

STEPHANE HERBELIN



STEPHANE HERBELIN

SCULPTURES ET DESSINS

1979-1980

Introduction:
Jean François Peyret

ACADEMIE DE FRANCE A ROME

Villa Medici
Juin 1980



LÉDA, novembre 1978

Lettre...

Ce petit mot, Stéphane, pour déclarer forfait. Voilà des jours et des jours que j'essaye de me mettre au texte que tu m'as demandé pour ton catalogue, mais en vain. Il reste toujours en souffrance, c'est bien le mot. Chacune de ces tentatives se solde par un échec dont je ressors brisé. Vous avez dit ressort brisé? Peut-être. Que veux-tu? Je reste interdit devant la page blanche; frappé d'interdit serait plus juste. Evidemment, je dispose de trop de bonnes raisons sur lesquelles excuser ma dérobade. L'éloignement d'abord qui m'a privé du commerce de l'oeuvre. (J'ouvre ici une parenthèse. Dans cette lettre je vais être obligé, pour parler de ce que tu fais, d'employer le mot *oeuvre*, ta modestie dût-elle en souffrir. Mais je ne fais que m'appuyer sur Littré qui écrit au mot oeuvre: «ce qui est fait et demeure fait à l'aide de la main». On ne peut mieux dire). Donc, je suis séparé de l'oeuvre et de rapides visites dans ton atelier à la Villa n'y changent rien. Il manque la fréquentation, la pratique, conditions indispensables pour être un vrai *fidèle* de l'oeuvre.

Et puis, plus grave encore, mon indignité à parler d'art. Dans ta bonté tu m'invites à passer outre, mais reconnais que ma faible voix ne porterait pas bien loin et ne serait pas d'une grande utilité pour faire du battage autour de l'oeuvre, de la retape ou du tapage comme le veulent les lois du genre. Et il me dégoûte un peu, ce genre. La prose empoétisée des beaux catalogues, des revues d'art bien élevées — empoétisée comme on dit endimanchée — m'exaspère, non que son afféterie révulse le plébéien en moi, mais surtout parce qu'elle n'est jamais à la hauteur. Il y a de l'obscène à étaler ainsi une faiblesse honteuse, c'est exactement ça, l'imbécilité. Tout ça pour un piteux résultat: cette retape n'épate même plus la galerie! Peut-être, seuls de grands poètes, grâce à un détournement de la formule «*Ut pictura poesis*», peuvent encore s'y risquer. Mais n'étant ni Rilke ni Bonnefoy...

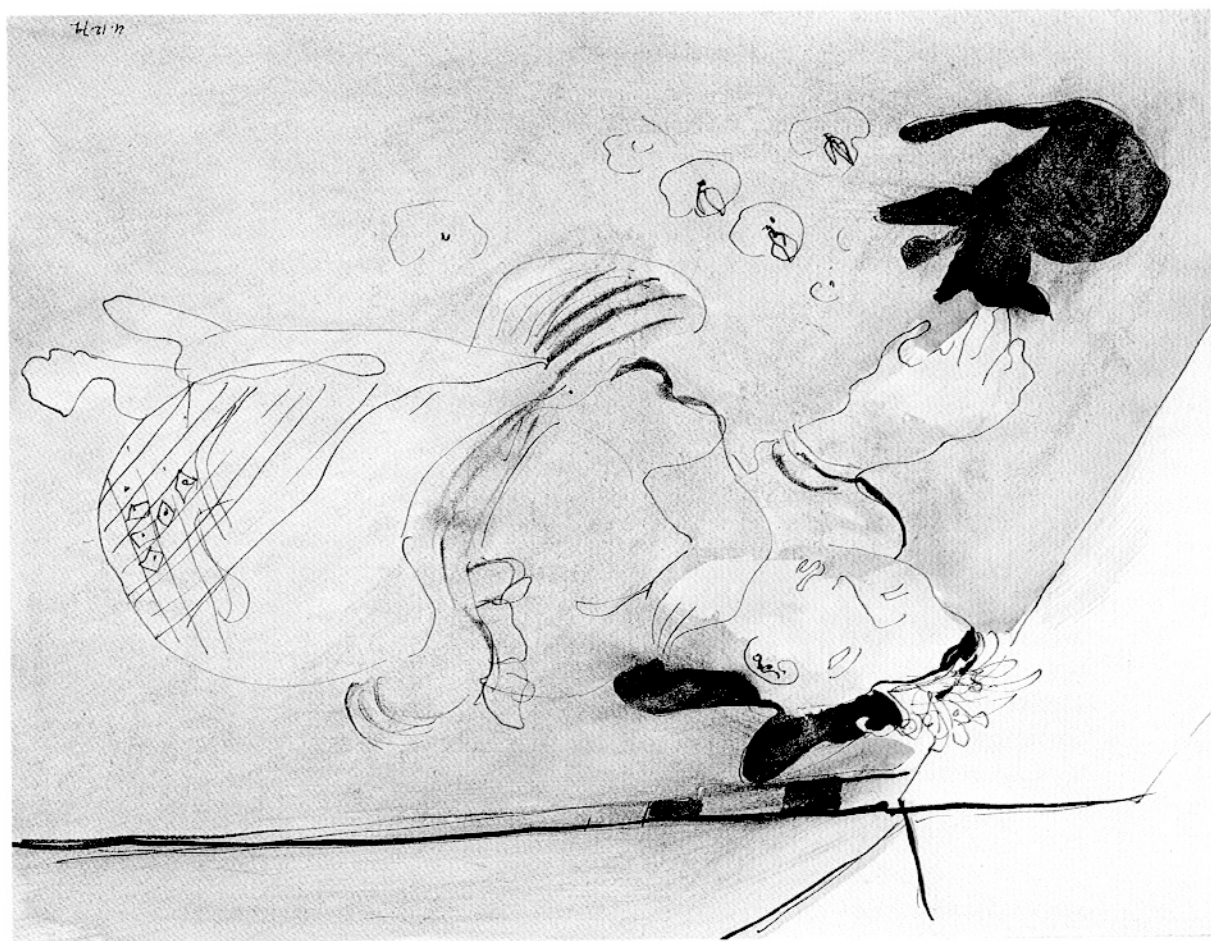
Restait une autre solution: prendre ça de haut, jouer au savant ou, pourquoi pas, au théoricien, à celui qui sait, qui sait mieux que toi ce que tu fais, parler du pupitre ou de la chaire, justifier tout, montrer les enjeux de ce *travail en procès*, disposer souverainement et par avance du sens de l'oeuvre, etc, etc, mais tu connais mon opinion sur ces drôles de prestolets, comme aurait pu dire Saint-Simon. Et pour cette besogne, chaque matin à la foire aux opinions ou sur le marché des théories, tu trouveras des candidats.

Par honnêteté, j'ajoute que toutes ces bonnes excuses ne me satisfont pas tout à fait. En fait, l'explication véritable, je viens de la trouver par hasard (mais le hasard...) en feuilletant une fois de plus mon cher Blanchot où je lis: «Nous devons renoncer à connaître ceux à qui nous lie quelque chose d'essentiel; je veux dire, nous devons les accueillir dans le rapport avec l'inconnu où ils nous accueillent, nous aussi, dans notre éloignement. L'amitié, ce rapport sans dépendance, sans épisode et où entre cependant toute la simplicité de la vie, passe par la reconnaissance de l'étrangeté commune qui ne nous permet pas de parler de nos amis, mais seulement de leur parler, non d'en faire un thème de conversation (ou d'articles), mais le mouvement de l'entente où, nous parlant, ils réservent, même dans la plus grande familiarité, la distance infinie, cette séparation fondamentale à partir de laquelle ce qui sépare devient rapport. Ici, la discrétion n'est pas dans le simple refus de faire état de confidences (comme cela serait grossier même d'y songer), mais elle est l'intervalle, le pur intervalle qui, de moi à cet autrui qu'est un ami, mesure tout ce qu'il y a entre nous, l'interruption d'être qui ne m'autorise jamais à disposer de lui, ni de mon savoir de lui (fût-ce pour le louer) et qui, loin d'empêcher toute communication, nous rapporte l'un à l'autre dans la différence et parfois le silence de la parole». La citation est longue mais qu'importe? Chaque mot compte. Et qu'ai-je à faire d'autre cette nuit que de citer des textes que j'aime et qui parlent justement de l'amitié? *L'Amitié*: Blanchot consacre un livre à son amitié avec Bataille dans lequel, au fond, il parle très peu de lui: tout se passe plutôt comme s'il lui parlait, comme s'il continuait à lui parler.

Car là se trouve bien la clé de l'énigme: c'est l'amitié qui m'interdit d'écrire sur toi. Je ne peux que t'écrire. Ce que je fais. Voilà aussi ce qui explique que mon refus d'écrire était toujours inquiété par un désir d'écrire pour tâcher de comprendre pourquoi et comment je me sens lié à ton travail. Il est vrai qu'il n'est pas utile de le faire à haute voix et devant tout le monde.

Je ne peux que laisser l'oeuvre (et l'artiste) à sa solitude qui est le chiffre de sa nécessité. Nécessité: le grand mot, celui que j'aimerais employer s'agissant de ton oeuvre. Je fais probablement mal le départ en moi de l'adhésion sentimentale et du jugement esthétique (voir plus haut les raisons) mais cette nécessité s'impose à moi avec la force de l'évidence mais, autre raison de ne pas écrire, comment la faire partager? Comment exprimer cela? Quand je rencontre ce problème, je songe toujours à un de mes textes esthétiques préférés, la *Lettre à un jeune poète* de Rilke. Au fond, c'est ça: à ta demande je n'aurais pu répondre qu'obliquement, en parlant par exemple de Rilke, parce que si je développe *Rilke*, comme on développe une formule mathématique, je trouve Rodin, c'est-à-dire la sculpture (majuscule?) mais je

FEMME AU CHAT



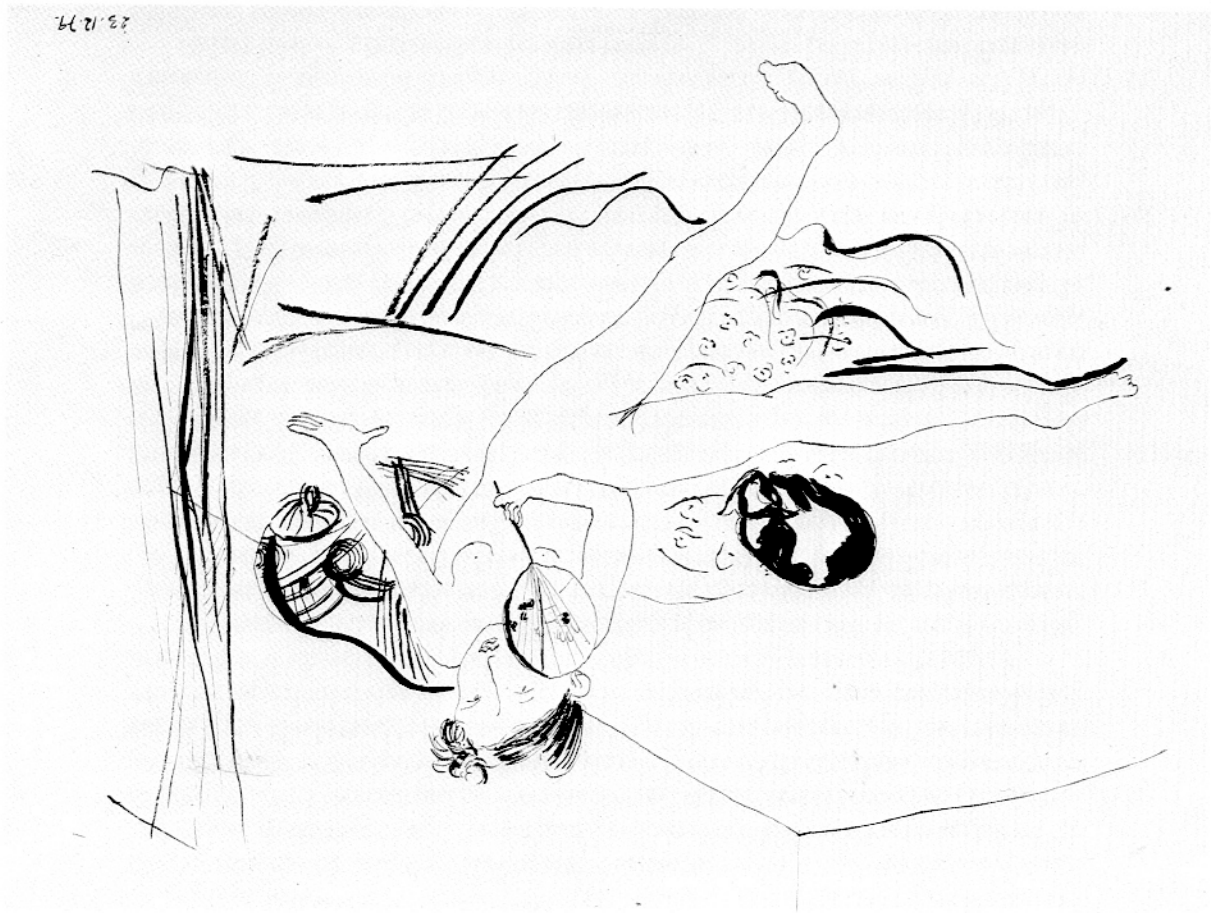
trouve, de mon côté, Blanchot, c'est-à-dire moi-même, délivré (ah, si seulement!) des fatalités de ces (dis)cours à faire, de ces texticules à brandouiller devant l'oeil las du lecteur de journal ou devant celui fermé depuis longtemps du lecteur de revues littéraires, bref, des fatalités de la médiocrité, c'est-à-dire, comme je te le disais récemment à une terrasse romaine, de l'intelligence, délivrance qui redonne l'espoir de naviguer en vue de soi-même, cabotant au large (mais pas trop loin) de son propre possible mais ne cabotinant plus. Enfin! ceci est une toute autre histoire...

Retour à Rilke et à ce que j'appelle l'épreuve de la nécessité de l'oeuvre d'art, la question atroce, de violence absolue et qu'on doit selon moi appliquer à tous ceux qui prétendent à l'art, la question, qui, ainsi, exhibe la méchanceté polie de Rilke à l'égard de Kappus, le jeune poète, méchanceté que je sens tout au long de cette correspondance et que je prends pour moi et qui culmine quand Rilke lui demande; «mourriez-vous s'il vous était défendu d'écrire?». Question abominable face à laquelle on sait bien que la névrose littéraire (ou artistique) ordinaire reste impuissante.

Ceci pour continuer la digression: comment ne pas remarquer le pathétique de cette *Lettre à un jeune poète* produit par le déséquilibre entre Rilke et Kappus, définitivement-jeune-poète dont aucun grand poète en lui n'a passé la promesse. Oui, ce que j'appelle la nécessité, passe aussi dans la différence entre Rilke et Kappus. Rilke et Kappus, c'est la question sans doute de tout artiste, celle qu'il se pose à lui-même; je veux dire que ce qui fait la grandeur (comme on dit) d'un artiste procède aussi de cette nécessité, être capable de mettre sa mort en jeu. Des beaux arts considérés comme un suicide. Le drame, c'est que cette capacité apparemment ne dépend pas entièrement de nous. Quelle disposition y faut-il? je n'en sais rien; bien sûr elle est en partie hors des prises de l'artiste lui-même.

Je n'insiste pas et je songe que j'aurais pu aborder ce problème du lien de la nécessité de la solitude et de la mort, par un tout autre biais. Retour à Littré: «à l'aide de la main» dit-il de l'oeuvre. Cela va plus loin qu'il n'y paraît; j'ajouterais volontiers: à l'aide de la main seule. La nécessité, c'est aussi l'évidence que ce que l'on voit là dans telle ou telle sculpture ne pouvait être dit (ne pouvait être tout court) autrement. Pour dire les choses brutalement et plus directement, ce qui frappe chez toi c'est l'incroyable et entêtée résistance à l'idéologie. Car bien souvent l'artiste est parasité par l'idéologue, en général il est lui-même son propre idéologue, son mauvais ange, sa bonne conscience, c'est-à-dire sa fausse conscience, celle qui lui dicte extérieurement à son propre travail ce qu'il a à faire. L'art aurait-il tant besoin de justifications préalables que nul artiste ne se promène aujourd'hui sans sa Poétique, ce qui

PETITE FILLE A L'EVENTAIL



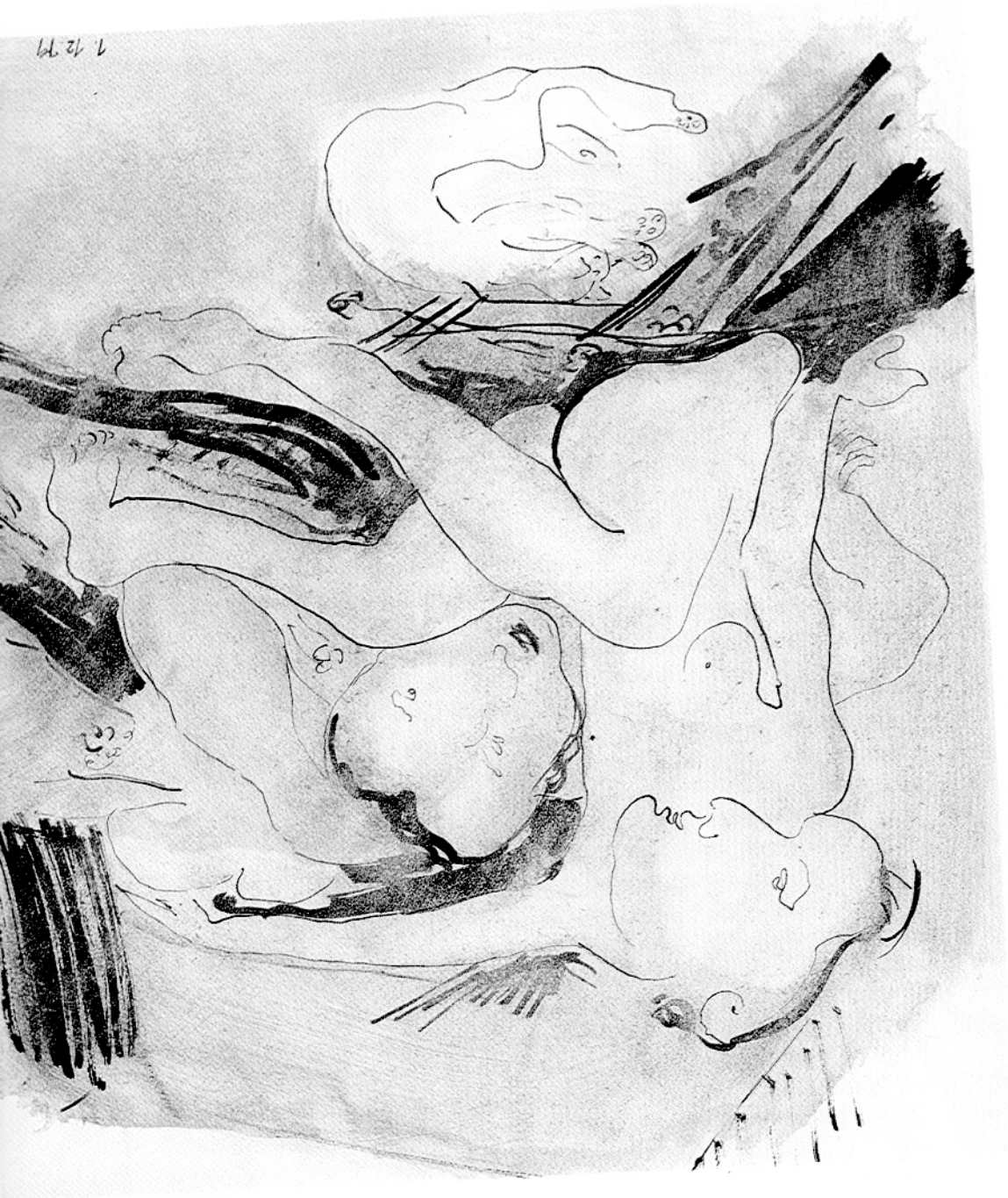
visages interrogés, fouillés par la main sculptrice hors de leur roman, de leur histoire, de leur vie, dans le temps de la pose, qui sont là juste pour faire signe ou pour être *visibles* (au sens de Merleau-Ponty, si tu m'autorises cette pédanterie) et autour d'eux (dans l'atelier) des corps déchiquetés comme après un désastre, comme quand l'Histoire est passée. Ces corps, que leur est-il arrivé? Qu'importe et qui pourrait le savoir? Mais il est trop tard, la pièce est finie; ils arrivent après la fin de leur propre tradition.

Il ne faudrait pas pour autant se laisser aller à un pathos «fin de partie» et replonger ces corps abstraits de tout (on ne peut les regarder et les penser qu'absolument, ils ravagent l'environnement; ils tranchent; ils n'ont pas de place — le musée non plus ne pourrait les accueillir) dans la sauce épaisse d'un commentaire, ce qui reviendrait encore à conjurer la menace exercée par la solitude insoutenable de l'oeuvre.

Corps divisé, séparé: ici le visage regardé dans le miroir du modèle dont il fait inventer la perfection, là le corps mutilé, meurtri. Ce n'est pas tout. Du temps de Léda, si j'ose m'exprimer ainsi, les corps de femme avaient son âge, le bel âge pour un corps. C'était comme une synchronie. Mais l'exploration a continué et on a vu apparaître des petites filles ou des vieillardes (ou des vieillards) qui en amont ou en aval de Léda curieusement se rejoignent, les extrêmes se touchant. Cette petite figure féminine au visage de paix orientale, une hanche appuyée sur un rocher, s'appuyant sur un bras et levant l'autre jambe avec désinvolture, est-ce une petite fille ou une vieille femme? Il ne faut pas répondre.

Je vois que je commence à trop parler; il conviendrait plutôt, comme j'en avais pris le parti, de laisser ces sculptures à leur efficacité silencieuse et incalculable. N'empêche qu'il reste une difficulté dont j'ignore de quel ordre elle est et que je rencontre en regardant non les bustes mais les corps mutilés: pourquoi ne suis-je pas gêné par l'horreur? Ce corps assis, sans tête, au moignon levé, à la jambe droite atrophiée mais chez qui aussi restent des formes généreuses (seins, ventre, cuisse gauche) et caressables, comment puis-je le trouver beau? Vieux refrain, dira-t-on: comment faire du beau avec du laid ou de l'horrible? Comment rendre Laocoon beau malgré sa souffrance? Soit, mais aucune réponse ne m'a jamais véritablement satisfait et pourtant la question ne manque pas d'actualité, bien de pseudo-oeuvres d'art fonctionnant à l'horreur, donc à la catharsis. Mais avec tes sculptures, j'ignore pourquoi, toute catharsis est suspendue: aucune violence en moi; je me sens touché mais neutralisé, bref pensif. Tu te souviens, c'est une énigme dont nous ne nous sommes pas sortis à propos du petit monstre pétri d'un mauvais rêve et qui, sous son linceul de plastique, hantait ton atelier de la mauvaise

COUPLE



présence d'un cadavre. Je sais que tu ne veux pas le montrer, mais avoue qu'il mérite réflexion. Pourquoi est-il intolérable? A tout prendre il n'est pas plus «déformé» que les femmes. Alors quoi? Est-ce que ce ne serait pas parce que, sans preuve anatomique, on a la conviction que c'est un garçon et que hors du corps féminin point de phallus.

Quelques instants plus tard... Puisque nous sommes entre nous, je laisse les choses en l'état, lapsus compris. Un phallus pour un salut, en voilà un qui mérite bien qu'on le salue. L'heure tardive assurément n'explique pas à elle seule ce genre de dérapage, donc silence. Si quand même je voulais en tirer parti, je ne le ferais qu'à rebrousse poil, non donc en disant hors du phallus il n'y a pas de représentation mais qu'il n'y a désormais de représentation possible que là où il n'y a pas de phallus. La formule est un peu trop assertorique, mais tu vois ce que je veux dire. Il ne s'agit pas de savoir si la femme est l'avenir de l'homme, comme l'a radoté un célèbre parolier de chansons pour lesquelles nous eûmes quelques faiblesses, ou si l'homme est le passé de la femme; il s'agit certes de le reprendre, ce corps-là aux phantasmes masculins pour qu'il devienne enfin ce qu'il est, c'est-à-dire rien, principe d'indétermination, de définitive incertitude, ce hors de quoi — cette fois-ci je me tiens bien — point de salut.

Il faut que je m'arrête: tout ceci commence à sonner faux et pour un peu je le ferais ce texte que tu me demandes et qui, comme une guerre fameuse, n'aura pas lieu.

Il n'est pas mal que ceux qui viendront, voient des oeuvres sans légende: il est bon, quand une oeuvre naît, que ses légendes ne commencent pas avec elle.

Jean François Peyret
Paris 2 juin 1980



13.
JULIETTE



Née le 2 juin 1946 à Alger.

Suit à partir de 1974 l'enseignement d'Etienne-Martin à l'Ecole Nationale des Beaux Arts de Paris.

Expose en 1975, 1976 et 1977 au Salon de Mai.

Participe en 1974, au Prieuré de Vivoin à l'exposition «Etienne-Martin et son atelier», en 1976, à une exposition collective de l'atelier Etienne-Martin à l'E.N.S.B.A.

Nommée en 1978 pensionnaire de l'Académie de France à Rome.

OEUVRES EXPOSÉES

1. Femme au rocher
Résine. H. 0,30 m.
2. Femme assise
Bronze. H. 0,30 m.
3. Femme amphore
Plâtre. H. 0,15 m.
4. Albertine
Bronze. H. 0,16 m.
5. Petite femme
Plastiline et caillou peints. 0,125.
6. Un enfant
Terre cuite. H. 0,27 m.
7. Georges
Plâtre peint. H. 0,33 m.
8. La plage
Plastiline et galet peints. H. 0,17 m.
9. La japonaise
Bronze. H. 0,32 m.
10. Intérieur colonial avec chat
Résine. H. 0,30/0,57 m.
11. Paola
Terre cuite. H. 0,31 m.
12. Agnese
Résine. H. 0,50 m.
13. Juliette
Résine. H. 0,40 m.
14. Rita
Plâtre peint. H. 0,41 m.
15. Autoportrait
Plâtre peint. H. 0,55 m.
16. La belle femme
Caillou peint. H. 0,17 m.
17. Les trois socurs
Plastiline et galets peints. H. 0,11/0,20 m.
18. Couple
Fragments de poterie et galets. L. 0,16 m.
19. Femme assise
Fragments de poterie. H. 0,14 m.
20. Nausicaa
Plastiline et galet. H. 0,165 m.
21. Couple romain
Fragments de poterie et galets gravés. L. 0,20 m.
22. Vieille femme
Plastiline et caillou peints. H. 0,13 m.
23. Masque-autoportrait
Plâtre peint. H. 0,40 m.

DESSINS

Suite japonaise: encre et aquarelle
Aquarelles
Pastels
Monotypes