, ne la connaît pas pour ne pas en éprouver le besoin. le texte présenté ici sur «le péché originel» se retrouve isolé d'un ensemble où s'organise cette dimension théorique. et de ce fait, il reste difficile à saisir, est voué presque à l'incompréhension. je ne parlerai donc pas des théories sur l'art de sergio ferro. la meilleure manière de les relater serait si possible de les lire.



jeux de mains mine de plomb sur papier/ferro 1979



«jeux de mains...», 1979, mine de plomb sur papier, 51 x 75.

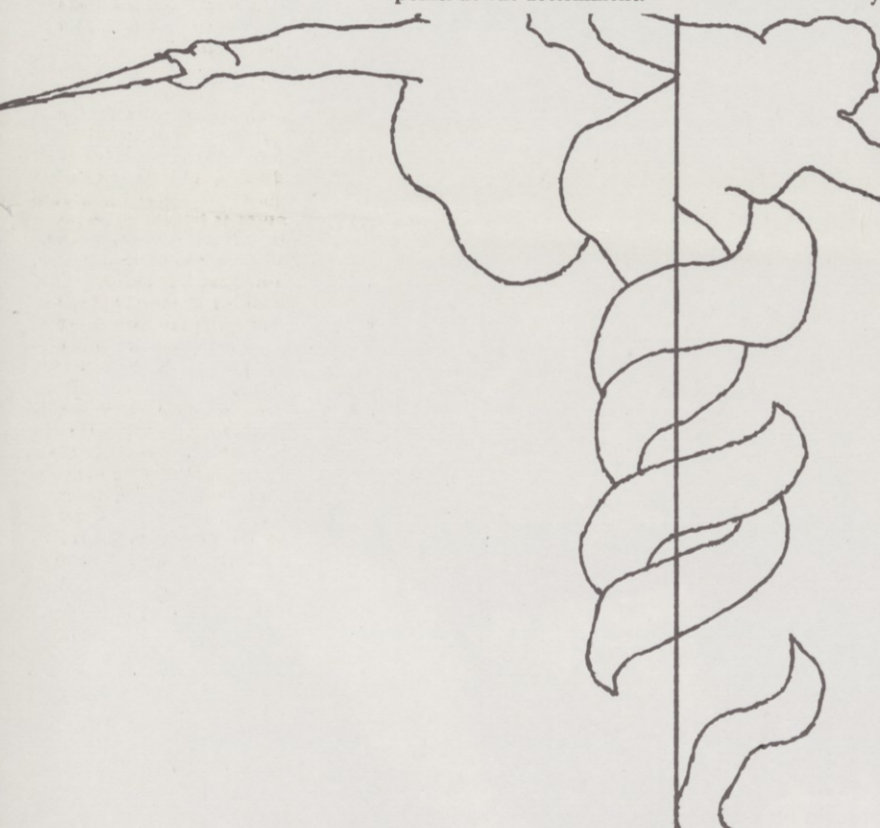
s.f. saisit l'occasion d'un montage pictural, entremêlant dans un espace unique, les positions des mains (leur langage) voulues par m.a. seulement, ils sont abstraits ici de leur contexte, de leurs points de vue. s.f. dessine littéralement ce qui peut être un jeu de mots, ce qui est un tour de passe-passe. le côté illusionniste du tracé, la synchronie des valeurs du dessin sont laissés à voir pour eux-mêmes. dans leur admiration. il y va d'une maîtrise, d'un savoir. mais pour qui, pourquoi faire ? qui décide, quels sont les critères, quoi les formule ? et si ce dessin, lui aussi, détenait un sens caché dans son parti-pris d'exécution ? y.p.

le péché originel et l'expulsion du paradis (6ème tableau à partir du jugement dernier).

ce tableau juxtapose et synchronise les deux événements bibliques en titre. là aussi, il s'agit d'une scénographie à l'italienne, frontale. s'y noue le drame de la séparation : avant/après, l'arbre de la «connaissance du bien et du mal» s'interpose en axe médiateur, tel un caducée : il représente l'acte du péché, son interdit, sa condamnation ; mais en même temps, il symbolise la paix, l'éloquence, le commerce (en termes d'échanges, de communication) ; et il est l'attribut de la vitalité du corps, de sa santé (de la guérison de la maladie).

mais regardons cet espace-rideau, la manière dont les motifs s'animent enchaînés, dont s'écrit (en pleins et en déliés) le sens de la lecture. elle suit un réseau visuel tissé sur les directions des regards, en coordination avec les vecteurs des gestes des mains. la situation des mains visualise ce que les yeux supposent ; ce que les points de vue déterminent.

mais regardons cet espace-rideau, la manière dont les motifs s'animent enchaînés, dont s'écrit (en pleins et en déliés) le sens de la lecture. elle suit un réseau visuel tissé sur les directions des regards, en coordination avec les vecteurs des gestes des mains. la situation des mains visualise ce que les yeux supposent ; ce que les points de vue déterminent.



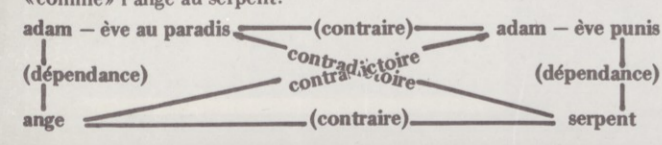
fresque/plafond de la sixtine 1509-1512

le péché originel et l'expulsion du paradis.

néo-platonisme : les idées du néo-platonisme furent élaborées par marsile ficin (1433-1499). erwin panofsky considère cette doctrine comme «un système philosophique qu'il faut mettre au rang des structures intellectuelles les plus audacieuses qu'ait jamais édifiées l'esprit humain. sa tâche était triple : * réactualiser la philosophie de platon et ainsi critiquer les premiers néo-platoniciens tels plotin ou denys l'aéropagite ; * coordonner cette masse de documents en un système cohérent et vivant capable d'assumer la transition entre le passé et le présent : hier ainsi virgile, cicéron, saint augustin, dante, plutarque, synthétiser les idées de l'antiquité et du moyen-âge ; * placer ce système en harmonie avec la religion chrétienne : cette cohésion constituera le néo-platonisme proprement dit. ce qui importe, c'est l'essai de fusion entre la théologie chrétienne et la philosophie païenne, sans qu'il soit porté atteinte à l'intégrité de l'une et de l'autre. schématiquement, le platonisme se symbolise par le «mythe de la caverne» ; la caractéristique est la division entre le monde du visible, du sensible, des formes, et le monde des idées, des modèles. les sens sont trompeurs ; pour appréhender une forme, on ne peut se fier à nos sens, mais en référer à son modèle préexistant dans le monde des idées. ainsi se réalise un accord entre la beauté physique et la beauté (bonté) morale. avec le néo-platonisme, ce qui est premier, c'est d'abord le monde des formes qui, pour être apprécié à sa juste valeur, doit être dirigé par le monde des idées. avec le dogme chrétien, le mouvement est inverse : ce qui est premier, c'est dieu. lui seul, non seulement est à l'origine du monde sensible, mais encore il transcende dans le temps et l'espace le monde des formes. y.p.

nommé. le tableau acquiert une nouvelle existence. un cadre de plus. à la chapelle sixtine nous n'épuisons pas sans difficulté la série des encadrements des scènes, frises, pilastres, rebords, et trouées comprises. le nombre variant d'encadrements qui va des «putti» et démons symétriques aux «ignudi» parcourt une direction iconographique autre que l'identification des scènes. voilà adam et ève qui mangent du fruit interdit et sont expulsés du paradis. histoire connue, histoire codée. alors le tableau est traduction, répétition, si le tableau est traduction, alors comment, par exemple, reconnaître ève au jugement ? cherchez tout naturellement la femme nue : ève est la seule à pouvoir se présenter ainsi. regardons de plus près le péché originel : la courbe qui se dégage des bras d'adam, d'ève et du serpent se prolonge dans le bras armé de l'ange pour enfin cerner les corps punis. c'est que la rotation du corps du serpent autour de l'arbre génère un carrousel qui entraîne dans le même déplacement la chute et l'expulsion. qu'un même médiateur - l'arbre/serpent/ange - invite au péché et applique la peine, cela peut prêter à confusion. or, on sait qu'il y a du néoplatonisme chez michel-ange. et pour ficin la punition est comme l'interdit du péché. dans la trame du tableau, il y a donc deux codes (chrétien et néoplatonicien) qui se tressent. mais il y en a d'autres. le code artistique, tel qu'il se forme à la renaissance, exige de l'oeuvre, l'arrangement, la superposition réussie des niveaux de «profondeur», dans les deux sens du terme. à la percée de la perspective, répondent les paliers successifs de la signification. l'oeuvre a, alors, des secrets, et son corps est un véritable cryptogramme. une question s'impose : quel est le noyau de la figuration ? car dans le tableau, nous dit-on, il doit y avoir un sens. et si l'art soutenait le vide de sens ? dans le péché originel et l'expulsion tout se prête, apparemment, à l'analyse sémantique. l'adam et l'ève du paradis s'opposent aux punis, «comme» l'ange au serpent.

les contraires se séparent comme il faut : partage, opposition, éloignement. mais la contradiction exige, dans une certaine mesure, le contact qui pousse l'antithèse au mouvement : le serpent touche la pomme qu'ève prend ; l'épée de l'ange touche le cou d'adam. le contact introduit la transgression nécessaire à la contradiction : passage de la pureté au péché, du dedans du paradis au dehors. brisant le jeu des contraires, les relations de dépendance enchaînent les contradictions. la tension qui unifie autour de certains sèmes : l'ange avec adam et avec ève au paradis, passe sur la transgression du péché ; celle qui relie le serpent aux expulsés, sur la frontière franchie du dehors et du dedans. mais quelques glissements viennent assombrir la clarté de la structure sémantique. d'abord, le plus évident, l'axe composite formé par l'arbre/serpent/ange : au centre de la scène, dans une lettre à francesco fattucci, de janvier 1524, michel-ange dit, parlant du projet initial pour le plafond : «le premier dessin comportait les 12 apôtres entre les «lunettes» et pour le reste un certain arrangement de compartiments remplis d'ornements, comme c'est d'usage». d'où, compartiments/encadrements + grotesques = classement + transgression. l'élément composite des grotesques rompt l'ordre des taxinomies. l'être du grotesque est le devenir autre, le passer outre les barrières des espèces et des genres. autour de l'arbre, en soi déjà symbole de passage, grimpe en s'enroulant le serpent, apparaît descendant l'ange. leur mouvement est unique : rotation autour de l'axe du carrousel - et il leur suffirait d'un demi-tour de 180° pour changer de places ; leurs postures (bras droit qui tient l'arbre, bras gauche qui offre ou blesse) sont superposables, homéomorphiques. encore ficin, bien sûr - mais scandale aussi : comment l'ange qui a expulsé le serpent du paradis (dn, 10, 20 et ap, 12.7.12), peut-il n'être qu'une homéomorphie du dragon ? bien et mal, ne sont-ils donc rien d'autre qu'une question de position ? même chez ficin, le péché n'a pas le même statut que le salut, il est déchéance, lourdeur et abrutissement. et le grotesque n'est pas seulement mélange - mais, sournoisement, réduction à un même



niveau, homogénéisation du divers. or, dans cette homogénéisation nous pouvons voir comme l'envahissement du signe : son ressort est l'isotopie, réduction du divers à l'opposé, du différent à la présence ou absence de certains sèmes. la vocation universalisante du «symbolique» cache sous le grotesque ce qui dérange sa propre logique - et par un mur qui sépare un normal et un pathologique il se défend de ses propres conséquences. Dans l'homogénéisation signifiante, si le serpent, par un simple retournement, devient ange il y a un risque d'entropie excessive. que tout ne soit qu'un nom pour des positions est prouvé par une autre rotation au plafond et qui prend le péché et l'expulsion pour axe : pour marquer l'exil, l'expulsion des juifs envoyés en babylonie, michel-ange inverse la séquence gauche-droite des ancêtres du christ : josias suit manassas et amon (à la droite de qui regarde de l'autel) au lieu de se situer dans le triangle de gauche, selon la règle. expulsion, exil, péché : questions de position, d'ordre - non de qualité ou nature. questions seulement sémiotiques, donc. est-ce de ça que rit l'ignudi ? ou est la main bloque presque le bras de l'ange justicier ? Il y avait honte au paradis, ce jour-là. à tel point qu'adam et ève tressent des feuilles de figuier pour se couvrir - ce qui est clairement dit tout de suite après le péché et avant le châtiement (gn, 3, 7) et que michel-ange ne pouvait pas ne pas avoir lu. or, où sont ces feuilles ? où est passée la honte ? la honte, nous dit sartre, c'est un sentiment qui nous vient de l'autre. la honte ne m'envahit pas quand je regarde par le trou de la serrure, mais quand je suis surpris en regardant par ce trou. nous avons honte face à l'autre. or, l'adam et l'ève de michel-ange n'ont pas honte, ils ne connaissent pas ce moment spéculaire où l'un se fonde en honte devant l'autre. quelle honte ? d'avoir ou de ne pas avoir ce que l'autre a ou n'a pas - sein ou pénis (ils tressent seulement des cache-sexes). Pas de honte, pas de confrontation en miroir, pas de spécularisation, pas d'homogénéisation sémantique, pas de parachutage du symbolisme. si le péché est affaire de position il n'a pas besoin, pour provoquer ses conséquences,

de la résonance interne (honte). l'angoisse d'ève découle de l'expulsion de la descente au long de la pente qui va de gauche à droite, de l'exil. dans notre carrousel, l'arbre occupe le centre. sur l'axe de symétrie, le grotesque, faites une tâche, pliez la feuille, ouvrez la : voilà la symétrie. n'importe quoi dédoublé, répété à l'envers fait un plein, une bonne totalité gestaltique. mais au centre, le pli, la marque sur le papier du geste passé, ce rien qui a produit un effet de miroir. ce pli est un grotesque, transgression - puisque sur lui il n'y a ni gauche, ni droite, ni envers, ni face. la volupté d'ève disparaît pour laisser place à l'angoisse de l'autre côté : entre les deux, ni l'un, ni l'autre. quoi ? sinon l'irruption, le débordement, la décharge, l'ouverture, l'arrêt des séparations ? suspension des lois, échappée vers le non réglé, le non sexué. quel est ce péché qui a pour toujours marqué de son ombre l'homme ? la punition du désir sur le mari ? soumission à l'homme ; pour adam, travail, mauvaise terre - et la mortalité pour tous les deux (éloignement de l'arbre de la vie). tout ça parce qu'ils ont mangé le fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal (gn, 3, 6) - fruit désirable pour leur donner l'imparfaite de dieu avant le péché (gn, 1, 26). il le devint seulement avec le péché. la seule manière, pour un néo-platonicien, d'accorder ces contradictions est de supposer l'imbrication étroite entre «emanatio» et le «remanatio». d'où peut-être cette absurdité iconographique : l'arbre n'est pas au centre du jardin d'èden (comme disent gn, 2, 9 et gn, 3, 3 au contraire de michel-ange), mais dans la frontière, à l'orient du jardin, là où veille l'ange (gn, 3, 24). un péché obscur qui mène à la similitude avec dieu - et à de terribles punitions, surtout la mort, l'éloignement de la grâce. ou l'èden est ici-bas et il contient le malheur - ou nous sommes au ciel. l'arbre

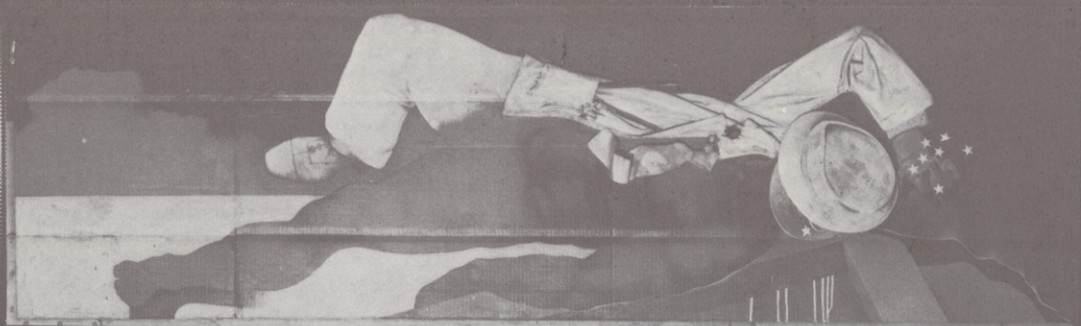
au centre de l'espace plastique, que sépare l'èden d'ici, est au centre de l'èden... quelque chose ne va pas. or, il nous faut poser précisément la question : qu'est-ce qui est au centre et à la périphérie, qui sépare (le bien du mal) et éloigne la vie ? il n'y a qu'une seule figure qui contienne une telle structure : le fétiche. celui-ci, à la périphérie du sexe (de la femme) le pointe, il est signe (à la place de...), il est ce qui cache la castration, la séparation - et ce qu'interdit (et interdit) le sexe de la vie. l'arbre de michel-ange est fétiche - et si, en droit, ce n'est pas lui qui sépare (lui-même étant un séparé), il reçoit en même temps l'ange et le serpent. Prenons à la lettre «emanatio» et le «remanatio» : là d'où nous venons, il faut y retourner. oubliant les motivations théologiques (à propos de l'origine divine de l'âme et de son retour nécessaire à dieu), ce qu'il faut y lire c'est ce que nous montre la vierge médicis ou la piéta rondanini : cette torsion, ce «contrapost» qui nous ramène à notre point de départ - au ventre maternel, bien sûr. l'homme est impulsion centrifuge qui aspire à devenir centripète, boucle, noeud, spirale - voyage désespérément inutile, départ repent. comme si la vie ne nous était donnée que pour nous faire connaître le désir, conséquence de l'exil. désir : produire son vide, pour que ce vide, dans l'autre, l'appelle en lui prêtant consistance, prénance, offrir, donc, un moment où l'autre peut faire de nous (et pour nous) un morceau dense pour remplir notre manque : phallus détachable, adam et ève avant le péché étaient accouplés. adam vient de se lever mais garde en creux le contour d'ève. après, ils se séparent - et ève embrasse le vide. au centre, cependant, l'image du plein ou bien et mal se cramponnent - phallus évident, or, adam et ève n'ont pas connu la perte première, celle du ventre. l'un vient de la terre - «ex limo terrae» - l'autre est un fruit de l'homme. ils n'ont pas de nombril où se seraient séparément fermés leurs corps au moment où s'ouvre la voix (malgré le «lapsus» de michel-ange). le désir, ainsi, leur est inconnu. nous savons que leur péché n'est pas l'acte sexuel (gn, 1, 28 : soyez fertiles, leur commande dieu). d'où vient, encore

notes pour un cours à l'école d'architecture 1978-1979

une fois, leur péché ? d'où leur arrive le désir, cet appel désespéré pour redevenir un tout, quelque chose ? le même silence qui entoure le péché est renouvelé à propos du nom d'adam. il a donné des noms à toutes les choses (gn, 2, 20) et ève ne devient «ève» qu'après la grogne divine en gn, 3, 20 baptisée par adam. avant ils sont homme et femme. être nommé, c'est déjà être la proie du désir. du non désir au désir, de l'absence de nom au nom, de la béatitude au désespoir, de l'immortalité à la mort, du jardin au désert : transformations qui se font derrière l'arbre par une coupure fondamentale : l'axe de symétrie. axe qui, à la place d'un miroir, produit des inversions, la coexistence des opposés - mais où l'opposé reste, continue à être opposé, or, pour y faire apparaître «l'emanatio» et le «remanatio», il faut, soit détruire la symétrie (capitole), soit y introduire le mouvement en carrousel et affaiblir les écarts du = et du ≠. la symétrie donc, est de côté du péché : c'est elle qui organise les oppositions. l'espoir, du côté de la torsion, la symétrie est «l'emanatio» - la torsion, le «remanatio». la symétrie est la chute, l'alourdissement ; la torsion, le «contrapost», essai de reconstitution. le péché est spéculaire, arrêté, fascination du même inversé qui se prend pour autre ; la voie de retour est mélange, anti-spécularité. mais, qu'est-ce que c'est que le «contrapost» sans l'axe de symétrie, sans division ? rien. seule la chute justifie la torsion. ce qui nous permet d'isoler un principe formel (et de contenu) de michel-ange : le contre-point entre le statique (symétrie) et le dynamique (torsion). ce qu'on croit être le sens, c'est un ensemble de choix d'opposés marqués = ou ≠. en détournant ficin, michel-ange travaille là où l'art se plaît : dans l'insensé. l'art, au fond, ne veut rien dire, ou dire le non-sens. et, comme cela est insoutenable, il se pare de fétiches. le salut, c'est le lexique du manège. le péché, c'est l'ange séparé du serpent. tels sont peut-être les sentiers qui mènent à la compréhension de michel-ange.



- simon le cyrénéen
- fresque/jugement dernier/sixtine 1537-1541



- simon le cyrénéen
- acrylique et montages sur carton/ferro 1979

futur antérieur



- la création de l'homme
- acrylique et montages sur toile 1976



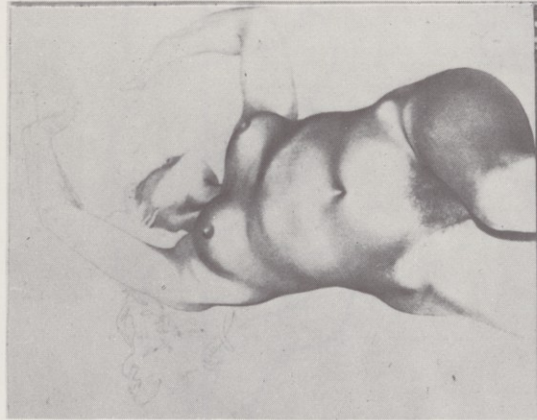
- la création de l'homme
- fresque/plafond de la sixtine 1509-1512

futur antérieur

futur antérieur : «effet de rétroversion par quoi le sujet à chaque étape devient ce qu'il était comme d'avant et ne s'annonce : il aura été, — qu'au futur antérieur» - Lacan -



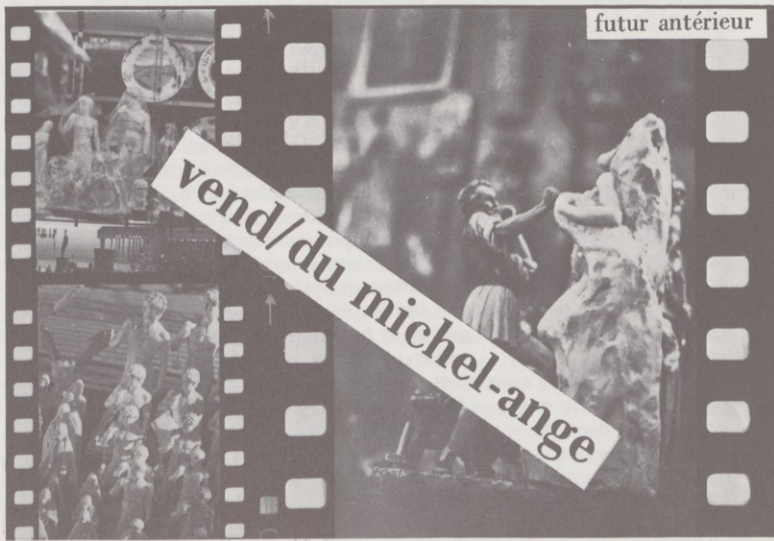
- saint-jean baptiste ou adam
- fresque/jugement dernier/sixtine 1537-1541



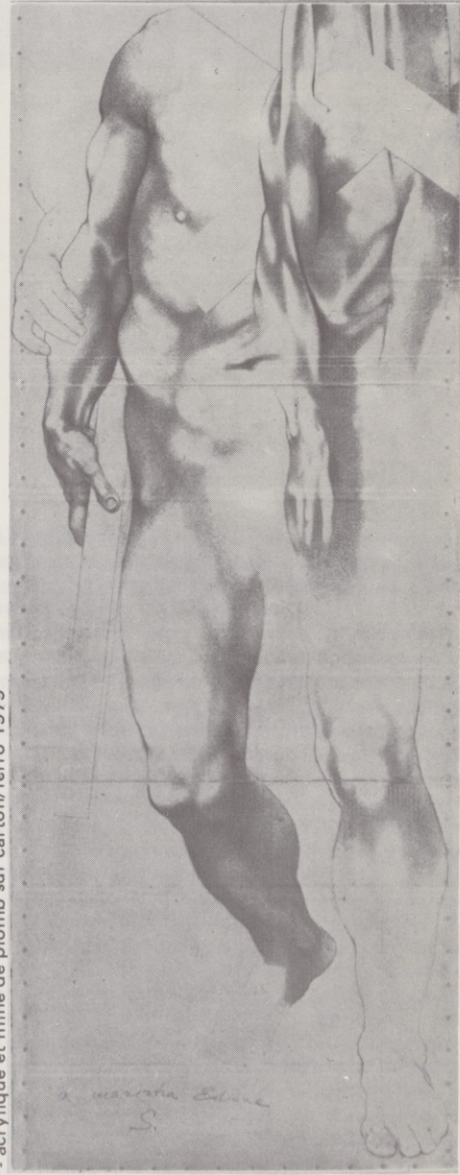
- ... sépare la lumière des ténèbres
- mine de plomb sur papier/ferro 1980



- dieu sépare la lumière des ténèbres
- fresque/plafond de la sixtine 1509-1512

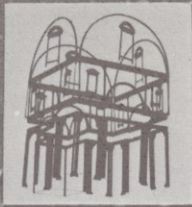


futur antérieur



- saint-jean baptiste ou adam
- acrylique et mine de plomb sur carton/ferro 1979

- chapelle médicis/florence
- maquette de carraz-lovera

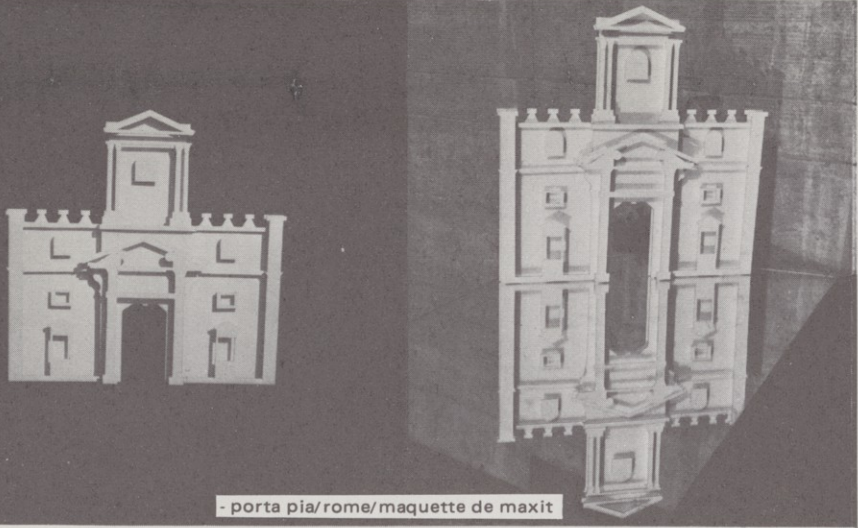


micHEL-ANGE architecte



l'architecture de micHEL-ANGE n'appartient à la tradition classique qu'en raison d'un abus. en vérité il y a peu d'oeuvres aussi irrespectueuses des canons, des «ordres» dominants d'une époque que la sienne. elle a de moderne ce traitement provocant de la loi qui consiste à jouer avec elle, quand elle ne l'ignore pas superbement. en outre de manière paradoxale pour des bâtiments, elle comprend cette part de «non-finito» propre à nombre de ses sculptures. les architectures de micHEL-ANGE sont des oeuvres ouvertes à ceux qui en veulent bien pénétrer le champ d'action, d'ailleurs plus tactile que visuel. le travail de l'atelier de philosophie de l'architecture de l'unité pédagogique d'architecture de Grenoble vise à mettre en évidence les tensions «ambigües et contradictoires» qui parcourent les bâtiments de micHEL-ANGE. les maquettes de carton, de bois, de plastique et de fer veulent être des «simulacres» des oeuvres réelles. Elles ne sont pas des modèles réduits mais plutôt des instruments de recueil d'une signification sensible qui git dans le bâtiment. pour ce qui est de la porta pia à rome, on cherche à mettre en évidence le paradoxe d'une architecture plane bi-dimensionnelle, qui recelle en elle tous les charmes de l'épaisseur et de la profondeur. quant à la place du capitole, c'est la forme du vide, véritable «matière» de l'architecture, que l'on prétend capter au-delà de la présence des parois latérales. dans ces bâtiments qui se présentent comme immobiles on veut au contraire rendre compte des vibrations qui les animent, vibrations qui sourdent d'un jeu entre directions verticales et horizontales, entre plans distincts d'une même paroi. la représentation académique sur la feuille de papier, fut-elle photographique, échoue dans l'évocative description du charme de ces architectures. micHEL-ANGE n'est pas pour nous un modèle à imiter mais un maître de cet imaginaire de l'incertitude qui préside à notre rapport au monde. c'est pourquoi, aujourd'hui, il nous passionne.

bruno queysanne



- porta pia/rome/maquette de maxit

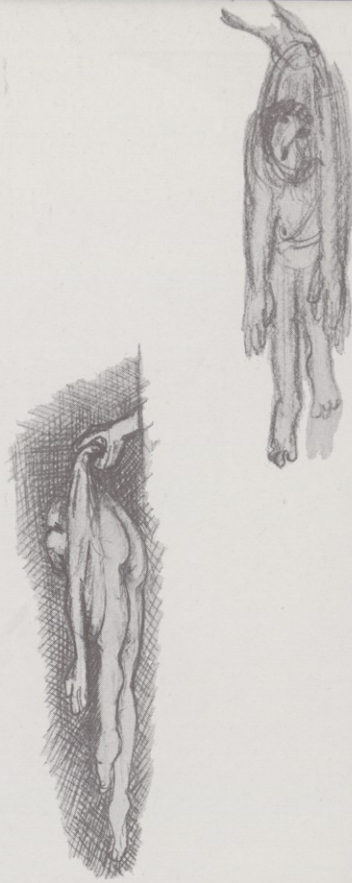
mise en relief de l'auto-portrait de micHEL-ANGE dans la peau de saint-barthélémy.

9 sculptures / ruy sauerbronn - alain hecquard.



alain et ruy
au centre du jugement dernier, une seule figure refuse la résurrection, la renaissance à trente ans pour tous à la fin des temps - et, donc, les décisions autoritaires de dieu : micHEL-ANGE lui-même dans la peau de saint-barthélémy. nous avons choisi ce manifeste de solitude et de dignité comme symbole pour l'exposition : c'est l'art même, repoussant toujours la loi, cantonné dans la négation par la perte de ses racines dans le travail, devenu hétéronome. alain et ruy l'ont reprise, mais, comme dans l'ensemble de nos lectures de micHEL-ANGE, pour y prendre l'impulsion nécessaire à la poursuite de la négation. d'une texture du pinceau, ils sont partis vers la mise en relief, de l'isolé ils ont développé les contradictions comme celle, constante chez le maître, entre gauche et droite, en profitant de leur maniement différent de la matière, du défenseur de la taille ils ont fait l'image en argile, de celui dont l'orgueil forçait à ne jamais se répéter ils ont fait des multiples. de l'image que nous avons choisie pour la carte d'identité de micHEL-ANGE, ils ont ouvert visages et douleurs.

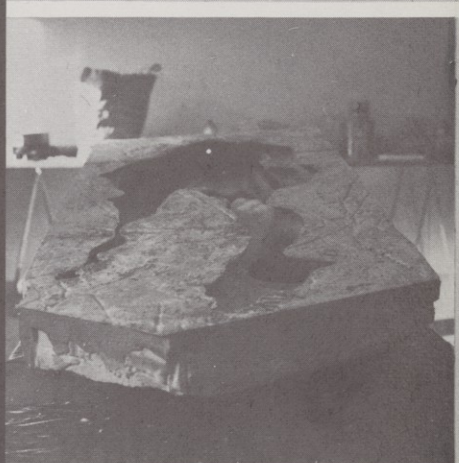
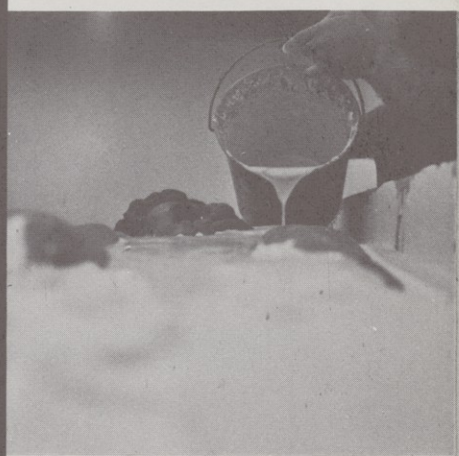
sergio ferro.



ébauche



fabrication d'un moule

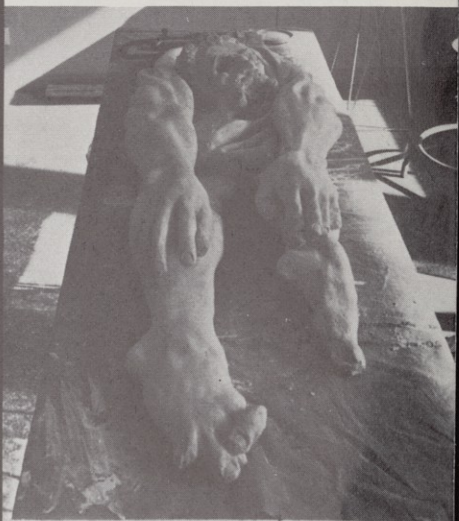


le moule

l'idée première de cette réalisation est venue au cours d'une discussion avec sergio ferro : faire la peau à micHEL-ANGE, traduction d'un argot-type : en finir avec... aux plans, tant moral que littéraire ; atteindre, toucher, percevoir micHEL-ANGE par tous les côtés. la peau, c'est l'enveloppe-plan tactile, c'est le rapport premier, épidermique, de perception dans une situation de rencontre. ce plan est soutenu par une structure : l'ossature physique, mais aussi l'ossature intellectuelle ; quoi de plus subjectif qu'une peau ? ici, la peau est nue comme habit se suffisant à lui-même. supposition : l'habit... ne fait pas le moine, mais là reste à se demander si la peau, dans sa plus simple expression ne joue pas aussi le rôle d'un masque qui cacherait la subjectivité et son comportement... que faire ? la peau... qu'advient-il de cet homme dépecé ? réalisant en volume cet auto-portrait, nous avons souhaité, par notre pratique traiter différemment ses côtés droit et gauche symbolisant ainsi le sculpteur et le peintre. a.h./r.s.



mise en forme de la terre



premier tirage en plâtre



modelage



micHEL-ANGE/sur latex





- lendemain de mardi-gras
- mine de plomb et acrylique sur papier/ferro 1980

il ne s'agit pas de peintures, de dessins ou d'œuvres autonomes, de «belles marchandises» mais de jalons de travail, d'actes picturaux et plastiques dans un processus à la fois studieux et d'agressivité, de fascination et de rage, entre un artiste brésilien et une personnalité immense, titanesque, géniale, démiurgique, «mythique» de la renaissance italienne ! dialogues d'autant plus intense que ferro est architecte et peintre comme le fut michel-ange, également politique, sans doute savant et poète comme lui... ainsi, ferro reprend toute la complexité d'un individu exceptionnel aux prises avec le pouvoir, rome et la papauté, la peinture, la sculpture, l'architecture, l'art des fortifications, la beauté des corps masculins, la mythologie chrétienne et l'humanisme affirmé ! il soumet à une «relecture», selon sa propre pratique, les fragments dessinés ou peints d'un artiste soucieux toute sa longue vie des attitudes, mouvements, contorsions, raccourcis, groupements de la figure nue, de cette gymnastique terrible du corps humain dans tous ses registres d'expression, de l'extase à la douleur.

ferro qui a appréhendé les corps à travers la prison et la torture, reprend les études de michel-ange ou les déforme brutalement, exaspère certains traits, en refuse d'autres, développe des possibilités latentes, accomplit des variations, des débordements, des excès ainsi que le firent historiquement certains artistes maniéristes. il y marque les traces de ce travail en acte, de ce corps-à-corps par des griffures, des coulées, des crayonnages, agresse le plan par des ajouts, bref dit et redit tout son débat avec l'œuvre colossale de michel-ange (delacroix), une personnalité, une ville et une époque déterminantes pour l'aventure de l'occident au moment où il assumait avec tant d'élan l'initiative historique et culturelle. réflexion en acte sur le chantier de la peinture pour traquer, sans jamais les atteindre, les éléments sémantiques de base d'un langage plastique à la fois historiquement conditionné et visant l'universel.

journal conçu graphiquement et mis en page par sergio ferro/alain hecquard - grenoble février 1980
composition des textes nicole chevron imprimé à la maison de la culture en 1000 exemplaires, par jacques leguay et patrice urbanski.

maison de la culture de grenoble
tel. (76) 25.05.45.
4 rue paul claudel - 38100 grenoble
directeur : bernard gilman
animation arts plastiques : yann pavie
alain hecquard
madeleine baudin
exposition réalisée par yann pavie et alain hecquard
avec le concours de max amalric et raymond jammy.

nos remerciements s'adressent vivement à sergio ferro pour sa généreuse disponibilité qui a permis la conception particulière de cette exposition. (sans oublier ediane nous y associons pierre gaudibert - michel david - hamdouni alami mohammed l'atelier de philosophie de l'architecture dirigé par bruno queysanne - l'u.p.a.g. - ruy sauerbronn - martine gauditoz l'atelier de sérigraphie noble et les stores alain morello. l'atelier de sérigraphie galtier -

andré bockobza/hervé horel réalisateurs des films vidéo.

tous les préteurs pour leur aimable collaboration le département des dessins du musée du Louvre le musée bonnat de bayonne le musée de peinture et de sculpture l'école des arts décoratifs de grenoble et ceux qui nous ont apporté leur aide mais qui préférèrent rester dans l'anonymat.

crédits photographiques : sergio ferro alain gelberger alain hecquard ifot. jean-yves noble yann pavie

à cette occasion, le travail d'équipe a trouvé pleinement sa signification d'ensemble. j'insiste sur cette cohésion, sans quoi un tel projet ne peut se réaliser. à condition que l'on y tienne (à l'un et à l'autre). que tous soient remerciés. s.f.