

Une esthétique de la vitalité

Clémence van Lunen attire immédiatement l'attention par son regard franc et déterminé, sa force de caractère et son ouverture d'esprit à tout ce qui est « autre ». Appréciant avec une conviction avisée tout ce qui se passe dans l'art actuel - y compris non-occidental - elle impressionne par sa grande réceptivité, fruit d'un parcours orienté très tôt par la pratique des savoir-faire du monde artisanal, forgé aussi par de belles rencontres et une foncière indépendance. Son développement artistique, au départ parrainé par le sculpteur belge Michel Smolders, puis par Etienne Martin - il fut son professeur au Beaux-Arts de Paris - a été scandé d'autant de séquences très physiques qu'il y eût de matériaux supports de rêves à exploiter par une femme qui n'a jamais peur de se battre avec la matière : la taille directe de la pierre dans les carrières de Belgique, le débitage de troncs d'arbres dans les forêts du Japon, sous la férule d'un grand spécialiste contemporain des métamorphoses sculpturales du bois, Shigeo Toya.

Toute forme créée par Clémence van Lunen entre de plein droit dans la catégorie des « mutantes ». Dans les années 1994-1998, ses premières pièces monumentales en bois parlaient déjà d'une croissance exacerbée des forces vitales, autant celles de la nature que du développement corporel. Elles circonscrivaient avec ampleur un espace de rapprochement/confrontation entre le spectateur et les nodosités de la forme taillée - les emboîtements des troncs entre eux programmant une série d'ondulations propres à réveiller leur apparente inertie - qui mettaient en évidence des similitudes d'expressivité entre l'expansion rampante d'un rhizome et les convulsions du corps humain dansant. Au début du nouveau millénaire, toujours dans cette recherche d'une fixation de la forme en mouvement, Clémence choisit des matériaux de fabrication industrielle convenant mieux aux structures souples qu'elle envisage alors : elle étudie par exemple dans un caoutchouc noir le dedans-dehors caverneux d'un corps enflé (« Entraille », « Invertébré »), toutes les façons également de plier un PVC translucide refermé autour d'une colonne d'air (série des « Lucides »). Les figures monumentales les plus étonnantes de ces dernières années sont

réalisées en toiles métalliques, qui deviennent sous les doigts de l'artiste autant de nuées atrabilaires et indociles, explosions montantes dont les hérissements tirent leur virulence guerrière du graphisme des mangas japonais d'anticipation.

Tout en aimant travailler « dans le mou », Clémence van Lunen a le souci constant du rattrapage d'équilibre de ses « Petits Monuments », qui tiennent droits au final par la grâce acérée de leurs pointes extrêmes et la logique de leurs nombreux raccordements verticaux, s'étageant autour d'un axe invisible. Ses textures légères empruntent leur inquiétante étrangeté au monde cellulaire et organique, de la manière dont l'ont abordés quelques architectes visionnaires de la modernité : on y retrouve le fantôme des courbes dynamiques de la fameuse Tour Einstein, réalisée au début des années 20 en Allemagne, près de Postdam, par l'architecte expressionniste Erich Mendelsohn. Sans doute leurs structures polylobées sont-elles redevables aussi de l'art fantastique du catalan Antoni Gaudi, dans une semblable approche colorée de la croissance naturelle des formes que le célèbre bâtisseur a su retranscrire dans les matériaux les plus divers, fer forgé des grilles et balcons de la Casa Mila, fragments de céramiques couronnant les nombreuses cheminées et toitures du Parc Guëll à Barcelone... Parallèlement aux jeux avec la lumière initiés avec les résilles métalliques, Clémence Van Lunen travaille en terre cuite émaillée à un répertoire de mini-architectures qui semblent juchées sur échasses (« Foraminis », « S.F. »...) ou de formes sexuées indomptables hésitant constamment entre bio et anthropomorphisme (« 3D », « Agelaside impudique »...). Autant de prémices d'un paysage artificiel en céramique que l'artiste va développer plus avant dans ses pièces indiennes puis chinoises.

Nous n'avions pas dit encore que Clémence apprit très jeune le tournage de la terre dans un village d'Estrémadure en Espagne. Elle est revenue dans ce pays de 1991 à 1993 grâce à une bourse de la Casa Vélasquez : elle y travaille alors avec des artisans-potiers de la province d'Almeria. Ce sont eux véritablement qui lui ont ouvert l'accès au domaine céramique, dont elle va partir ensuite rechercher les racines extra-européennes. En 2003, lors d'un séjour en Inde, l'artiste reste fascinée par l'art populaire des potiers Gujarat

découverts au Musée ethnologique de Delhi. Elle déclare à son retour en France vouloir comme eux « faire danser la terre » et trouve à la fabrique Montrieux (située aux Rairies, près d'Angers) les moyens techniques de réaliser une somptueuse série de sculptures, qui jouent de la fertile mobilité d'entrelacs de terre cuite émaillés en couleurs vives ou pointillistes, tout en équilibres caracolants et superpositions crémeuses inspirées par les riches frontons des portiques hindous. L'idée de se confronter par la sculpture au mythe de la force vitale symbolisée par le Dragon Oriental était sans doute déjà en marche...

A cet égard, l'expérience chinoise de l'artiste va se révéler déterminante, concrétisée par trois voyages dont deux résidences dans une ancienne usine d'état récemment privatisée de Jingdezhen, ville emblématique de l'abondante production de porcelaine chinoise et principalement de ce « bleu et blanc » si recherché autrefois en Europe. Ce n'est pas précisément cette production qui l'attire à cet endroit, mais plutôt la tradition d'imitation qu'ont toujours eue les Chinois, avec leur habileté éblouissante à transposer en céramique d'autres matières, par exemple l'effet d'une vannerie, d'un objet en bois, bronze ou bambou, la véracité d'un légume ou le réalisme d'un insecte sur sa fleur, tout ce que les systèmes de diffusion intensifs, la globalisation d'un goût occidental impérieusement rendu à la juste mesure et à la rigueur de proportion de « l'Esprit Moderne », ont contribué au XX^{ème} siècle à balayer définitivement au rayon du kitsch. A Paris déjà, Clémence opérait un grand écart entre les visites aux musées Guimet et Cernuschi afin d'admirer des pièces anciennes et ses découvertes amusées dans les bazars du quartier chinois parisien - elle ne cache pas « craquer » pour les dragons verts et dorés qu'on y trouve à bas prix - où elle remarque au passage une constante des typologies stylistiques, même si la dérive commerciale contribue à baisser le niveau d'exigence.

Les trois « Dragons » que l'artiste conçoit en Chine n'ont cependant aucune parenté avec les productions autochtones : ils tentent plutôt la transposition en ronde-bosse des circonvolutions ondoyantes d'un motif chinois ancestral qu'on retrouve en peinture comme en architecture, 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. Réalisé à partir d'éléments tournés puis déformés, emmaillotés dans des pansements de terre servant de jointures à de longs axes modelés, « son » dragon chinois est une vigoureuse sinusoïdale sans tête ni queue, plutôt moignons et membres osseux laissant imaginer par leurs gigotements syncopés les multiples feux d'artifices que l'animal lustré pourrait bien étouffer (ou simplement retarder), comme si l'artiste cherchait à éviter qu'il puisse remplir son rituel festif : pétarader...

Lors de sa première résidence à Jingdezhen en 2005, Clémence van Lunen s'engouffre avec délice dans les vertiges de l'imitation et de la réinterprétation, en moulant dans la noble porcelaine des matières industrielles résiduelles sans autre valeur que leur malléabilité, le Bullgomm, des filets en nylon, des plastiques souples d'emballages. L'artiste garde en mémoire certains récipients de porcelaine en formes de jardins « Rococo », ou bien encore les anciennes palettes des peintres avec repose-pinceaux en bronze, figurant des grenouilles porte-bonheur qui recrachent une monnaie d'or... Elle va jeter à sa façon incongrue un pont entre la banalité d'un morceau de Bullgomm apporté de France et la grande histoire de l'exubérance décorative chinoise, reprenant au passage - en le délocalisant - le sillage du génial céramiste de la Renaissance Bernard Palissy qui, pour son projet d'une « grotte » commandée par Catherine de Médicis aux Tuileries, avait moulé directement sur le vivant un rustique bestiaire de faïence émaillé, inspiré par les ornements et sujets allégoriques en forts reliefs en vigueur dans l'orfèvrerie italienne et flamande de son époque. Dans ce même désir de transfert d'imaginaire d'un matériau à l'autre, Clémence utilise la porcelaine chinoise couverte d'un bel émail vert d'eau qu'elle lustre ensuite d'un gris perle métallisé, apportant à sa série « Chinoiseries » l'aspect précieux de la nacre et des contours floutés d'un effet captivant. « Breloques » ainsi que d'autres sculptures « de table » prennent l'allure d'un fatras d'enroulements textiles, piqués de macarons, coquillages et algues diverses, plantés aussi de quelques glands (dans toutes les acceptions du terme, celle des dorelotiers, des amateurs de promenades en forêts, celle aussi des urologues...). Dans leur fougueuse mouvance, ces « rocailles » semblent des concrétions marines, luisantes et claires comme des opales, à première vue

luxueux pêle-mêle de passementeries, finalement aussi troubles qu'un marécage...

Les pièces les plus récentes sont en biscuit de porcelaine, réalisées lors d'une seconde résidence chinoise durant l'été 2006. Elles font la part belle à la blancheur extraordinaire de leur pâte locale, qui accorde pratiquement l'effet du marbre à ces sculptures aux dimensions réduites, d'une finesse d'exécution réellement prodigieuse. La série s'intitule justement « Microcosmos » : sa complexité d'interprétation tient à ses vertus territoriales singulières - des îlots d'une nature tropicale dont l'hybridité angoissante est à peine maintenue dans les replis d'une miraculeuse autarcie - autant qu'aux allusions psychologiques ambiguës qui interloquent dès qu'elles se découvrent : l'univers carnivore de ces conglomerats de racines et de bulbes turgescents saute littéralement aux yeux, en un concentré d'humour régressif et de possibles bucoliques, liés à la représentation métaphorique d'une poussée sexuelle affolante et juvénile.

Clémence van Lunen développe ainsi, d'années en années, une œuvre qu'on pourrait qualifier de « haute curiosité » (c'est ainsi qu'on décrit parfois la dispersion des collections d'anciens cabinets d'amateurs au goût éclectique et savant). Formes rares dont l'identification reste volontairement indécise, dédiées à la délectation autant qu'à l'effarement en ce qu'elles recherchent constamment en nous la perturbation, ses sculptures provoquent une « sympathie qui fait hésiter » (pour reprendre le beau titre d'un article de Tristan Trémeau consacré au sculpteur américain Peter Soriano*, qui pourrait aussi bien s'appliquer à l'étude des registres décoratifs à plusieurs voies de Clémence). Les relations d'intentions entre les œuvres de van Lunen et de Soriano seraient d'ailleurs intéressantes à étayer, quoique notre artiste ne soit pas aussi attirée que ce dernier par les formes nées de l'industrie ou empruntées à la quotidienneté d'univers très précisément « modernes » (le design du sport et du jeu, la plomberie, l'ergonomie...). Clémence dit au contraire « vouloir ébranler de manière joyeuse les certitudes universelles du modernisme », préférant échafauder sa réflexion plastique à partir d'ovnis nés de sa pure imagination, issus du domaine des fantaisies intimes ou des contes de fées. En faisant la part de son goût éduqué et

des ressorts de sa fascination intacte - quasi enfantine - pour l'excès, l'artiste pointe avec acuité notre façon de « consommer » les objets d'art tout en désirant secrètement prendre le temps de s'émerveiller longuement devant la profusion gratuite, à une époque où les diktats du rationalisme - ligne pure, sobriété fonctionnelle et lecture rapide des choses - l'emportent certes par la raison, mais non par le cœur.

Frédéric Bodet

* titre d'un article paru dans Art Press, n°273, novembre 2001.