

Jaume Plensa Galerie du Jeu de Paume

Marina Obadia

Numéro 43, printemps 1998

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9689ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

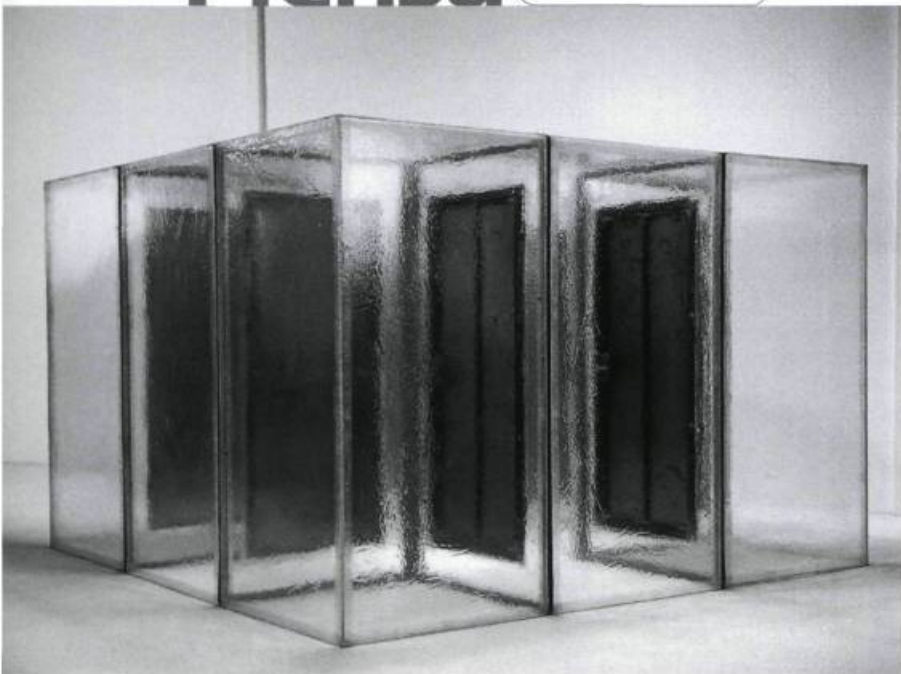
[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Obadia, M. (1998). Jaume Plensa : galerie du Jeu de Paume. *Espace Sculpture*, (43), 42–43.

Jaume Plensa

Marina Obadia



Deux chrysalides de métal, épaisses, rugueuses, grossières, semblables à d'énormes grenades, enferment dans leur antre obscur des mots aussi lumineux et aériens que «rêve» et «désir». *Living room* et *Bedroom*, cellules architecturées, véritables constructions de briques en résine montées et assemblées, invitent le visiteur à s'asseoir et à se coucher pour penser ou rêver... D'autres espaces *Dessin d'un maître inconnu*, *Exuberance is beauty*, *La riva di Achéron*, modèlent et projettent à l'extérieur de leur paroi de résine des mots en relief identifiabiles au toucher comme une écriture en Braille, ou qu'il faut lire pour découvrir respectivement des fragments de Baudelaire, Dante, Blake... Un grand lieu clos sur lui-même *Cloudy box* laisse voir au delà de ses parois diaphanes des cellules internes communicant entre elles par des portes.

Ces œuvres ne peuvent laisser indifférent, elles exigent une confrontation directe car elles respectent toujours la proportion humaine impliquant de ce fait un face à face, et une confrontation violente car elles submergent le regardeur d'une manière

intense, dense et vivante. L'artiste tient à maîtriser seul l'univers de ses matériaux qui demandent un savoir-faire très particulier et une grande force physique. Il extrait ses sculptures d'un magma liquide et souvent en fusion pour leur donner un corps et une âme. Ce lent processus de transformation associé à des techniques ancestrales qui n'admettent pas le repentir comme la métallurgie et le verre, fait de ces œuvres des êtres préhistoriques qui nous parviendraient patinées par la mémoire. Leur âme est une matière faite de lumière : néons dessinant des mots, projetant une lumière-matière colorant l'espace comme dans *La neige rouge*, lumière naturelle prise au piège par la résine ou le verre. Cette étrange puissance est due aussi en grande partie à l'état d'incertitude que provoquent ces sculptures. Une œuvre qui s'impose comme une évidence, un axiome, se replie sur elle-même. Mais, si elle reste une énigme, elle engendre le questionnement, ce principe même de vie, d'énergie vitale qui s'autogénère dans un mouvement sans fin. Celles de Plensa n'affirment rien. Elles restent sur des seuils, en suspension, oscillant d'une catégorie, d'un

principe à l'autre. Elles révèlent un sens que simultanément son contraire dénoue. Toutes jouent sur des principes contradictoires tels que : ouverture-fermeture, lourd-léger, chaud-froid, intérieur-extérieur.

Il est tentant de remettre en question la notion même de sculpture. Si l'acte de sculpter est celui de mobiliser de la matière au bénéfice d'un volume, le travail de cet artiste y répond. De prime abord, il submerge par sa densité. Mais la logique de la sculpture est inséparable du monument qui est lui-même la cristallisation d'événements précis, leur mémoire spécifique. Une œuvre dépourvue de fonction commémorative qui revendique le statut de sculpture sombre dans l'historicisme en voulant à tout prix rentrer dans une catégorie qui ne la contient pas. Or Plensa dépasse la logique du monument, il destitue

toute sa production d'une quelconque référence à un lieu, à une histoire et lui donne une autonomie suffisante pour être uniquement autoréférentielle. Il crée des abstractions, le concept de sculpture vacille.

Peut-être faut-il parler d'entités architecturales? Si l'architecture se veut être l'art de construire des édifices à habiter, à l'encontre de cette définition Plensa crée des cellules vides qui rejettent le visiteur à leur périphérie. Ce constat est souvent vérifié : *Rêve* et *Désir* ont ménagé dans leur épaisseur une ouverture peu accueillante à laquelle le visiteur doit offrir sa tête, le corps n'est pas sollicité, l'expérience n'est pas physique mais visuelle. Les mots lumineux s'impriment sur la rétine et s'entrelient en silence avec notre conscience. *Bedroom* et *Living room* font allusion à des espaces compris dans l'architecture d'une maison. L'espace est réduit à l'essentiel de ce qu'il énonce : un lit, *Bedroom*, ou plutôt un plan horizontal matelassé, aux proportions d'un corps humain couché ; un canapé, *Living room*, autre plan matelassé réduit aux proportions d'un homme assis. Les deux pièces

offrent des ouvertures. Pourtant... personne n'en franchit le seuil, chacun reste en deçà. Leurs murs de briques ne sont en aucun cas perçus comme une muraille car la résine, matériau translucide, se laisse traverser par le regard.

Cette constatation est valable pour tous les autres espaces en résine comme *Dessin d'un maître inconnu*, *Cloudy box*... Le regard serait une sorte de passe-muraille myope qui dématérialiserait le volume jusqu'à en superposer ses faces transparentes et les réduire à un plan. Cette opération peut évoquer le travail des cubistes et des constructivistes qui jouent sur la déconstruction et la mise à plat de l'espace ; par ce glissement, l'architecture flirte avec le plan. *Cloudy box* multiplie la présence des portes qui n'ouvrent aucunement sur l'extérieur... Seule *La neige rouge* tolère que l'on pénètre dans sa structure. Celle-ci, semblable à un monstrueux tissage de métal aux mailles, points, nœuds gigantesques, offre le même aspect, que l'on soit à l'intérieur ou à l'extérieur, rappelant l'ambiguïté de ces architectures qui gardent à distance. C'est une lumière rouge et pourtant glaciale qui indique au visiteur sa position à l'intérieur de l'enceinte et le maintient au centre, pétrifié... L'atmosphère est inquiétante, on n'y reste pas. À part cette dernière œuvre qui accueille le regardeur pour mieux le repousser, aucune autre n'est pénétrable.

Ce ne sont donc ni des sculptures ni des architectures ni des plans et pourtant les trois à la fois. La question reste entière et ouverte. Ne pourrait-on une nouvelle fois tenter d'y répondre en les définissant comme des lieux ? Des lieux compris dans un autre, celui du musée ou de la galerie. Mais un lieu qui n'existerait que par rapport au corps qu'il contient, qui ne serait qu'une relation d'extériorité ; la limite immédiate d'une enveloppe tangible, physique, ne convient pas aux espaces de Plensa. Platon va au delà de cette conception du lieu pensé comme l'intervalle entre le contenu et le contenant en lui rendant sa dignité d'être et l'être du lieu ne semble chez lui abordable que par le rêve. Ce lieu participe, travaille à produire de l'être, il n'est donc qu'une matière, qu'une forme, il

Jaume Plensa,
Cloudy box XIX,
1996. 200 x 300
x 300 cm. ©
ADAGP, Paris
1997. Courtoisie
de la Galerie
Nationale du Jeu
de Paume.

engendre, il génère. Les cellules de Plensa peuvent être appréhendées de la sorte. Seule la pensée peut y pénétrer pour essayer les possibles multiples de circulation, cheminements proches de la conscience et de la mémoire. L'intellect agit comme un principe matériel et la pensée est la matière manifestée.

En cherchant du côté de la tradition chrétienne, il est possible de poser la question du lieu, cette fois en termes métaphysiques et comparer ces espaces à de petites demeures virginales. Les retables du Moyen-Age offrent une véritable science de cette mise en seuil. L'espace du mystère, de l'indicible, est suggéré et situé dans l'intervalle qui sépare deux images et dans l'ossature complexe du retable. L'histoire sainte est ponctuée de ces manques qu'il faut nécessairement combler en pensée pour en garder le fil conducteur. Le dispositif construit des seuils qu'il

faut franchir virtuellement et propose, pour arriver au dénouement, des trajets qui empruntent au bout du compte la structure de l'image sainte. Ainsi, grâce à la matière, il est possible d'accéder à l'immatériel. Le surgissement brutal, physique des cellules de Plensa a pour effet de maintenir à distance. Recul nécessaire pour que le visiteur franchisse les murs en pensée tout en les laissant intacts, vierges. Ces chrysalides ne sont pas que des contenants, elles sont elles-mêmes pensée. La matière s'estompe devant l'idée.

La pensée est un jeu de langage silencieux qu'exploite l'artiste par un dispositif sémantique. *Dessin d'un maître inconnu* et les *Islands* sont des mises en contexte, des mises en œuvre du langage. Si le spectateur stationne devant *Dessin d'un maître inconnu*, les lettres scintillantes illuminées depuis l'intérieur lui paraîtront figées dans la glace, mais elles n'en murmureront pas

moins l'univers poétique de Blake, Dante... S'il se déplace, les lettres danseront, se confondront et opéreront le phénomène propre à l'utilisation du module répétitif: le brouillage, la perte de sens et l'animation visuelle. Au delà du texte poétique cité, s'offre l'essence même de la poésie, de l'imaginaire et de cet étrange univers intervallaire né de la résonance particulière ou du frottement des mots entre eux, de l'inexprimable donc. Les mots de *Dessin d'un maître inconnu* comme les noms propres des *Islands* sont encore des matériaux sollicités pour parvenir à la mentalisation de notre rapport au lieu. La dématérialisation de ce dernier se fait par l'usage d'une autre sorte d'alphabet, celui de la géométrie. Plensa utilise systématiquement des volumes ou des figures géométriques simples comme des parallélépipèdes, des cubes, des sphères, ou des triangles, des rectangles, des polyèdres. Cette dernière série concerne des pla-

ques de verre serties de métal, munies de poignées, posées simplement sur leur tranche au sol et adossées au mur. Au centre, en leur cœur, sont gravés des noms propres d'artistes. Ces formes géométriques permettent à l'œil de les percevoir d'emblée; bien que tangibles et concrètes elles s'avèrent non figuratives et donc abstraites. L'auteur est proche à ce propos des minimalistes qui prônent la littéralité de la perception.

Les matériaux, y compris le langage, ne sont que des moyens pour accéder à la poésie dont l'étymologie *poiein* signifie faire, produire, créer. Plensa fait, produit, crée du réel et culmine au point d'équivalence entre matière et poésie. Les distinguer l'un de l'autre devient dès lors impossible. La matière serait la chair de la poésie, chair... spirituelle. ■

Jaume Plensa
Galerie du Jeu de Paume, Paris
25 mars - 18 mai 1997

R. Harper Jones

Trash

Paula Gustafson

Embodying notions of concealment, containment, and what he calls "the imagination of contents," Harper Jones's *Trash* sculptures developed in part from a six-month residency in Paris in 1997. In his artist's statement he describes how he was fascinated by the sight of marble sculptures wrapped in plastic, museum rooms sealed off behind opaque glass or paper walls, and the partially hidden contents inside large translucent garbage bags. He was curious about what was hidden, as well as the materials used for concealment. Seeing objects transformed with tissue paper, tape, twine, and bubble wrap led to ideas about other forms of wrapping, such as encasement in spandex fabric and nylon pantyhose.

"In the morning in Paris you would see circles of bottles. All the wine bottles from the night before would be around the metal grates of trees. When I would walk by, I'd think, Oh, the stories...", Harper Jones recalled during a September 4,

1997 interview at Third Avenue Gallery in Vancouver. He has recreated this Parisian scene in *Cocktails*, a 40-inch in diameter collection of liquor and wine bottles, sheathed in nude-colored pantyhose. The silky-textured nylon stretches around the outside of the bottles and continues down inside their neck openings, where it forms flaccid bags, each filled with pickling salt.

"When it was just bottles, all you'd see was the glass, but as soon as I covered them with the pantyhose fabric, the tops, the circles of the openings became visible, and suddenly I wondered, whose body is this? Is it male? Is it female? It switches gender," Harper Jones said.

Another, somewhat similar

sculpture is constructed from pantyhose-wrapped water bottles. Visible inside each plastic bottle is a piece of white paper. He says that he named the work *Pain Quotidien* (daily bread), because it documents "the wrappers from the baguettes that we would have every day in Paris, and the water bottles we would get every day." (In the same breath he mentions that bread and water is the diet of the prisoner, but it's merely a

passing comment, not a criticism about his time in the City of Light.)

On each of the baguette wrappers inside each bottle he has written the same affirmation—"I am a whole and perfect child of the universe". After these messages were stuffed into the bottles, he corked the openings with penis-like appendages made from bits of foam tied with butcher's twine or dental floss.

Robert Harper Jones, *Stallions*, 1997. Spandex, foam rubber, sports gear, glass bottles, metal hardware, assorted debris and found objects.

