

Correcteur

(ou les vérifications de la sculpture)

Au premier regard, les *Sketches* semblent simples : ce sont des volumes géométriques, des sortes de bacs, et des plans, des lignes, disposés dans l'espace, accolés, parfois verticaux contre le mur, parfois posés au sol. Les configurations particulières des *Sketches* produisent des effets complexes — de confrontations, de superpositions, de tensions, d'écarts, de couleurs, de surfaces, de rapports de proportions — mais leur identité semble simple. Leur identité est le produit de leur généalogie et leur généalogie semble simple : la volumétrie, le vocabulaire formel et les matériaux sont héritiers d'une sculpture minimaliste élaborée dans les années soixante et soixante-dix. Une constellation infinie et indéfinie de *boards*, *stacks*, *pires*, *files* viennent à la mémoire de l'œil : un peu de Donald Judd, un peu de Robert Morris, un peu de Tony Smith... Il y a incontestablement un peu de tout cela mais ce n'est pas *tout à fait* cela, ou ce n'est pas *seulement* cela.

À bien y regarder, il y a un problème d'ouverture : les *Sketches* sont ouverts. Dire qu'ils sont ouverts signifie que ce sont effectivement des sortes de bacs, soit des parallélépipèdes dotés d'un fond plat et de quatre bords, mais tous ne comportent pas une telle structure et parmi ceux qui comportent une telle structure, tous les éléments de la sculpture n'obéissent pas à cette seule structure. Dire qu'ils sont ouverts signifie aussi que les bandes plates qui ne sont pas montées en volume comme ces sortes de bacs sont des surfaces exhibées et comme poreuses au regard. Ce qu'il y a à voir n'est pas refusé, repoussé ou ajourné dans un au-delà physique (derrière le plan), ni dans un au-delà métaphysique (derrière les apparences). Avec les *Sketches*, il est *évident* que ce que nous voyons est ce que nous voyons, c'est-à-dire que le regard n'est l'objet d'aucune stratégie déceptive et ne nécessite aucune justification. Tout est ouvert.

Ces objets n'ont donc pas d'intériorité. Leur ouverture et leur évidence ne jouent pas d'une rhétorique initiatique où la jouissance serait mise à distance et reportée au terme — toujours repoussé — d'une hypothétique révélation. Ce ne sont pas des structures hermétiques qui assimileraient leur clôture à une promesse, comme pour opérer une sélection des regards entre ceux qui demeurent à une superficialité de la surface et ceux qui sont capables de goûter ou d'anticiper un dépassement de la surface. Ces objets n'ont pas l'emphase d'un *fatum* (*Die*), ni

des profondeurs chtoniennes (*Vertical Earth kilometer*), ni la coquetterie d'une boîte à énigmes ou de cachotteries chuchotées (*À Bruit secret*).

Les sculptures de Claire-Jeanne Jézéquel n'entretiennent aucun mystère sur leur mode d'élaboration et ne jouent pas du raffinement et de la virtuosité (ce qui ne signifie pas qu'elles en soient dépourvues) comme d'une stratégie d'intimidation au service d'une rhétorique de la profondeur. L'artiste revendique, au contraire, une forme de non maîtrise en recourant à des techniques proches du bricolage et à une grande liberté de gestes (lorsqu'elle déclare, par exemple, que la couleur est simplement « balancée »). Dans les *Sketches*, la disposition des grandes barres est simple et intuitive : elle n'obéit pas à quelque savant calcul basé sur une formule secrète, elle s'apparente plutôt à la manière — la plus efficace — dont un ouvrier pose un outil ou un madrier en travers d'un angle, comme pour les reprendre plus tard. La juste place, c'est donc celle de la déposition provisoire ou du suspens. Ces procédures, à la fois très simples et très fines dans l'attention qu'elles portent aux questions d'équilibre (aussi bien physique que visuel), dénotent une confiance accordée à une clef des gestes qui s'élabore bien davantage dans l'expérience concrète du faire que dans la spéculation.

Construction (ou les matériaux)

Le rapport aux surfaces industrielles est inscrit dans le choix même des matériaux. « J'emploie des matériaux simples, déclare l'artiste, qui sont des matériaux de construction. Ce sont des matériaux au coût assez faible, que j'utilise avec une technicité réduite et qui sont accessibles dans les magasins de bricolage, dont l'activité s'est développée ces dernières années, puisque le bricolage et l'aménagement sont, paraît-il, devenus des activités parmi les plus pratiquées. Les gens ont intégré cette idée du "faire soi-même". Cet espace commun entre une activité de loisirs et l'activité artistique m'intéresse¹. » Le développement de l'industrie et de la chimie accompagne une évolution sociologique qui veut que, en France, le travail manuel passe dans le champ des loisirs à mesure qu'il disparaît de celui de l'activité professionnelle.

Cette mutation fournit aux artistes une palette inédite de matériaux, d'outils et de surfaces aux variations infinies. Cette situation prolonge donc et rejoue — de manière plus légère, plus ludique et plus souple — celle des années 1920, où l'on pouvait déjà noter que les matériaux et les principes esthétiques « n'ont pas été inventés par les artistes professionnels, mais par les

¹ Claire-Jeanne Jézéquel, « Entretien de Claire-Jeanne Jézéquel avec Valérie Knochel », cat.

constructeurs modernes qui ne pensaient pas à l'art². » Au même moment, Taraboukine fait un constat analogue : « C'est le matériau qui dicte à l'artiste la forme et non l'inverse³. » Il en va de même pour les *Sketches* : ce sont les dimensions et l'épaisseur des plaques de Placoplatre et des rails métalliques qui conditionnent la forme de la sculpture et non l'inverse. Des marges de manœuvre sont bien entendu possibles — les *Sketches* ne sont pas des ready-mades —, essentiellement par la découpe des plaques et la disposition des éléments, mais la sculpture s'inscrit dans un éventail de possibilités formelles assez resserré. Même les découpes sont effectuées en respectant les données initiales du matériau que sont la rectitude et l'orthogonalité. Excepté le travail de peinture (qui s'apparente d'ailleurs davantage à une teinture, parce que réalisé à l'encre, sans épaisseur et imprégné dans le support), la facture est celle du matériau fourni par l'industrie. Selon Rodtchenko, « le volume montre la tridimensionnalité de la construction, mais il ne doit pas être une forme réellement sculptée⁴. » La structure intrinsèque du matériau n'est donc pas modifiée, de même que l'aspect lisse et légèrement pelucheux du papier qui recouvre le Placoplatre ou les moires galvanisées des glissières métalliques.

Les dimensions sont donc la principale variable. Il est possible de retrancher et Claire-Jeanne Jézéquel le fait abondamment, modulant ainsi la taille des sculptures, ajustant la hauteur des bords, découpant de longues lignes, larges d'une quinzaine de centimètres seulement. En revanche, il est impossible d'aller au-delà des dimensions initiales des plaques de Placoplatre, à moins de recourir à des assemblages qui laisseraient visibles des lignes de jointure et perturberaient l'application de la couleur liquide. Le travail de sculpture se fait donc par soustraction, jamais par augmentation et il est limité par la taille des plaques de Placoplatre et la longueur des rails. Les dimensions proposées par l'industrie pour ces matériaux de construction sont liées à l'architecture : 2m50, soit la hauteur standard sous plafond. D'une manière générale, Claire-Jeanne Jézéquel déclare travailler la sculpture à des échelles qui sont celles d'un meuble et parle volontiers de « dimensions domestiques⁵. » Ce lien avec l'architecture est aussi un lien avec le corps, s'il est vrai que l'architecture est elle-même définie

² Karl Teige, « Constructivisme et liquidation de l'art » (1925), *Liquidation de l'art*, trad. Sonia de Puineuf, Paris, Éditions Allia, 2009, p. 79.

³ Nikolai Taraboukine, « Pour une théorie de la peinture », Moscou, Proletkult Panrusse, 1923, trad. Gérard Conio, in Gérard Conio, *Le constructivisme russe*, tome premier, coll. Cahiers d'Avant-Garde, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987, p. 191.

⁴ Alexandre Rodtchenko, « Construction de l'espace pictural », *Écrits complets sur l'art, l'architecture et la révolution*, trad. Bernadette du Crest, Paris, Philippe Sers Éditeur, 1988, p. 166.

⁵ Claire-Jeanne Jézéquel, entretien avec l'auteur, 28 septembre 2012.

par ces données premières que sont les proportions d'un corps humain, de la même manière que l'esthétique constructiviste est déterminée par les matériaux issus de l'architecture. Sur ces questions de correspondances, « *l'homme est la mesure de toute chose*, écrit encore Karl Teige. Architecture, villes, machines, sport, tout est fait selon le critère humain. *L'homme est la mesure pour tous les couturiers*. Il est donc aussi *le principe stylistique* de toute architecture, car nos logements ne sont-ils pas fondamentalement une autre partie intégrante de notre vêtement ? Et n'est-il pas nécessaire que le logement nous aille aussi constructivement bien que notre vêtement⁶ ? »

Corps (ou le volume)

Bien que les sculptures de Claire-Jeanne Jézéquel ne soient en aucun cas des espaces habitables, ni qu'elles admettent même le toucher, ni qu'elles soient figuratives, elles recèlent néanmoins une sorte de chose en correspondance avec le corps. Si les pseudo boîtes des *Sketches* s'apparentent à quelque chose, ce ne peut-être qu'à un socle (dans le champ de l'art) ou à un cercueil (dans le champ de l'anthropologie). L'un et l'autre ne sont d'ailleurs pas incompatibles : un socle basculé, ouvert, gisant au sol, alors que sa fonction est d'*élever* (physiquement et symboliquement) une sculpture, en deuil de la sculpture qu'il est censé accompagner, un tel socle a tout d'un sarcophage.

Les dimensions de ces caissons ouverts sont à l'échelle du corps, ils béent au sol et nous baissions la tête pour y plonger le regard. *Les petits tombeaux* est un dessin mural de 1994 qui représente deux boîtes oblongues en perspective. *Contre (re)forme* est une sculpture de 1998, une sculpture négative pourrait-on dire, puisqu'il s'agit d'un rectangle creux, incrusté dans le sol, comme un manque. *Ouvrir* est une sculpture de 1999, une autre sculpture négative du même type, en forme de triangle rectangle. Si l'analogie avec l'image d'une tombe est particulièrement évidente avec ces antécédents, ce sont aussi, plus prosaïquement, des tombes où l'on tombe, des chausse-trapes où l'on trébuche si l'on ne regarde pas où l'on pose les pieds. Georges Didi-Huberman avance que « les images — les choses visuelles — sont toujours déjà des lieux : elles n'apparaissent que comme des paradoxes en acte où les coordonnées spatiales se déchirent, *s'ouvrent* à nous et finissent par s'ouvrir en nous, pour nous ouvrir et en cela même nous incorporer⁷. » Les *Sketches* ne sont donc pas seulement des

⁶ Karl Teige, *idem*, p. 68.

⁷ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 194.

tombe-pièges, ce sont des dispositifs actifs, des béances dévorantes, ce que laissent supposer les profondeurs organiques et océaniques qui tapissent leurs parois internes.

Les *Sketches* réalisent les stratégies mimétiques mises en place par des séries antérieures. Alors que les *Pseudo-castings* (2004), par exemple, imitaient le lisse, la couleur et la brillance du métal (argent et bronze), les *Sketches* comportent des parties réellement métalliques (les glissières qui maintiennent les plaques de Placoplatre). Les différentes concrétions figées de plâtre ou de métal qui ponctuent l'ensemble de l'œuvre sont comme des imitations de la mollesse ou des représentations du mou comme motif. Les surfaces peintes — en particulier les *Sketches* verticaux qui présentent de petits panneaux carrés colorés maintenus entre deux rails parallèles appuyés contre le mur — citent, si elles ne l'imitent pas à proprement parler, le tableau de chevalet. Dans le *Sketch n°16*, le traitement de la couleur apparaît d'ailleurs comme un *plaquage* (encre répandue directement sur la surface papier du Placoplatre) ou une pellicule (sans épaisseur) qui n'est pas sans évoquer l'esthétique du faux dans l'ameublement et la décoration (davantage que le collage cubiste), comme un panneau de Placoplatre plaqué peinture. Si elle n'est jamais présente sous les aspects de la figuration, l'imitation rôde, autant dans son acception artistique qu'au sens de son utilisation dans le domaine industriel des surfaces manufacturées. La série des *Pseudo-castings* (aggloméré et plâtre recouverts de peinture métallisée) affirme clairement, par son intitulé comme par sa forme et ses moyens techniques, sa relation mimétique avec celle des *Castings* (fonte d'aluminium). Les titres eux-mêmes, parfois à la limite du jeu de mots, suggèrent des interprétations possibles des formes abstraites. Ainsi *Ça garde corps* (2002) ou *Ça rampe* (2002) peuvent-elles être lues et vues comme des concrétions et des déclinaisons de mobilier urbain, de barrière, de balustrade, de parapet, de rambarde... Le registre auquel recourt Claire-Jeanne Jézéquel n'est d'ailleurs pas toujours rigoureusement abstrait : la série des *Fantômes* offre un cas singulier de dessins réalisés sur le motif, d'après les sculptures et d'autres dessins, plus confidentiels et rarement montrés, sont des exercices de copie du réel, à l'instar des dessins de plantes d'Ellsworth Kelly. Même si elle demeure marginale, l'imitation innerve donc l'œuvre de Claire-Jeanne Jézéquel de manière souterraine, jouant des reprises et des écarts d'une série à l'autre.

Dès 1998, à propos d'œuvres pourtant bien plus retenues encore, Elvan Zabunyan note pertinemment que la « référence à l'organique et au baroque est ainsi tacitement présente dans l'œuvre de l'artiste⁸. » Ces éléments sont donc contenus, effectivement de manière tacite, depuis longtemps, sinon depuis toujours, dans le travail d'une artiste qui est pourtant

⁸ Elvan Zabunyan, « Impressions », cat. *Claire-Jeanne Jézéquel*, Centre d'arts plastiques de Saint-Fons, 1998, p. 7.

fréquemment rapprochée du minimalisme. Sur la surface de pièces plus récentes, sont apparues des inflexions charnues dont la forme et l'incongruité peuvent évoquer un grain de beauté ou une verrue, en tout cas un accident de la planéité. Des flaques de céramique (sur le panneau d'aggloméré de *Otés d'un tout (blanc)*, 2006) et des petits dépôts de plâtre peints (sur les *Pseudo-castings*, 2004) forment des irrégularités locales d'une surface qui apparaît, dès lors, comme une peau. Ces événements, qui ne jouent pas un rôle véritablement structurant dans l'ensemble de la sculpture, interviennent plutôt comme des indices ou des accents qui viennent simplement perturber l'ordonnancement géométrique de l'ensemble et introduire de l'organicité. Il est d'ailleurs difficile de les définir : ce ne sont pas véritablement des tas (puisque'ils ne sont pas constitués de l'accumulation d'éléments autonomes), ni tout à fait des flaques (ils sont trop épais et en relief, en particulier les petits monticules de plâtre). Surtout, ils témoignent d'un état passé, liquide ou visqueux, comme si leur dureté actuelle n'était que la fossilisation d'un moment précis de l'élaboration de l'œuvre. Il n'en va pas de même des autres constituants de la sculpture qui se caractérisent, au contraire, par la neutralité et la stabilité de leur forme. À cet égard, la "peau" de ces sculptures trahit, en ces endroits, quelque chose qui échappe au construit et qui est du côté de l'irrégulier et du vivant.

Couleur (ou la profondeur)

Dans *Ça tombe à plat* (2001-2002), la couleur n'est pas sur la face exposée, qui reste brute, mais sur la partie qui fait face au sol, à l'horizontal et l'on ne peut la voir qu'à condition de se baisser pour regarder par en dessous. Ce type d'œuvres, folliculaires et surélevées, provoque une sorte de glissade de l'œil : le regard parcourt la surface exposée, ondoyante comme un transat ou une piste de skate-board, effleure le bois, suit ses courbes et est comme évacué vers une perspective fuyante. À l'inverse, les *Sketches* retiennent le regard, d'abord parce que leur structure est à l'opposé des ondulations des *Ça tombe en plan* et *Ça tombe à plat* : ce sont des boîtes géométriques, des chausse-trapes, comme nous l'avons noté plus haut. En second lieu, le pouvoir de retenue des *Sketches* provient de la couleur. Là encore, la stratégie est inverse : la couleur n'est plus reléguée sous la sculpture, visible seulement par reflet sur le sol ou au prix de contorsions, elle est pleinement exposée, elle remplit littéralement les caissons des *Sketches* et tout le dispositif semble au service de la couleur. De fait, le regard plonge dans la couleur, d'autant plus que celle-ci est appliquée de manière très liquide et que les coulures, éclaboussures et recouvrements successifs sont pleinement visibles. D'un regard glissant, nous

passons donc à un regard pénétrant, où l'œil s'enfonce dans les profondeurs translucides de la couleur.

Techniquement, l'ordre de succession de la couleur et de la construction dépend de la nature de la sculpture envisagée. Il n'y a donc pas de principe *a priori* postulant le découpage à vif dans la couleur ou, à l'inverse, la peinture de volumes préalablement construits. Claire-Jeanne Jézéquel explique : « Quand ce sont des œuvres qui sont constituées d'éléments seulement plans, lorsqu'il n'y a pas de rebords, je prends les panneaux de Placoplatre entiers, je les passe à la couleur et ensuite, une fois secs, je taille dedans et je fais mes compositions, mes assemblages. Quand ce sont les boîtes, je veux qu'il y ait une continuité entre le fond et les bords. Je construis d'abord et ensuite je mets la couleur⁹. » Par ce travail, le plan coloré acquiert une matérialité dense et n'est pas seulement une pure opticalité ou une image, tandis que le volume est doté d'une frontalité et de points de vue qui ne se résument pas à la globalité de la troisième dimension.

Claire-Jeanne Jézéquel déclare ne pas se sentir coloriste et adopte, sur ce point, la même modestie qu'à l'égard des matériaux et de la technicité. S'il est vrai que la plupart des sculptures anciennes sont pratiquement achromes ou bien se limitent à l'utilisation d'une seule couleur en aplat, les *Sketches* présentent une complexité et une subtilité chromatiques remarquables. Après le noir, le passage aux seuls rouge et bleu est revendiqué comme un non-choix, un moyen simple de résoudre le problème de la couleur. Néanmoins, à la question de l'absence du jaune — troisième couleur primaire —, l'artiste répond, sur un ton à demi sérieux, que « le jaune n'est pas une couleur¹⁰ », démontrant en cela que l'objectivité apparente et le prétendu désinvestissement masquent des choix affirmés.

L'utilisation de l'encre de couleur, plutôt que de la peinture, ainsi que la richesse des effets obtenus n'est pas sans rappeler le « geste de la couleur » de Marc Devade. Les transparences, la liquidité, les recouvrements, les coulures, les densités différentes, la luminosité des *Sketches* sont en effet assez proches — dans un registre plus énergique — des diaprures et des chatoiements des grandes encres de Devade, entre 1972 et 1975. Les différences de dilution décomposent les couleurs et le bleu s'abîme dans le noir aux endroits de concentration ou tire sur le vert, tandis que le rouge se répand en nuances orangées, en ourlets lie-de-vin, en épanchements rose... Catherine Millet note, en 2004, à propos des *Pseudo-castings*, que

⁹ Claire-Jeanne Jézéquel, « Extrait de l'entretien de Claire-Jeanne Jézéquel avec Joëla Larvoir, 2012 », cat. exp. *Dé-composition*, Les Tanneries d'Amilly / Galerie l'Agart, Amilly, 2012, p. 22.

¹⁰ Claire-Jeanne Jézéquel, entretien avec l'auteur, 28 septembre 2012.

« jamais le contraste entre la rusticité du matériau et le raffinement de son traitement n'a été aussi grand¹¹. » Ce luxe de la couleur vient contredire l'humilité des matériaux et la relative austérité formelle des sculptures, et pose la question de la séduction.

La séduction des effets formels est regardée avec circonspection depuis la modernité, soupçonnée de n'être, tout à la fois, qu'un charme rétinien, une vanité technique, une flagornerie adressée à l'œil, un gage concédé à tous les conservatismes, une martingale de prestidigitateur, un pur ornement masquant l'éventuelle vacuité d'une œuvre. Mais la situation actuelle n'est plus celle de la modernité et le retour de la magnificence déjoue, aujourd'hui, une possible trivialité. Si Claire-Jeanne Jézéquel revendique le « prosaïque », elle récuse le banal¹². La litanie du banal et de ses corollaires (le quotidien, l'ordinaire, l'immédiateté, la proximité, le populaire, le médiocre, le commun, voire l'en-commun, etc.) qui encombre tous les discours convenus sur l'art constitue en effet un catéchisme pour le coup authentiquement vulgaire et démagogique.

Contradiction (ou les contrastes simultanés)

Le retournement dialectique de la préciosité en figure renouvelée de l'authenticité n'est que l'un des nombreux paradoxes que recèle l'œuvre de Claire-Jeanne Jézéquel. Dans un entretien avec Joëla Larvoir, l'artiste évoque, pour s'en distancier, « l'abstraction pure et dure¹³. » Est-ce à dire qu'elle se sent plus proche d'une abstraction impure et molle ? La question pourrait être plus sérieuse qu'il n'y paraît : les différentes fontes d'aluminium réunissent la dureté et la froideur métalliques héritées du minimalisme, l'idée de la statuaire classique, les structures géométriques, la viscosité de l'argile ou de la peinture... Les sculptures *Avec et sans retenue* sont coulées, pour partie, de manière contrôlée selon la forme d'une grille et, pour partie, en un épanchement libre, jouant en cela sur le passage d'un registre géométrique — ou « retenu » — à un registre expressionniste.

D'autres matériaux produisent d'autres glissements : au sujet de ses sculptures en contreplaqué souple, Claire-Jeanne Jézéquel déclare : « Elles prennent forme lorsque je les soulève, donc à l'aide d'un support comme le tréteau ; quand je déplace le support, la forme change. Le fait, donc, que ce soit un matériau qui n'ait pas de volume propre, qu'il s'agisse de sculptures faites

¹¹ Catherine Millet, « Claire-Jeanne Jézéquel – La dialectique du contreplaqué », cat. exp. *Claire-Jeanne Jézéquel*, Galerie Xippas, Paris / La Chaufferie, Strasbourg, 2005, p. 20.

¹² « Le terme prosaïque me convient mieux que “banal”, qui aujourd'hui donne l'idée d'une complicité fautive avec celui qui regarde » (Claire-Jeanne Jézéquel, *op. cit.* note 11, p. 18).

¹³ Claire-Jeanne Jézéquel, *op. cit.*, note 9.

à partir de feuilles est crucial pour moi¹⁴. » Les oscillations dialectiques abondent¹⁵ : entre le plan et le volume, donc, mais aussi entre la ligne et la tache, entre la surface et la profondeur, entre la peinture et la sculpture, entre le minimalisme et le baroque, entre la précision et le trouble, entre l'étendu et le tendu, entre les frontières et les débordements, entre le rigide et le liquide, entre le rudimentaire et le fastueux, entre le dessein et l'aléa, entre l'ordre et le chaos...

L'impureté constitutive de ces situations — sinon leur impossibilité — revient à « donner corps à ce qui n'en a pas¹⁶ » et produit « l'idée de quelque chose que nous percevons parce que nous en sommes exclus¹⁷. » Ces sculptures occasionnent des accidents topologiques qui font que, contrairement à la définition canonique de la sculpture, celles-ci échappent à toute assignation.

Karim Ghaddab.

¹⁴ Claire-Jeanne Jézéquel, citée par Doris Von Drathen, « L'horizon replié », cat. exp. *Claire-Jeanne Jézéquel – Soulever les problèmes, aplanir les difficultés*, Centre d'art contemporain de Vassivière en Limousin / Galerie Xippas / Frac Corse, 1999, p. 10.

¹⁵ Il n'est pas jusqu'au titre choisi par l'artiste pour l'exposition, « Liquid paper » qui ne véhicule les idées d'ambivalence, de retournement et de permutation, puisque l'expression désigne le correcteur blanc liquide dont Claire-Jeanne Jézéquel se sert en guise de peinture, mais suggère également des états matériels paradoxaux et instables.

¹⁶ Claire-Jeanne Jézéquel, *op. cit.* note 11, p. 60.

¹⁷ Claire-Jeanne Jézéquel, *op. cit.* note 14, p. 12.