

Raffinement contre rusticité (et vice versa)

Durant ses premiers séjours en Chine, en 2004-2006, Clémence van Lunen a fait la transposition en ronde-bosse des circonvolutions ondoyantes d'un motif chinois ancestral, capable de décrire dans une identique synthèse graphique le mouvement des nuages et le dos ondulant d'un dragon, la présence mouvante des esprits et le flux tourmenté d'un cours d'eau. D'autres petites pièces en porcelaine aussi raffinées qu'inquiétantes ont été réalisées en Chine à cette période, semblables à des "*Lotus*", plantes carnivores, passementeries capitonnées, îlots exotiques et enchantés... Cette capacité de raffinement mêlée d'exubérance qu'obtenait l'artiste avec la pâte de porcelaine, dans une précision presque maniaque des détails, avait su séduire la Manufacture de Sèvres, qui lui demanda en 2006-2007 la réalisation de ses désormais fameux *Dragons de Sèvres*, l'un revêtu d'un émail "bleu de four" brillant et l'autre, plus minéral, laissé en "biscuit" blanc. Ces chimères fantasques décrivent de vigoureuses sinusoïdales sans tête ni queue - plutôt moignons et membres osseux - et laissent fort bien imaginer, par leurs gigotements syncopés, les feux d'artifices dégagés par les traditionnels dragons en papier du carnaval chinois... Une violence dansée associée à une vraie joie de vivre qui pourrait faire devise à œuvre entière de Clémence van Lunen dont, par certains aspects, la fantaisie virulente pourrait être mise en écho avec celle de Niki de Saint-Phalle....

À partir de 2010-2011, l'approche sculpturale de Clémence change promptement. Elle se détourne volontairement de cette extrême minutie du trompe œil et d'un sens du kitsch entretenu par ses fréquents séjours en Chine. Elle s'embarque alors avec vigueur dans des tentatives plus frontales avec la masse et la plasticité de l'argile : surgissent les *Doodles*, amples pliages de pâte céramique (il ne s'agit plus de porcelaine mais de grès), certains réalisés à grande échelle à l'aide d'une machine à extruder dans le cadre d'une résidence faite à l'European Keramiek Work Centre (EKWC) de 'S-Hertogenbosch (Pays-Bas). Ces énormes colombins semblent nés de l'agrandissement d'une mixture colorée sortie directement d'un tube sur la palette d'un peintre... Il est important de noter combien Clémence joue avec cette force de la couleur, sur des sculptures dont l'émaillage est hâtivement brossé, pour qu'elle agisse tel un énergisant de la forme. Il en est de même, plus récemment encore, à partir de 2012, lorsqu'elle s'engage dans la passionnante série des *Wicked Flowers*, élaborés dans son propre atelier parisien. Ces grands vases sculptés (avec fleurs incluses !) font l'objet de l'exposition du Domaine de Kerguéhennec.

Cette nouvelle manière forte — après avoir opéré des années durant quasiment "dans la dentelle", du bout des doigts, voire au scalpel — constitue certes une autre façon d'aborder le matériau terre, mais elle ne contredit pas autant qu'il y paraît la période précédente. La mesure et l'ampleur gestuelle inédite pourrait être comparée à une rupture de ton au cours d'une conversation, lorsque l'on cherche à renouveler l'attention d'un auditoire déjà captif, afin de rappeler quelques impératifs du discours... C'est aussi pour l'artiste une manière de lancer un défi à la matière, de s'y confronter de toutes les façons possibles. Jusqu'à remettre en jeu acquis et processus ayant pu conduire aux premiers succès, dans un mépris affiché de l'encroûtement qui guette invariablement ceux qui cherchent à se faire accepter consensuellement par une facture immuable, un "style"... Clémence cherche à se débarrasser de toutes les contraintes inhérentes à l'établissement du style, n'a pas peur de semer la confusion jusqu'au sein des plus fidèles de son parcours. Elle aborde sans aucun tabou tous les aspects de cette vitalité que possède la terre, sa capacité à répondre de façon imprévisible aux impulsions du corps qui la bouscule... En douceur ou en force.

L'expression de la vitalité, même.

Le combat physique de l'artiste avec la masse et la ductilité de la terre s'est amplifié considérablement avec ces "diaboliques" et "méchantes" fleurs en pots, modelées sportivement par accumulation et compression de pains de terre lancés les uns contre les autres, comme s'il s'agissait de boxer à l'entraînement contre un punching-ball. Monter par enroulements de larges langues ou d'épais colombins, panser, colmater, étayer ou rapporter de la matière jusqu'au risque couru de l'effondrement, aux limites du maintien de l'équilibre. Une montagne de terre pleine qu'il faudra ensuite recouper en deux parties, pour l'évider afin d'en alléger le poids et rendre possible la cuisson... Les gestes pourraient sembler archaïques ou simplistes, mais le travail de ces masses est en fait très complexe, fruit d'une considérable expérience technique et d'une sacrée témérité.

Ces troublantes sculptures sont façonnées avec une telle vigueur qu'on les croirait taillées à la machette dans un bloc de bois, ce qui rappelle immédiatement un moment fondateur du parcours de l'artiste, dans les années 90, lorsqu'elle s'engageait à trancher et élaguer d'immenses tronçons de platane ou de chêne massifs, qu'elle emboîtait ensuite les uns aux autres par tenons et mortaises pour former de longues sinusoïdales implantées en

extérieurs comme à l'intérieur, convulsives (déjà) et suggestivement anthropomorphiques. À cette époque, elle décrivait ainsi sa vision du rapport corps/arbre : *“Je m'étonne lorsque je regarde les arbres. Partout, des bras, des épaules, ventres et plis, rotules, pieds peaux, cavités, affaissements et tensions. Pourquoi les arbres nous ressemblent-ils tant ?”*. Avec la terre et dans ses grandes sculptures-pots, Clémence retrouve une similaire corporalité métonymique avec ces vases bien balancés, nerveux ou placides, dodus et gigotant, fiers à anses potelées comme des bras, collets montés, hanches larges et coiffes épanouies... Leur couverture est picturale et abstraite, recherchant plus volontiers la coulure et la tache que le recouvrement complet et protecteur du tesson. Les couleurs de layette vive, les bruns scatologiques sont passés tel l'échantillon suggéré d'un caractère ou d'un tempérament, plutôt que vrai vêtement double-peau, *“pour éviter la trop grande séduction des émaux?”*.

Mais avant de faire germer d'aussi “méchantes” fleurs, il a bien fallu très longuement préméditer les gestes de modelage ; très différents, on l'a vu, des cycles de travaux précédents. Clémence a réalisé un nombre impressionnant de petites maquettes en terre, mais également - et plus étonnamment avec du papier d'aluminium (celui qu'on utilise à la cuisine pour l'hygiène culinaire). Elle cherche dans le froissage de ces feuilles fines et tranchantes des plissements de matière d'une autre nature — plus nerveux, plus anguleux, pas du tout ceux imposés naturellement par l'argile lorsqu'elle ploie ou s'affaisse — elle peut inventer de cette manière un élan de “prises d'assaut” différent — non conventionnel — dans la masse molle, pas de ceux en tout cas qu'on apprendrait dans un atelier de poterie traditionnelle. À Sèvres, de janvier à avril 2015, dans le cadre de l'exposition de ses œuvres récentes, ces multiples maquettes en papier alu ont fait l'objet d'une présentation spécifique, par le biais d'une très belle suite de tirages photographiques réalisés par Raymond Pillai, montrée en vis-à-vis de cinq *Wicked Flowers* inédites, sous-titrées par l'artiste “*Tang Family*” parce qu'elles sont émaillées d'une manière très relâchée avec les trois fameux émaux aux plombs (vert, jaune et brun/violet) des anciennes pièces *San cai* chinoises de l'époque Tang.

La terre est forte quand elle est bancale. L'esthétisme affaiblit (C.v L)

Avec l'énergie littéralement débordante qu'elle déploie, augmentée de son sens de l'humour et du jeu, Clémence van Lunen nous entraîne au cœur d'un questionnement esthétique sur ce qui est décoratif et ce qui ne l'est pas, ce qui questionne la tradition céramique et ce qui s'en détourne. Elle ne cherche pas à “faire beau”, elle veut seulement construire des volumes “qui dévorent l'espace”, abordant volontairement des sujets conventionnels (le tas, la forme molle, le pot de fleur...), pour mieux s'en affranchir. En prenant en compte et en conservant les traces de l'histoire de l'exécution de chaque pièce, elle dit vouloir renoncer à livrer une œuvre *“parfaite, esthétique, mais... dont la vie se serait envolée”*. Cet aspect non fini, rude, bricolé du résultat peut effectivement laisser perplexe — au-delà des références à la poterie populaire et artisanale — car il dégage un sentiment d'urgence, d'instabilité, d'intranquillité et d'impertinence dont on retrouverait seulement un équivalent en densité et en liberté dans les œuvres du sculpteur allemand Norbert Prangenberg, que Clémence admire particulièrement sur la scène de la céramique européenne actuelle.

De la (non)importance des fleurs

Aucune intellectualisation excessive du sujet “vase de fleurs” cependant chez Clémence van Lunen, qui estime d'ailleurs que *“souvent l'art souffre d'un trop-plein de sens, de mises en abîmes, de se situer constamment au deuxième degré, comme s'il constituait un monde parallèle au monde réel”*. L'artiste a donc choisi telle une provocation ce sujet qualifié par elle *“d'inintelligent, sans profondeur”*... Mais est-ce pourtant un sujet si débile ? Le seul choix auquel elle apporte véritable importance, c'est la stimulation combative inhérente à l'acte de “sculpter”, qu'elle nous transmet dans les notes de travail suivantes comme un acte vital : *“J'essaie de dialoguer avec les sculptures, comme j'aime le faire avec les personnes. Les sculptures ont leur vie. Elles m'entraînent parfois bien au-delà de ce que je voudrais faire. Parfois sur des terrains idiots. J'y joue sérieusement. Le non-respect est essentiel : brutaliser, éprouver, c'est pour moi respecter paradoxalement. Respecter la pièce comme ayant totalement sa capacité de réaction, comme si elle était vivante devant moi... La bonne sculpture m'éveille, me donne de la vitalité, me rend libre. Au travail, j'éprouve un sentiment d'urgence, c'est ce que je cherchais. Dans ce non-respect, il y a aussi le fait d'accepter que la terre puisse se défendre, exister (...). J'ai remarqué que je sors souvent les sculptures du four sans ménagement, prenant même parfois le risque de les casser... En y réfléchissant, je pense que c'est lié à une forme de pensée magique, une mise à l'épreuve : soit la sculpture est bonne, et elle s'en sort. Soit elle est mauvaise, faible, et tant pis pour elle, elle n'a qu'à se casser !”*

Mais alors pourquoi ces vases de fleurs surgissent-ils aujourd'hui dans une œuvre aussi résolument engagée dans le champ de la sculpture ? Clémence van Lunen nous rappelle opportunément sa passion pour la poterie utilitaire, dont elle a appris toutes les techniques en Espagne, dans des villages de potiers traditionnels. De retour en France, elle a même installé, durant une courte période, son propre atelier de poterie dans le Tarn. Elle a arrêté deux ans plus tard cette activité artisanale en considérant impossible de justifier sa vision populaire

et quasiment anonyme de la fabrication, avec des prix accessibles, dans une société où le développement économique incite à toujours plus de sophistication, de luxe et de création de “marchés de niches”. Elle s’est donc tournée vers la sculpture, en apprenant à tailler la pierre et le bois, notamment lors de séjours au Japon. “Finie la terre !”, en tout cas pour un moment... Mais lorsqu’elle se promène dans les musées, l’artiste reste toujours aussi attirée par les collections archéologiques, où la présence de nombreuses poteries révèle des usages et des rituels qui la font rêver...

Grâce aux *Wicked Flowers*, ses amours contrariées entre poterie et sculpture ont donc trouvé une résolution heureuse. C’est la fameuse distance introduite par le questionnement spatial, matériel et idéologique de la sculpture qui a permis à Clémence van Lunen de reparler librement du répertoire formel de la poterie, de sa longue histoire, de sa simplicité et de sa fantaisie. Quel plaisir de pouvoir enfin parler d’une sculpture comme on évoquerait un vase de fleurs disposées de façon modeste (“comme dans un pot de confiture transformé en vase, un truc bricolé à la “va-comme-je-te-pousse...” plaisante Clémence), ou alors au contraire d’une manière recherchée, comme dans les vases d’apparat ! Et c’est vrai que le champ est immense : certaines de ses sculptures en deux parties semblent inspirées par les fameux “complets” (des vasques sur colonnes, souvent de la fabrique Massier à Vallauris) très en vogue à la fin du XIX^e siècle, ou bien encore de certains “bouquets de mariés” en Porcelaine de Paris, dans l’esprit kitsch du Second Empire, ou bien des porcelaines de Capodimonte en Italie surchargées d’ornementations. Les formes libres et exacerbées des années 50 paraissent ressusciter devant nous en danseuses endiablées, et défilent dans nos souvenirs les plus humbles vases du répertoire traditionnel des peintres naïfs, esquissant leurs profils pantois sur la toile... Autant de fleurs savantes que de fleurs populaires, autant de souvenirs de jardins, d’intérieurs, de bas-reliefs antiques reviennent en mémoire... Chaque forme de vase, chaque bouquet apparaît comme quelque chose qui n’est certes pas nouveau — au contraire même complètement banal — mais c’est de cette reconnaissance que surgit l’émotion.

“*Wicked Flowers*” constitue indubitablement un moment-clé, un sommet dans ce parcours atypique et proluxe. Il constitue en quelque sorte le manifeste d’une position artistique viscéralement à rebours du discours officiel de l’avant-garde depuis les années 60, et qui situe du même coup notre artiste dans une attitude de bravoure et de résistance comparable à celle qu’ont engagé certains sculpteurs allemands tels que Baselitz, Lüpertz ou Penck au cours des années 80, dans le but de réinstaurer de la figure et du sujet au cœur de la sculpture contemporaine. Il ne faut pas oublier que Clémence a été formée par plusieurs “sculpteurs de la matière” importants, Michel Smolders en Belgique en tant que spécialiste du granit, Shigeo Toya au Japon pour la taille du bois, et qu’elle fut certainement très influencée également par l’œuvre protéiforme et énigmatique de son professeur aux Beaux-Arts de Paris, Étienne-Martin. Clémence n’a jamais eu peur ni de l’illusion ni de la massivité de la sculpture (dans le sens d’un embarras né de sa présence dans l’espace). Elle ne craint pas de se sentir dans les marges d’un art bousculé contesté et pratiquement vidé aujourd’hui de son origine statuaire (monumentalité, tridimensionnalité, spatialité, ancrage) par une avant-garde portée par la croyance en un “progrès” qui dirigerait inéluctablement le domaine délaissé de la sculpture vers toujours plus de désincarnation, d’abstraction et de diversification sensorielle par le son et l’image. La quête de la transmission d’une “présence” à laquelle Clémence van Lunen s’attelle est à ce point convaincante et audacieuse au cœur de son œuvre qu’elle pourrait bien rallier aujourd’hui autour d’elle un nombre croissant d’autres sculpteurs de sa génération, et de plus jeunes encore, (dé)formés par plus de trente années de dématérialisation du geste artistique.

Frédéric Bodet, Paris 2015

Conservateur chargé des collections modernes et contemporaines

Sèvres-Cité de la Céramique