

De Noé à saint François (2)

La purification par l'eau, le combat avec le feu, la traduction de la parole de Dieu, le pouvoir miraculeux de la Création, telles sont sans doute les quatre clefs de l'Ancien Testament qui permirent à l'artiste d'entrer dans l'art de l'émail un peu à la manière d'un prophète moderne. Cette prophétie de l'art, maintes fois célébrée au cours des temps, trouve à s'incarner une fois encore dans une technique mise au service du message chrétien. En définissant les Évangiles comme « la poésie des jours d'aujourd'hui », l'artiste trouve résumée dans la figure centrale, héroïque, du Christ, l'expression absolue, à la fois éternelle et contemporaine, de l'incarnation annoncée par les Anciens. La Nativité, la Passion et la Résurrection habitent presque exclusivement la partie sacrée de son œuvre. Issus directement de la thématique romane comme de celle des icônes byzantines, les trois temps de la vie du Christ continuent d'exprimer pour lui l'essence du christianisme. Le baptême du Christ, la pêche miraculeuse sur le lac Tibériade, la descente du feu sur les apôtres lors de la Pentecôte, répondent aux principes porteurs de l'Ancien Testament, déjà évoqués, tandis que l'épisode des pèlerins d'Emmaüs ou la figure de Lazare affirment la vérité ultime de la vie éternelle.

À travers les cinq émaux consacrés à l'Annonciation, de 1956 à 1981, c'est encore une fois le face à face entre l'homme et l'ange qui semble s'imposer : au-delà de la « simple » rencontre entre Marie et l'ange Gabriel venu lui annoncer la conception, c'est une réconciliation, un désir d'amour qui s'annonce entre l'homme et Dieu. Marie, à droite, l'ange, à gauche, ne cessent de tendre leurs bras l'un vers l'autre, dans un enlacement qui va enfin unir l'humanité tout entière (symbolisée par Marie) à sa véritable nature spirituelle. Marie devient celle qui « ... donne et redonne (la) vie, l'avive et la déploie sous la lumière de la beauté surnaturelle. Merveilleuse Marie libératrice ». La Création fait écho au miracle : la présence de l'arbre sacré d'Adam et Ève, avec ses bouquets fleuris, le cosmos avec la Lune, astre féminin par essence qui descend peu à peu sur Marie pour venir l'auréoler d'un nimbe opalescent. Puis la femme se dédouble. L'ange laisse la place à l'enfant. Dieu offre son fils à l'humanité. La Lune fait place à l'étoile, l'arbre se transforme en véritable forêt, les fleurs deviennent des bijoux apportés par les mages. « Fragilité de la naissance dans la nuit, mais aussi extraordinaire puissance de l'amour qui gagnera de proche en proche tout l'univers. » (commentaire du tabernacle de l'église Sainte-Geneviève de Bordeaux, 1976)





Vierge (détail),
1970, cloisonné, 15 x 10 cm

Les premières Nativités se transforment en Noëls dès 1965. Noël à l'étoile, aux sapins ou à la licorne, tous surgissent de l'émail comme des épiphanies. « Depuis longtemps, du fond de la nuit des temps, les trois rois sont en marche, comme un continent émerveillé. Ce sont à la fois des pèlerins, des chercheurs, des Peaux-Rouges, des Nègres, des exilés, des savants, des sages, des poètes, des saints et des pauvres. Ils désirent connaître l'univers, son unité. De l'étoile au caillou un seul créateur, un seul style. Ils cherchent à voir dans la nuit, ils voient l'invisible dans le visible. Ils croient passionnément que la Création n'est pas achevée, et que l'homme, créé à la ressemblance d'un dieu créateur, a pour mission essentielle d'être un créateur lui aussi. Les trois diagonales de leurs bâtons sont aussi des rames. Vêtus de bleu comme les hauteurs, de turquoise comme les profondeurs, ils portent à bout de bras sur leur main ouverte les cercles et les coupes du trésor qu'ils vont remettre à l'Enfant. Une amande de lumière, coupée en deux, les précède... Symbole de l'univers brisé par la chute et qui, par la naissance du Christ, retrouve son unité. Arc brisé, souvenir de l'arc-en-ciel de l'alliance... Sur leur poitrine, des carrés de gemmes, fruits de leur vie spirituelle et poétique. » (commentaire du tabernacle de l'église Sainte-Geneviève de Bordeaux, 1976) Que ce soit dans des maisons-crèches, parfois circulaires comme un astre, décou-

pées et ajourées, ou dans les forêts de sapins, souvenir des montagnes vosgiennes, la naissance du Christ transforme le cœur des œuvres en tabernacles. « Silencieuse adoration : le tabernacle est une crèche où le Christ ne cesse de naître, comme un feu menacé. » (commentaire du tabernacle de l'église Sainte-Geneviève de Bordeaux, 1976)

Une vingtaine de pièces s'attachent à la venue au monde du Christ ; les Vierges sont presque toutes des mères à l'Enfant. « Mère et Enfant sont soudés l'un à l'autre par la tendresse et prennent racine sur le même tronc », propos qui pourrait décrire

Nativité,

1967, champlévé, 20 x 20 cm





Mère et enfant,
1975, cloisonné, dimensions inconnues

la représentation répétée du lien plastique mère-fils. De l'enfant dressé verticalement dans le ventre de sa mère à l'enfant couché à l'horizontale sur ses genoux, l'artiste nous transporte de la Nativité à la descente de Croix comme s'il s'agissait d'un seul et même acte spirituel. L'espace-temps est aboli, la mort est contenue dans la naissance.

« ... la femme dissipe l'opaque, sauve l'enfant de toute prison, l'arrache à la gueule béante du rien, tranche l'étau. » Marie offre la vie, efface la mort en participant à la Résurrection. Les grandes mains blanches de la Vierge retiennent ou portent le Christ, tandis qu'un espace ajouré entre eux marque le vide annonciateur de la séparation par la naissance ou la mort. Déesse-mère couronnée d'or sur une œuvre de 1980, Marie règne sur la nature. La terre l'enroule dans ses pampres de vigne, la protège dans les feuilles de ses branches, l'éclaire de son étoile ou de son arc-en-ciel, la baigne de ses flots et de ses vagues bleues, l'endort dans ses nuages blancs. L'oiseau du Saint-Esprit veille dans le ventre même de l'Enfant, les âmes-oiseaux volent au-dessus de sa tête attendant le miracle de la Résurrection. À d'autres moments, Marie, au-delà des âges, aux longs cheveux, semble revêtir la couronne de plumes des Indiennes. Traversant le temps et l'espace, la mère divine éternelle porte en elle l'œuvre tout entière, celle de Dieu et celle de l'artiste.

De la Nativité au repas de la Cène, la même offrande de vie, inépuisable, rend à la Création son innocence et sa pureté originelle. L'union mystique de Marie avec Dieu, rendue accessible à tous par l'eucharistie, devient rite de purification au travers de la communion. Conquête de la transparence à travers le sacrifice, la Cène relie les anciens mystères grecs à la quête du Saint-Graal ; la table du repas, carrée, rectangulaire puis finalement circulaire dans la dernière œuvre de 1981, sera aussi celle des chevaliers de la légende arthurienne, le Calice-Graal recevant le sang du Christ avant de symboliser l'abondance contemplée lors de la Pentecôte ou offerte aux hommes lors de la messe. Sur la plaque du tabernacle d'Estavayer-le-Lac, la table de la Cène c'est l'Arche tout entière arrêtée sur les eaux : et l'artiste ne sera pas sans imaginer Noé ou Jonas célébrant l'eucharistie au cœur même de l'Arche ou de la baleine, comme il le notera plus tard. Dans les douze Cènes émaillées laissées par l'artiste, le Christ





Vierge à l'étoile,
1974, champlévé, 20 x 15 cm



L'Adoration des rois mages.

1976, champlevé, 28 x 58 cm

Tabernacle de l'église Sainte-Geneviève. Bordeaux

reste la figure centrale de la composition. Pourtant, en souvenir des anciennes enluminures carolingiennes, il le remplace en 1972 par la seule main de Dieu tendue au-dessus du calice, manifestation de sa puissance créatrice et protectrice. Les apôtres vêtus de blanc s'alignent de part et d'autre du Christ célébrant, longues silhouettes stylisées accolées les unes aux autres ou penchées vers la coupe. Jésus, au Sacré Cœur rutilant, étend ses grandes manches blanches d'officiant au-dessus de la communauté des disciples, embrassant l'humanité de son amour infini. La notion d'« apparition » du Christ parmi les hommes est introduite dès les œuvres des années soixante. Elle n'est pas sans rappeler par ailleurs celle du Graal : deux *Apparition du Graal* s'ajoutent à trois Tables rondes qui réunissent les chevaliers celtiques, entre 1977 et 1988, dans de véritables Cènes. La christianisation de la légende, achevée au XIII^e siècle, lui permet d'assimiler les deux calices ; la *Cène-Croix* de 1976 préfigurant d'autre part la *Table ronde* de 1988, découpée elle-même en forme de croix grecque.

Du calice rempli de vin et du pain de la communion, « que l'Esprit illumine de l'intérieur et change en chair et en sang du Christ, qu'il multiplie comme les étoiles du ciel pour que chacun s'en nourrisse et reçoive à son tour une âme et un corps nouveau, tous immortels » (1989), jaillit une « fête eucharistique, presque invisible, murmurée, partout autour de nous, à chaque instant, de jour et de nuit, qui ne refuse personne... ». À la sor-

tie du tabernacle, une fontaine de sang inonde la table sacrée sur laquelle sont posés, encore à Estavayer-le-Lac, les trois poissons, tout à la fois image du Christ, de la Trinité et de l'esprit humain se purifiant graduellement : « Le premier, noir, pétri d'humus, blessé au cœur, posé sur la table, le second s'éclaire et monte vers les hauteurs, le troisième s'est dégagé des épaisseurs, il s'envole, pur, blanc, vers le centre d'un soleil qui le protège du mal et de la nuit. » Expression de la présence réelle du Christ au sein des espèces eucharistiques, les poissons se multiplient au-dessus de la coupe de l'église arménienne de Saint-Hagop en 1974. La multitude infinie de leurs œufs, représentés comme des perles brillantes, les identifie à des hosties cachées dans une végétation paradoxalement fleurie et sous-marine. La *Coupe-Poisson-Rameau* fait pendant à une *Coupe-Feu* débordante de flammes retombant elles aussi en fontaine. Cette pluie de feu, naissant d'une grenade de fécondité – image de l'âme enrichie des perfections divines –, n'est autre qu'une pluie de pépins rouges, germes de feu se déversant sur les apôtres au moment de la Pentecôte. Le Saint-Esprit est à l'œuvre aussi dans cette liturgie syrienne, qui compare traditionnellement le corps et le sang du Christ à une braise ardente et purifiante. Mais le vrai pouvoir de l'eucharistie ne serait-il pas en fin de compte pour l'artiste la réunion inespérée, à travers le sang du Christ, de l'eau et du feu, transformant le vin, comme l'émail, en véritable « eau de braise » ?

De Noé à saint François (3)

La Cène à l'arbre de vie de 1972 relie pour nous le dernier repas à la Crucifixion. Se sacrifiant lui-même sur l'arbre-croix originel, le Christ laisse à l'humanité affligée une image de sa rédemption capable d'inspirer à la fois les christs souffrants de l'iconographie romane et les christs en gloire du somptueux hiératisme byzantin. Les crucifixions vitraillées de Marc Chagall puis les christs blessés de Georges Rouault, qui rayonnent d'un amour éperdu, touchent le cœur de l'artiste qui passe de la pitié à l'émerveillement, du désespoir à l'exaltation. C'est tout d'abord la richesse barbare ou orientale qui s'exprime dans l'émail : l'ornementation d'orfèvre, avec ses matières précieuses, inspire des *Christ éclaté* ou *aux rubis*, dont les visages émergent au milieu de cabochons émaillés, cloisonnés de plages de cuivre. Si la présence des saintes femmes ou des quatre évangélistes fait de certaines pièces des héritages directs des visions byzantines, la sévérité de ces dernières dans le traitement conventionnel des anatomies laisse place à des corps plus proches de l'art roman (longilignes et sans épaisseur). Le thème du *Christ aux raisins* occupe une place centrale ; la vigne qui fera couler le sang sacré dans les veines de l'homme prend naissance

dans le Christ en perçant son flanc (le foie, le cœur ou les poumons étant réceptacles des nourritures célestes). La vigne mystique développe des sarments, éléments de l'église future, qui viennent s'enrouler autour de la croix. Celle-ci, retournant à son état d'arbre originel, abrite à nouveau pampres végétaux et oiseaux multicolores. Les fruits, le Soleil, la Lune et les poissons imitent les oiseaux dans leurs valse autour du Fils de Dieu, souvenir des mosaïques de San Clemente à Rome. La Création tout entière participe à l'acte de Résurrection.

« La résurrection du Christ annonce celle de l'univers vivant, hommes et créatures innombrables, du visible à l'invisible. » (commentaire de vitraux, Le Haillan, 1989) Le corps du Christ engendre à lui seul l'univers manifesté, champ d'expérience spirituelle. Il fera plus que de renaître de chair et de sang, il s'offrira en sacrifice pour donner la vie éternelle. Christs naïfs et pourtant christs puissants. Sur les simples plaques comme sur les croix d'autel, leurs yeux hallucinés ouverts sur l'autre monde, ceux des fresques paléochrétiennes ou égyptiennes, sont aussi ceux de Rouault ; ils affirment l'amour de Dieu tout en pleurant des larmes de sang. Gardant leurs bras grands ouverts pour embrasser le monde, ce sont des christs accueillants

Cène-Croix,

1976, champlevé sous glacis, 22,5 x 20 cm





**La Coupe
eucharistique,**
1974, champlevé,
43 x 25 cm
Sanctuaire de l'église
arménienne
Saint-Hagop,
Troinex, Genève,
Suisse

**La Descente
du Saint-Esprit,**
1974, champlevé,
43 x 25 cm
Sanctuaire de l'église
arménienne
Saint-Hagop,
Troinex, Genève,
Suisse



Cène à l'arbre de vie,
1972, champlevé, 25 x 25 cm



Cène,
1962, cloisonné, 14 x 29 cm

et compatissants, à l'écoute des activités terrestres, que l'artiste évoque secrètement par diverses formes géométriques. La couronne d'épines, « tissu de ciel et de terre », se transforme en diadème dès 1978. Roi de souffrance, le Christ devient roi de gloire lorsqu'il voit « une colombe, venue de l'Arche, (qui) dépose du bout de son bec un rameau d'olivier sur la couronne d'épines, comme une greffe verte. Continuité, passage de l'Ancien au Nouveau Testament. L'espérance, Terre promise, vient se mêler aux épines » (lettre du 25 janvier 1994). La joie est là, qui vient transfigurer la Passion. Témoin ces clowns, pitres autour de la croix dans une œuvre de 1975... la dérision salvatrice s'associant à la souffrance rédemptrice. « La vérité est une croix au fond d'un océan de verre », écrira-t-il mystérieusement sur son carnet. La

Résurrection, anciens *Soleil levant* ou *Soleil du matin* des premières années, reste un immense soleil rouge se levant sur la couronne d'épines ou sur le crâne d'Adam enfoui au pied de la Croix dans les deux œuvres de 1971 et 1973. Mais sa réalité apparaîtra lentement, comme à retardement, aux pèlerins d'Emmaüs, « ceux qui n'ont pas reconnu le Christ tout de suite mais qui sentaient leur cœur brûler quand Il leur parlait sur le chemin... Le labyrinthe des chemins ne s'ouvre plus sur le Minotaure mais sur la clarté d'Emmaüs. J'ai toujours été très ému par ce récit, où j'éprouve la brûlure d'un immense amour, de Son amour » confiera-t-il un jour.

Les pèlerins sont des anges sur la porte du tabernacle d'Estavayer-le-Lac comme sur l'émail de 1980 : « Les trois







Les Pèlerins d'Emmaüs,
1966, peint, 40 x 30 cm

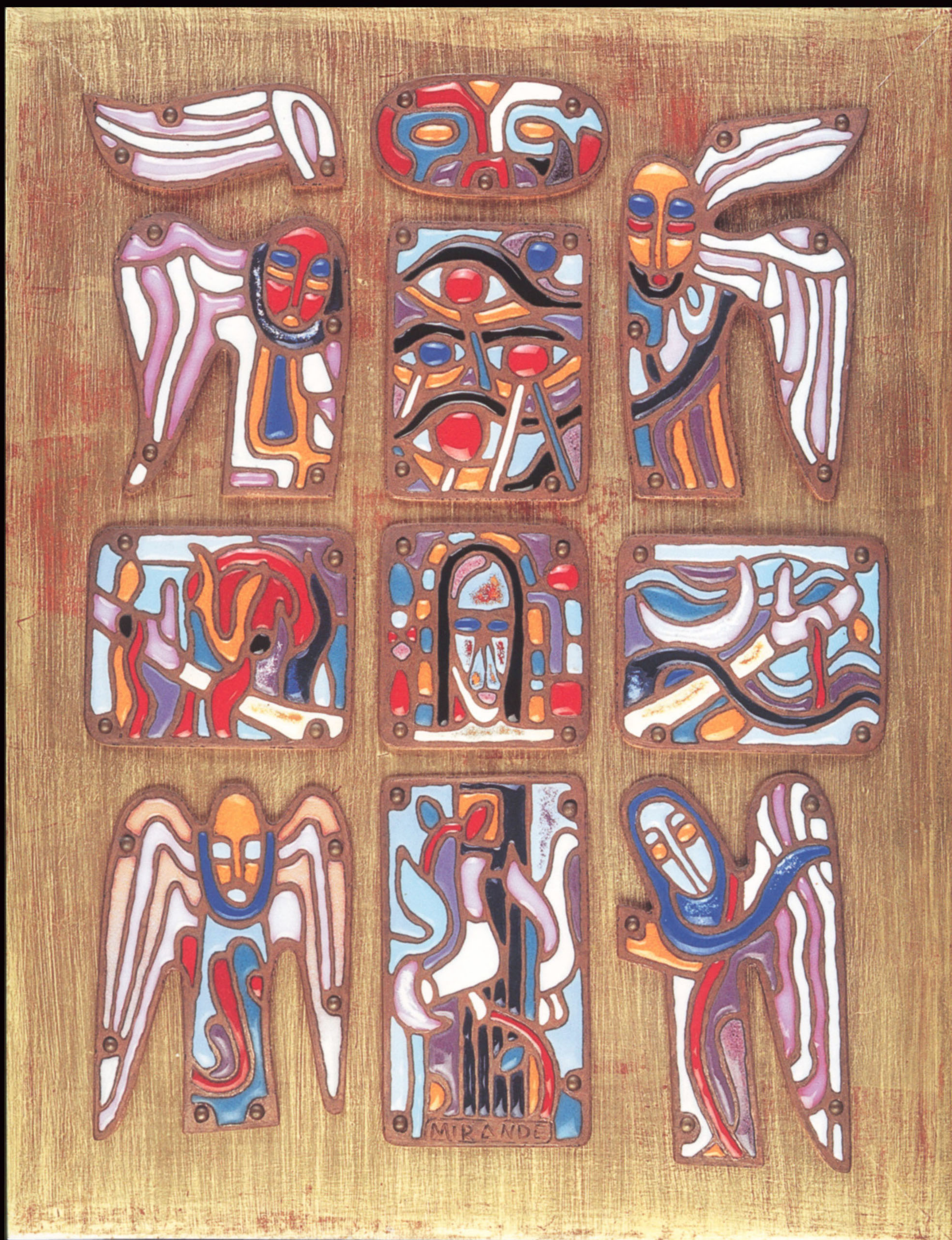
Sainte face,
1973, peint, 50 x 30 cm



Christ aux raisins,
1977, cloisonné, dimensions inconnues

Christ aux rubis, au Soleil et à la Lune,
1965, champlevé, 20 x 15 cm





Christ éclaté,
1964, champlévé, 24 x 17 cm

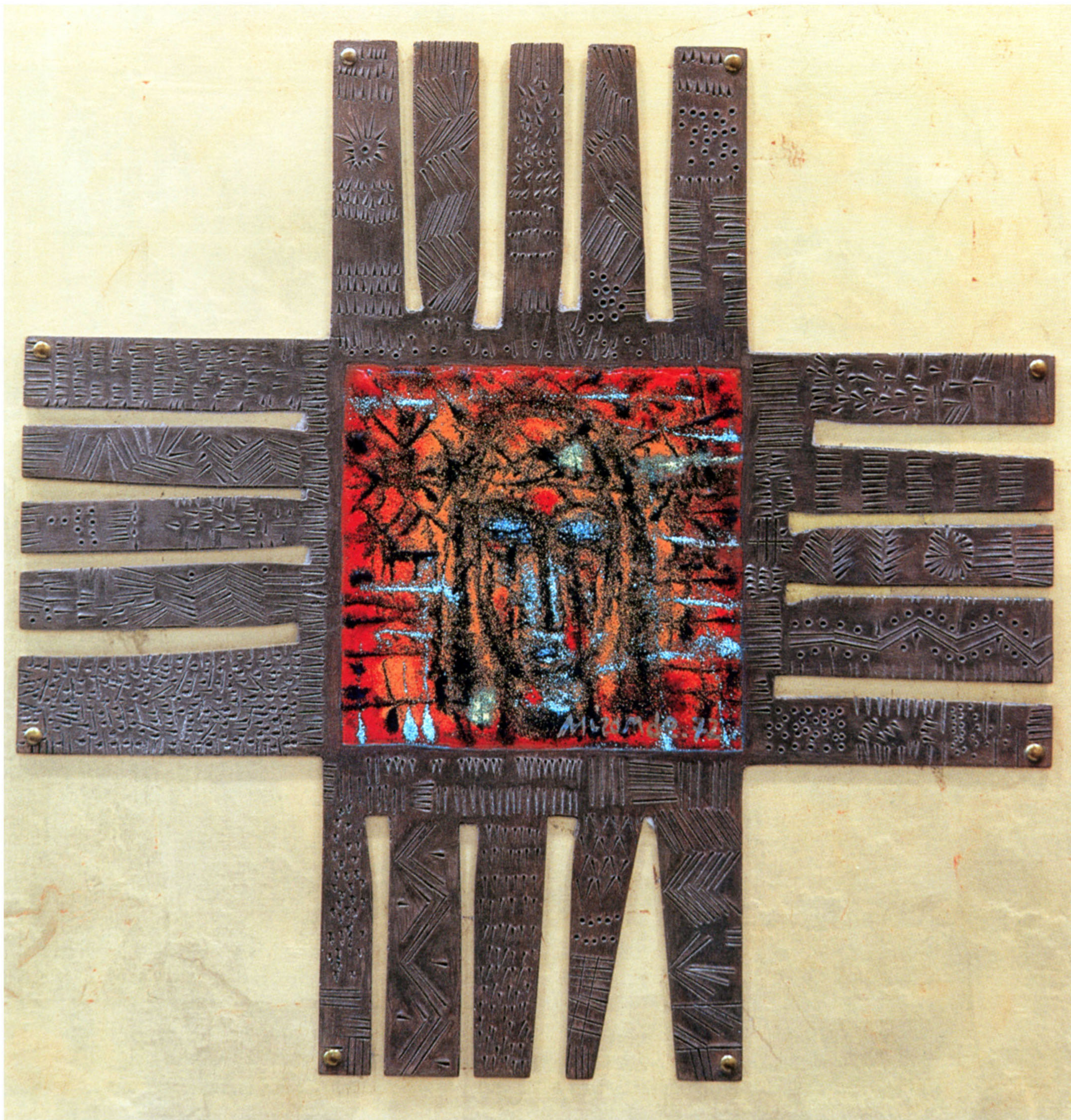


Christ aux raisins et oiseaux,
1967, champlevé, 33,2 x 30,8 cm

hommes ressemblent à trois arbres blancs, réduits à trois lignes verticales. Blancs comme la neige, ce blanc parfois opalescent des anges du tombeau. » Reconnaisant à peine le Christ, ils préfigurent l'état de chaque homme quand il ne « voit » pas.

Thème renaissant, inspiré des scènes de Rembrandt, c'est avant tout le mystérieux retour du Christ que seuls certains signes trahissent, signes que le croyant doit savoir découvrir. Douze siècles plus tard, ces signes seront manifestes dans la personne même de saint François d'Assise. Tel un avatar, il apparaît comme une autre image du Christ dans l'œuvre de l'artiste, dès la fin des années cinquante. En passant de Noé à saint François, l'émailleur replace la Passion entre deux aventures spirituelles d'égale intensité ; la première préparant et annonçant le message chrétien, la seconde l'incarnant, dans tout son

absolu, au cœur même de la communauté des hommes. Saint François, à la fois nouveau Noé et nouveau Christ, sermonnant les oiseaux et auteur du *Cantique des créatures*, s'entourant de douze compagnons et souffrant de stigmates, se présente comme le « héros » chrétien par excellence. Figure phare de l'histoire religieuse du Moyen Âge, ce noble chevalier à la jeunesse dorée décide un jour d'obéir à la lettre à la pauvreté évangélique. Véritable pèlerin prêchant la parole à travers l'Italie, il entame un chemin spirituel exemplaire – qui ne sera pas sans rappeler celui d'un Lanza del Vasto – fait de dénuement, de bonté parfaite, d'esprit d'enfance et d'émerveillement devant la Création, écho vibrant de l'idéal chrétien de l'artiste. Tels les « François » du peintre Giotto à Assise, ceux de l'émail, de bleus pâles en bleus roi, ont déjà touché le ciel. Pourtant les yeux



Croix à la sainte face,
1972, peint et gravure, 25 x 25 cm

Christ aux clowns,
1975, champlevé, 25 x 19,5 cm







Les Pèlerins d'Emmaüs,
1980, peint sous glacis, 51 x 25 cm

François aux colombes,
1974, champlevé, diam. 35 cm

sombres du *Visage cloisonné* de 1972 pleurent encore quelques larmes de sang qui éclaboussent la blancheur de ses traits. Mais contrairement à Giotto consacrant son art à la légende complète du pauvre d'Assise, l'émailleur préfère s'en tenir à l'épisode de la délivrance des tourterelles qu'il rebaptisera « colombes » en hommage à celle de l'Arche. Néanmoins, deux œuvres de 1975 nous offrent un François emmailloté comme un enfant, couronné de perles d'oiseaux blancs, clin d'œil direct au personnage tant rêvé de Nils Holgersson, volant sur le dos des oies sauvages... Mais il nous livre plus sérieusement peut-être un *François devenu arbre* dont le corps se métamorphose en tronc pour accueillir les âmes-oiseaux désireuses d'échapper à l'enfermement du monde et à la mort... tout en nous ramenant en même temps au martyr de la Croix. L'ange de Dieu, ou Dieu lui-même sous la forme d'un cerf, dialogue par ailleurs dès 1964 avec le « petit Frère » déjà enveloppé de ramures végétales, tandis que les *Saint François aux oiseaux*, majoritaires, continueront de témoigner à eux seuls du message franciscain.



Visage de saint François,
1972, cloisonné, 20 x 15 cm





Le Sermon aux oiseaux,
1975, champlévé, 33,5 x 27 cm

François aux colombes,
1975, champlévé, dimensions inconnues

La bête et l'ange : le combat héroïque

Des combats intérieurs de l'adolescent à ceux de l'artiste, du labyrinthe de Thésée ou du dédale d'Icare aux moulins de don Quichotte, la bête est partout présente. Poursuivant ses attaques contre le néant, le « chevalier-cosmonaute vêtu de blanc », tel qu'il se définissait lui-même, retranché dans l'atelier de Gradignan, n'en finira plus de transpercer de sa lance brûlante les démons sombres et informes qui ne cessent de surgir dans l'ombre de la création.

Combat du plasticien avec la matière aveugle et résistante, si puissamment évoqué à travers l'histoire du grec Héraclès dont les travaux s'étaient sur les faces du coffret de 1976 ! Le centaure Nessos, l'hydre de Lerne, le monstrueux Cerbère projettent en avant gueules noires et cornes menaçantes pour que l'artiste, nouvel Héraclès, puisse défier à nouveau « la bête noire aux yeux orangés qui cherch(ait) mes yeux », celle rencontrée à Bruges l'année précédente dans un tableau de Hans Memling. Tel un héros sorti de ce romantisme allemand si plein de combats mystérieux, l'artiste décide, comme son *Jonas* de Marmande, de « se dégager du mal qui étouffe, de

la mer obscure, de la nuit, du labyrinthe, de la solitude errante, de l'esclavage... du péché enfin qui est mou et aveugle » (commentaire du tabernacle de l'église Notre-Dame de Marmande). La bête, serpent primitif, Minotaure crétois, Gorgones grecques, Sirènes d'Ulysse, dragon de saint Michel, ne font que personifier l'anéantissement ultime, Thanatos, « la Mort qui dessèche ce qu'elle touche, le décolore... qui dévore les profondeurs, qui change le monde en décor de théâtre ». À cette mort antique née de la barbarie, « à ce néant qui disperse, efface, refroidit », l'artiste oppose « l'émail : ce qui rassemble, intensifie, allume, réchauffe ». Apprivoiser ou vaincre la matière, défier la mort, pénétrer puis dénouer les forces broussailleuses du monde afin d'en extraire « un ordre de lignes significatrices », résumant la vocation de l'artiste, qui, comme la proue d'un navire, se lance à l'assaut de la vague déferlante, inéluctable, souvent destructrice, de la vie ordinaire. Mais, révélant les enjeux, les combats entre les opposés, est-il seul à l'origine de la scission dualiste de la pensée ? La souffrance, l'errance de l'âme, la non-reconnaissance de Dieu, ne sont-elles pas les véritables sources du conflit qui déchire l'homme depuis la

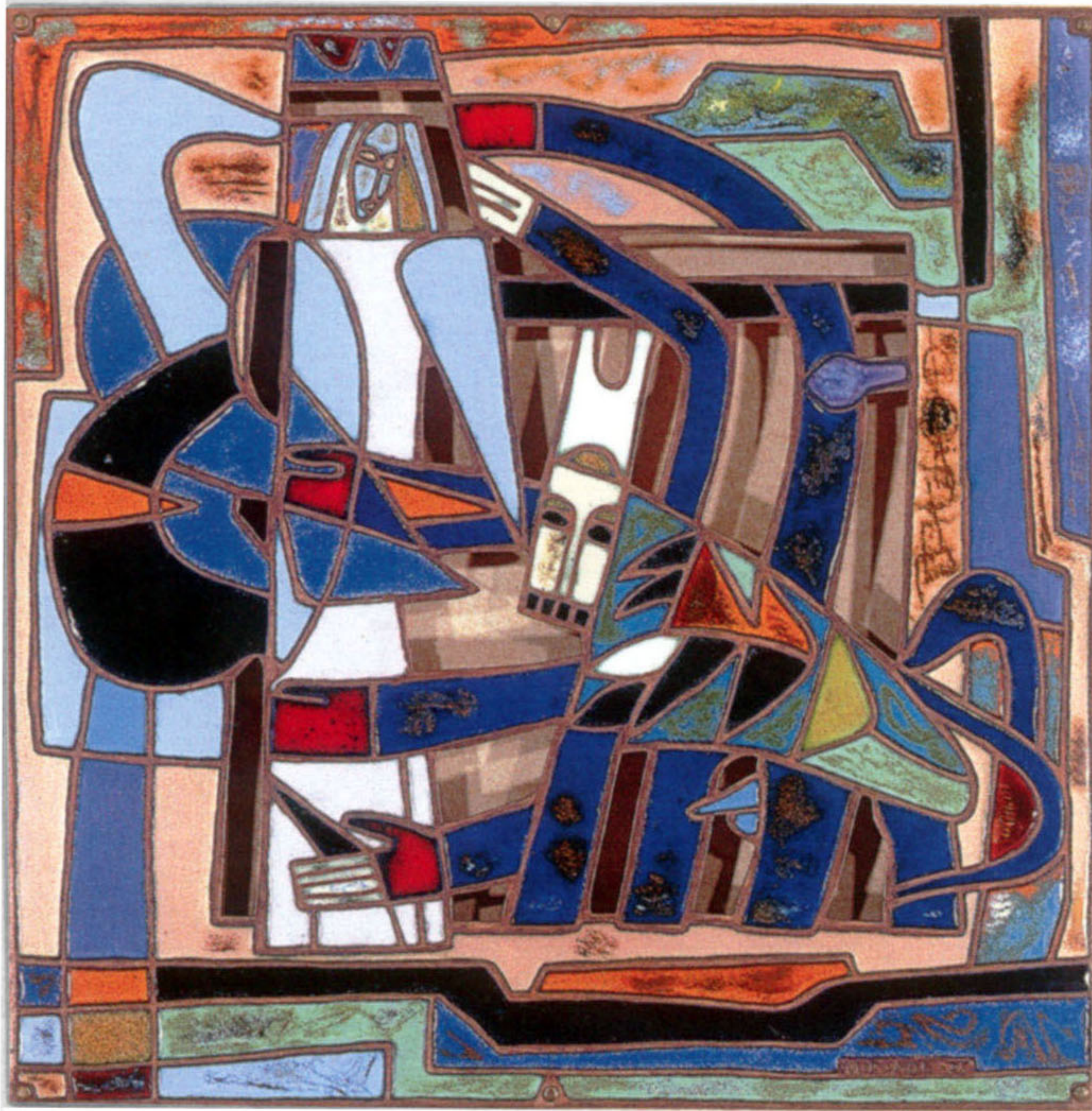




La Bête et l'Ange,
1971, champlévé, 15 x 21,5 cm

Genèse ? La bête, c'est le péché qui n'est plus seulement originel, c'est le mal qui divise l'homme en deux moitiés tel *Le Vicomte pourfendu* du romancier italien Italo Calvino ou les deux chevaliers du poète Paolo Uccello, devenus dans l'œuvre de 1986 *Le Blanc et le Noir*. Ou qui transforme l'âme en un damier dont la géométrie noire et blanche fait alterner de manière impitoyable l'ombre et la lumière, la vie et la mort dans *Les Échecs*, *La Mouche* ou *Le Clown au damier*. Mais quand il annonce la Croix, dont le centre sera désormais occupé à jamais par le Christ, il n'est plus que le « signe des labyrinthes douloureux et tristes qu'il faut traverser pour parvenir à l'auberge du royaume. Ces chemins peuvent être des bandelettes qui nous enveloppent longtemps de leurs anneaux, et dont nous devons nous dévêtir comme de linceuls » (commentaire du tabernacle d'Estavayer-le-Lac en 1975).

Le double visage ne serait-il pas au fond le meilleur chemin vers la transfiguration ? La douleur de l'homme créateur n'étant qu'un dédoublement de lui-même, afin de mieux se combattre et se guérir. « Le monstre à tentacules... vivant enfoui dans la forêt primitive qui nous habite et dont nous sommes l'humus », cet ego désireux de nous maintenir à la seule surface des choses, ce monstre à la fois des profondeurs et des



Thésée et le Minotaure,
1975, champlévé, 30 x 30 cm

apparences, c'est le dessein de l'artiste que de le nommer « avec des mots de lumière pour le saisir au visage, tout vif ! ». « Le mal ouvre une faille. Je me rassemble en face de lui. Il m'a séduit mais je m'écarte, et je le nomme, lui. Il m'a touché en profondeur, un baiser gluant, mielleux. Des forces opaques habitent ma chair. Je cherche à les connaître, à dissoudre leurs masques. Je vais à elles comme vers des tribus barbares qui campent au milieu d'une ville. Venues de l'inconnu, allant vers l'inconnu, je vois seulement leurs feux redoutables briller çà et là. Je me tiens près d'elles, j'épie leurs mouvements. Quand je crois saisir le sens du message qu'elles enferment jalousement dans leurs coffres les plus secrets, elles disparaissent. Un beau matin, ce sont de nouvelles tribus autour de nouveaux feux. Plus farouches, plus hostiles, plus impénétrables que jamais. Attisant leurs feux sur mes places publiques. Tout est à recommencer. Combien de temps ces invasions dureront-elles ? »

Celui qui exprimait dès 1957 son sentiment de « n'être rien », sa tourmente de « ne pas tout comprendre », ses cauchemars peuplés d'objets en lutte, l'abandon de sa conscience « à la cascade de miroirs, incapable de se regarder en face », celui-ci parcourt maintenant « les chambres de la crypte à mys-



**Don Quichotte et Sancho Pança
dans la tourmente de neige,** 1975, peint, 25 x 35 cm

tères », les méandres de son labyrinthe intérieur, s'engage sans peur dans le grand duel avec lui-même, cherchant à « débusquer l'indomptable fauve des profondeurs... harponner les masses sombres... défier la Méduse et la pétrifier... ». Pour qu'enfin *Le Petit Poucet* de 1997 puisse sauter de joie sur l'écheveau emmêlé des chemins forestiers dont il a su déjouer les pièges ! « Toute danse se fait sur la peau d'un monstre... », avait-il déjà écrit. Mais les démons intérieurs ne seront pas les seuls à l'inquiéter. Dénonçant la bête de l'Apocalypse, toujours à l'œuvre dans le monde, il rappelle dans une correspondance à propos du drame irakien de 1991, que « Thésée n'en finit jamais d'affronter les monstres. On aurait besoin du fil d'Ariane pour dénouer les labyrinthes de Bagdad... ». Le personnage de Cervantès, don Quichotte, venu traduire dès 1977 sa vision réaliste du héros moderne, soutient et exprime le combat discret, souvent malheureux, de l'artiste-poète en cette fin du xx^e siècle. Ses deux *Don Quichotte dans la tempête de neige* présentent un cavalier missionnaire, purifié par une pluie immaculée mais toujours tourmenté, contraint d'affronter les éléments, osant encore défier et dénoncer les ailes tentaculaires des moulins à vent contemporains : « Pendant que tourne le manège des images molles, cinémagélatine, télévision-brouillard,



Le Petit Poucet,
1997, champlevé, 30 x 25 cm



L'Ange aux sept colonnes (Apocalypse),
1990, champlevé, 30 x 25 cm

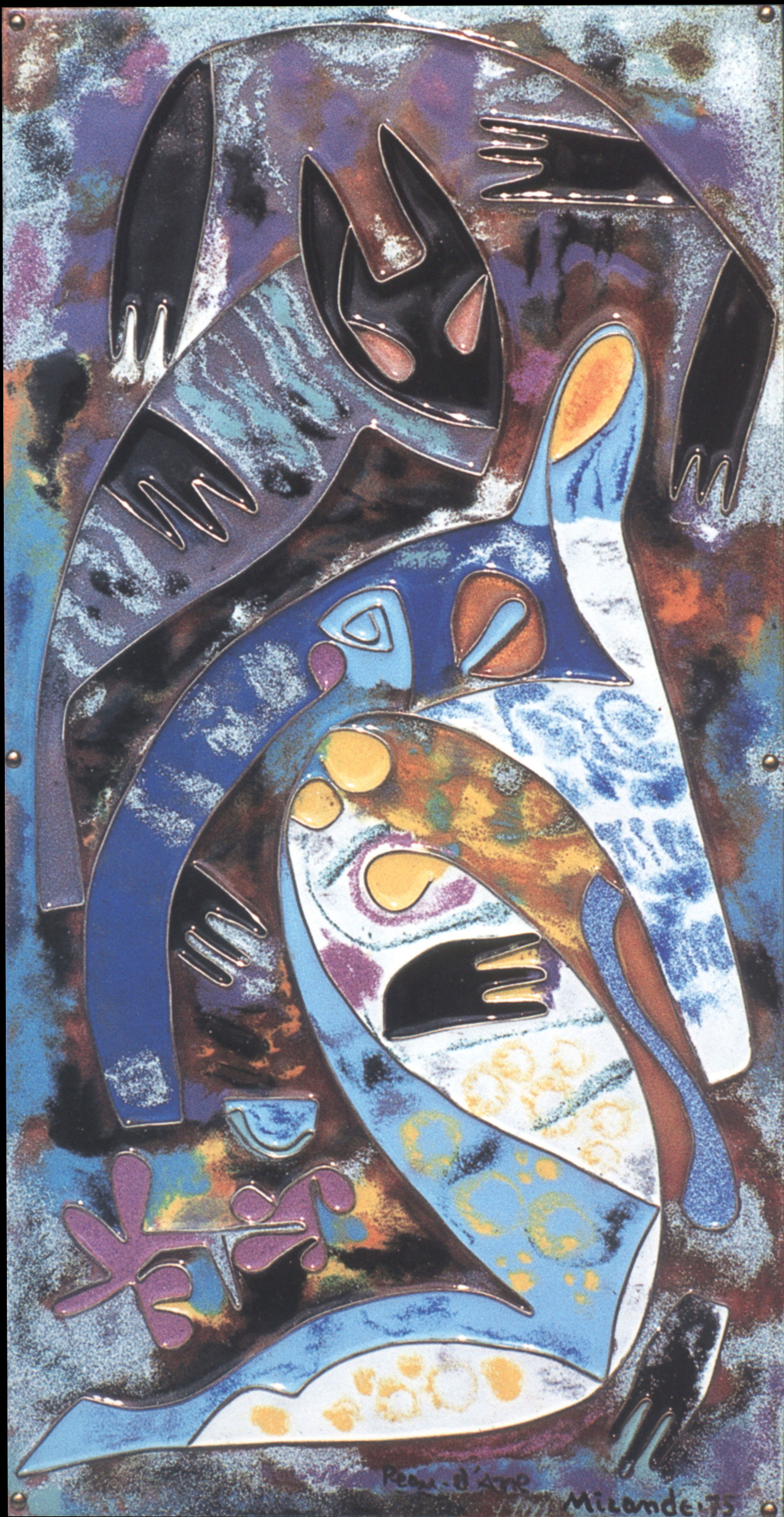
À droite

Peau d'Âne,

1975, cloisonné à l'argent, 40 x 21 cm

publicité-glu et guimauve, ordinateurs à masques de sphinx vitreux, tous écrans de la Méduse moderne, d'abord niveleuse, ensuite pétrifiante : libre, seul, à l'écart, silencieux, ne se vouant qu'à la contemplation de l'énigme, au service de l'Unique, au mystère illimité, face au mur, l'artiste. » Dernier texte écrit en 1997, il introduit un autre combat, celui de l'artiste face à la solitude. Personnifiant ce destin silencieux, la figure de son *Robinson Crusoé*, en 1996, voguant seul sur sa planche-cercueil, son âme-perroquet perchée sur l'épaule, prête à s'envoler vers l'autre monde, comme celle de son *Petit Poucet*... Elles réaffirment l'absolue nécessité du guide, de l'homme éclairé de l'humanité.

Du combat contre les démons, seul un ange pourra sortir vainqueur. L'ange de Dieu, celui de Jacob, mais aussi l'ange intérieur, purifié par l'ascèse, pourront seuls affronter la bête : les premiers *Messenger du matin* façonnés de brumes nocturnes, offrent leurs facettes de cristal, celui de l'émail translucide, aux rayonnements du soleil. Transparents de pureté, ils se contentent de refléter la lumière de la Création dont l'éclat viendra brûler le vide. L'ange ou « l'homme céleste, dont les ailes tourbillonnent sur elles-mêmes, comme un fleuve d'oiseaux vertical... porte le feu mais le voile de blanc pour qu'il ne brûle pas ; il est la transition, le passage de l'Ancien au Nouveau Testament ». L'ange divin plane d'une pièce émaillée à une autre, étendant sa bienveillance à l'ensemble de l'œuvre. Très tôt, il combat seul, à visage découvert, les monstres anciens. Il remplace Thésée dans le Labyrinthe, transperce le dragon à la place de saint Michel, sermonne les oiseaux à l'égal de saint François, soutient le clown, assiste Ève, tandis que *L'Ange aux sept colonnes* redresse lui-même les piliers défailants de Jérusalem dans l'émail de 1990. De l'ange caché dans le buisson ardent à celui de l'Annonciation puis à celui de la Résurrection, tous seront les gardiens de l'œuvre, protecteurs et vestales







L'Hydre et l'Ange.

1975, cloisonné à l'argent, 30,5 x 50 cm

Pentecôte.

1976, champlevé, 20,5 x 26,5 cm (haut),
15 x 25 cm (bas)

tout à la fois. De leur présence dans cette lutte des contraires va naître la plus belle des harmonies. Ce qui s'oppose coopère également. La bête capable de protéger – le poisson de Jonas, l'âne de la crèche ou de la légende de Peau d'Âne – unit sa force à celle de l'ange : le *Sagittaire* peut ainsi tendre l'arc pour lancer la flèche. À l'issue de ce grand combat sacré de la bête et de l'ange, le monstre apparaît finalement plus apprivoisé que réellement vaincu. Gardien du « secret de l'âme sous la crasse des apparences, il n'est qu'un masque noir et blanc dont les yeux sont des trous », confiera-t-il en commentaire d'un *Peau d'Âne* cloisonné d'argent de 1984 : « Peau d'Âne tient à la main un petit miroir. Le miroir apprivoise l'âne... Peau d'Âne est comme un oiseau en cage entre les pattes du destin... la crinière cendrée de l'âne appartient au passé. Une femme nouvelle va naître et rejeter la gangue morte des surfaces... » Le miracle de la résurrection redonne au combat sa juste place ; de l'abîme sous-marin au temple illuminé, il n'aura plus pour but la destruction de l'homme mais celui de le conduire par une progressive transfiguration.

Le milieu du jour pense à des travaux
qui doivent mûrir une cerise
alors que Lazare secoue un caillot
accroché à sa veste encore humide.
Derrière lui, comme de la neige à moitié
fondue, les toiles aux plis heurtés
dorment dans l'herbe.
D'où viens-tu ? luisant comme un escargot
lui demande un passant. Lazare
écoute une goutte tomber d'un arbre.
Sa bouche ne peut pas dire ce que son corps
pressent de la vie à respirer là-bas,
qui berce, comme le semeur au fond
du sac la graine, un paysage vu pour la première
fois. La goutte d'eau pour Lazare
sonne la naissance. Ma stupeur,
dit-il, ma stupeur est grande.
De voir ce que je vois avec mes yeux,
de recevoir ces cris prolongés des lignes
et des couleurs de tout ce qui me regarde
là. Et sa main de verre où du rouge
s'étend décrit un cercle pur.

Raymond Mirande,

L'Apparence et le Feu, Bordeaux, 1961

Résurrection,

1972, peint, 50 x 30 cm



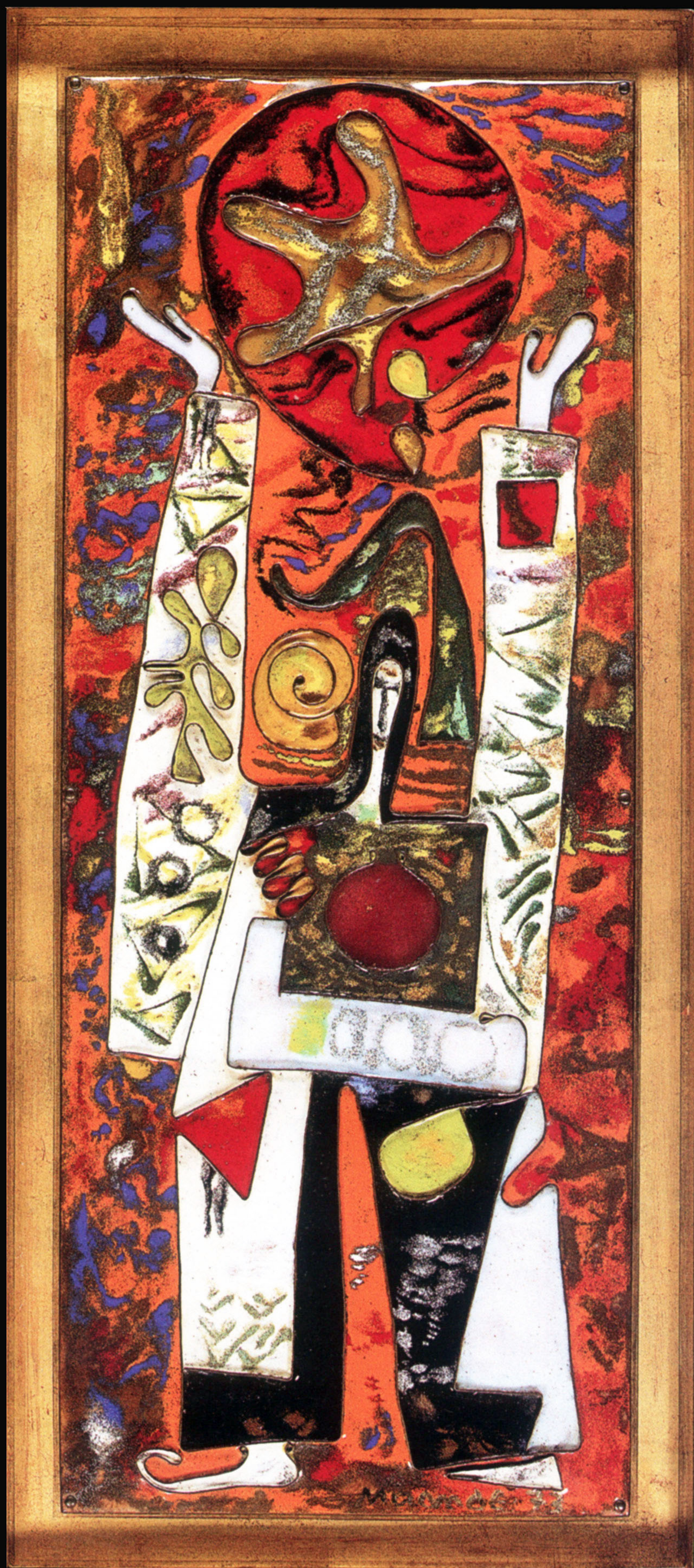
Clowns, masques et visages

L'homme est blessé, il porte les stigmates de cette blessure. Comme le *Pierrot blessé* de Rouault, il s'efforce pourtant de donner son sourire à la pitié des hommes. Sa seule issue est l'intelligence de la dérision : osant le rôle du pitre, il cherche à exorciser sa misère dans l'arène du cirque, réduit à s'étourdir de lumières factices. « Contraste de choses brillantes, amusantes... et cette vie d'une infinie tristesse, vie de saltimbanque sur les routes. Nous sommes tous des pitres, avec notre habit pailleté des apparences, mais il faut voir l'âme derrière. Plus l'homme est humainement glorifié, plus on peut craindre pour son âme ! », confiait Rouault. L'artiste, derrière les miroitements de l'émail, n'est-il pas aussi comme le clown, tous deux pèlerins de l'inexprimable douleur, mais tous deux se moquant d'eux-mêmes, humour fait de sagesse et de folie ? Si le premier clown de l'émailleur, en 1967, s'annonce comme un hommage à Rouault, il apparaît en réalité plus proche des clowns espagnols de Celso Lagar. Comme eux, il rayonne, derrière son nez rouge, tel le *Clown aux volutes* de 1989, d'un bonheur radieux qui veut faire oublier la joie habituellement triste du

clown ou la gravité de celui qui pourtant « vit près d'un verre d'eau pure ». Des innombrables mimes, pitres, Pierrot, Arlequin et Polichinelle émaillés, la plupart refusent l'apitoiement. Ils commencent par cheminer à plusieurs sur la route d'Emmaüs avant de connaître une solitude dans laquelle ils n'auront plus, dès 1973, que l'ange pour compagnon : puis, quelques années plus tard, ils évoluent, nouveaux héros, dans de larges vêtements blancs sertis de boutons noirs, auréolés de collerettes tuyautées. Silhouettes élancées ou ventruës, ils appartiennent tous à l'aristocratie des clowns, jusqu'au dernier d'entre eux, en 1997, qui exhibe pourtant costume à carreaux et longs souliers. Ils mènent le jeu des contraires avec brio, se livrant aux maintes facéties de la comédie italienne. Acrobate, trapéziste, jongleur, le pitre se fait géomètre de l'espace, mais surtout « géomètre dans l'apprentissage de la vertu », concepteur de « l'hélice du cœur » comme des hélices du savoir. Clown de joyeuse humeur, il l'exprime en se parant de bouquets de fleurs et de pierres précieuses. Gardant la pureté et l'innocence de l'enfance, il grimpe sur l'échiquier mosaïque, s'envole en ballon,

Pierrot blanc au violoncelle,
1980, champlévé sous glacié, diam. 25 cm





Arlequin au rubis,

1973, cloisonné, 50,5 x 20 cm



rejoint les astres pour finalement se transformer en jeune *Pierrot lunaire* dès 1980, allant jusqu'à jongler avec eux (*Arlequin aux dix lunes* de 1997). Ailleurs il se préfère musicien : à la guitare, au violoncelle ou au luth, il joue sur la création, abandonnant parfois ses *Violon rouge* dans le four de l'émailleur. Démontrant que le plaisir et la joie pourraient ne pas être des illusions. Mais son chant orphique suffira-t-il à rendre l'harmonie ou devra-t-il aller jusqu'à dévisager la Mort ? Donnant au clown une vocation d'icône, l'artiste offre des visages dignes de saintes faces. Le *Petit clown cendré* ou *L'Arlequin blessé* pleurent des larmes de sang tout comme le *Pierrot et la Mort* de 1976. Sa face blafarde embrasse celle du crâne démantibulé dans une composition toute de noir et de blanc : « Le clown des clowns, c'est la tête de mort », disait l'écrivain Suarès à propos des œuvres de Rouault. Alors qu'Arlequin osait opposer encore sa confiante sérénité, dans *Arlequin, la femme et la mort* en 1965, un squelette grimaçant mais flageolant cherchait en vain à enserrer le couple dans ses bras osseux. Alors que les derniers Pierrots lunaires, futurs *Bonhomme de neige*, déjà glacés dans la pâleur de la mort, lutteront vainement de toute leur candeur émouvante et fragile contre leur prochain évanouissement. Bouleversé par la lecture des *Mémoires* de Charlie Chaplin, l'artiste donne parfois à ses œuvres « comiques » une poignante gravité : Le *Pierrot prisonnier* ou la *Tristesse de Polichinelle* de 1979, le *Clown à la fleur* de 1984, celui au bouquet de 1989,

Arlequin à la main bleue et à l'ange,

1975, champlevé découpé et ajouré, 28 x 23 cm



Le Clown à la collerette,
1976, peint, 30 x 20 cm



Pierrot et la Mort,
1966, peint, 13 x 9 cm



Les Clowns,
1970, peint, 38 x 30 cm

le *Pierrot mélancolique* de 1991 ou le *Petit clown à la collerette* de 1997 portent en eux à la fois le clown blanc et le clown noir. Étant l'un et l'autre, l'artiste juxtapose plusieurs *Blanc et Noir* de 1978 à 1997, deux coques d'une même graine : « Ce fruit ouvert, noir et blanc, c'est nous, les deux moitiés du cercle, un seul homme, l'ancien et le nouveau, qui ne peuvent vivre l'un sans l'autre, qui dialoguent sans cesse, luttent sans fin, se réconcilient toujours. Le clown blanc rêve et danse à visage découvert, le clown noir souffre sous son masque à nez pointu. Tous les deux ne forment qu'un seul coquillage "en expansion". La frontière qui les sépare se résout en spirale. L'un est l'élégance même, la pureté toute blanche, l'autre est toute lourdeur, cendre, obscurité, tragique profondeur. Ils sont inséparables, l'un joue l'aile, l'autre la racine. » Le véritable rôle du clown n'est-il pas avant tout de séduire la Mort ? Les masques poudreux dont il se recouvre, moins gargouilles moyenâgeuses que fins loups aux nez de renard, cherchent plus à apprivoiser la bête qu'à l'effrayer. Ils se dédoublent à l'infini pour travestir le visage humain. Ceux de Polichinelle ou d'Arlequin, masques du carnaval de Venise, masques océaniens, masques guerriers des Indiens peaux-rouges, « masques eskimos de l'Alaska à antennes d'insectes vus à Beaubourg en juin 1991 », tous abritent le mystère des regards derrière la ruse des sourires.

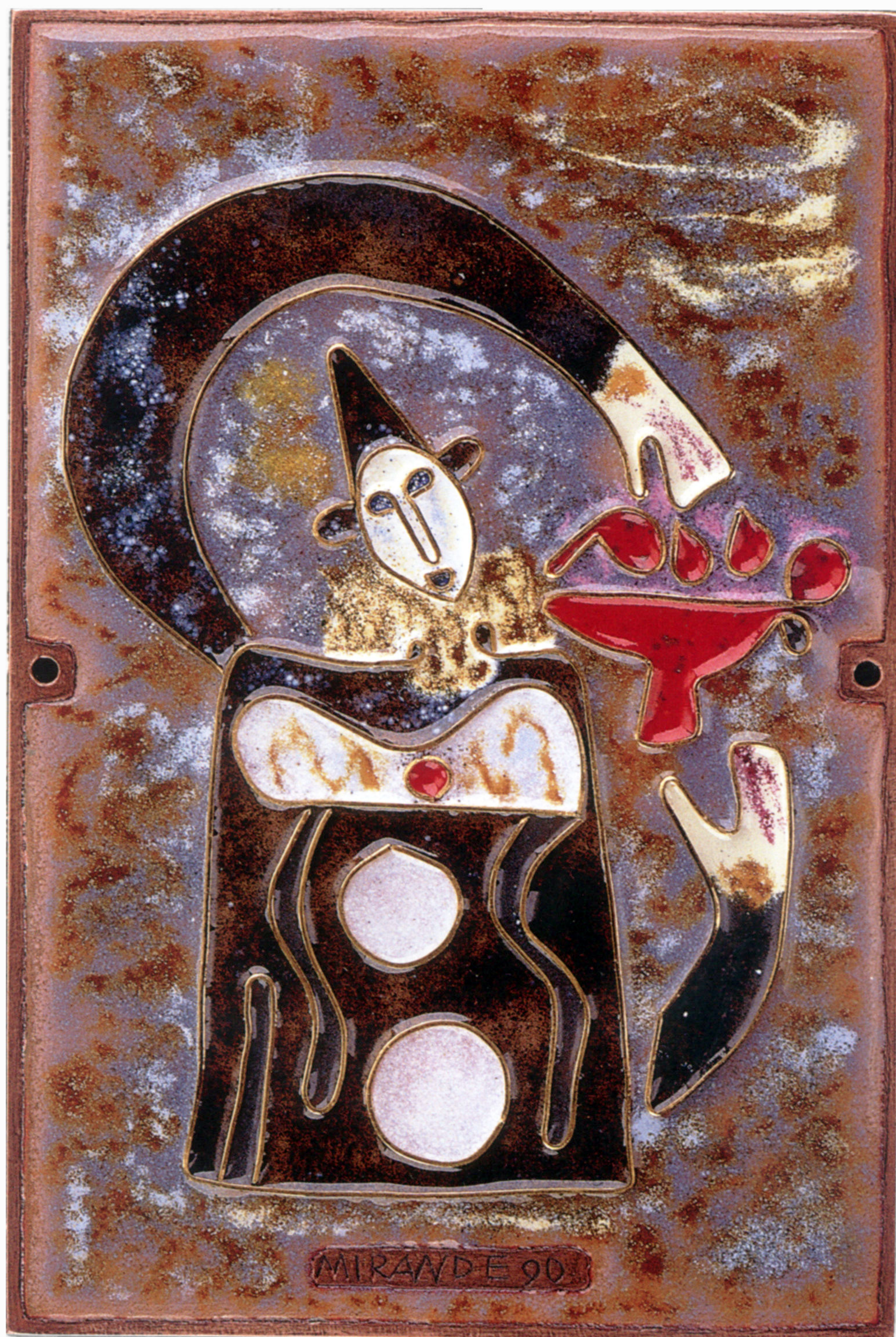


Pierrot et les masques vénitiens,
1992, champlévé, 20 x 15 cm



Clown aux bouquets de fleurs,
1989, champlévé, 25 x 20 cm

Le Noir et le Blanc : les deux clowns,
1983, champlevé, 30 x 20 cm



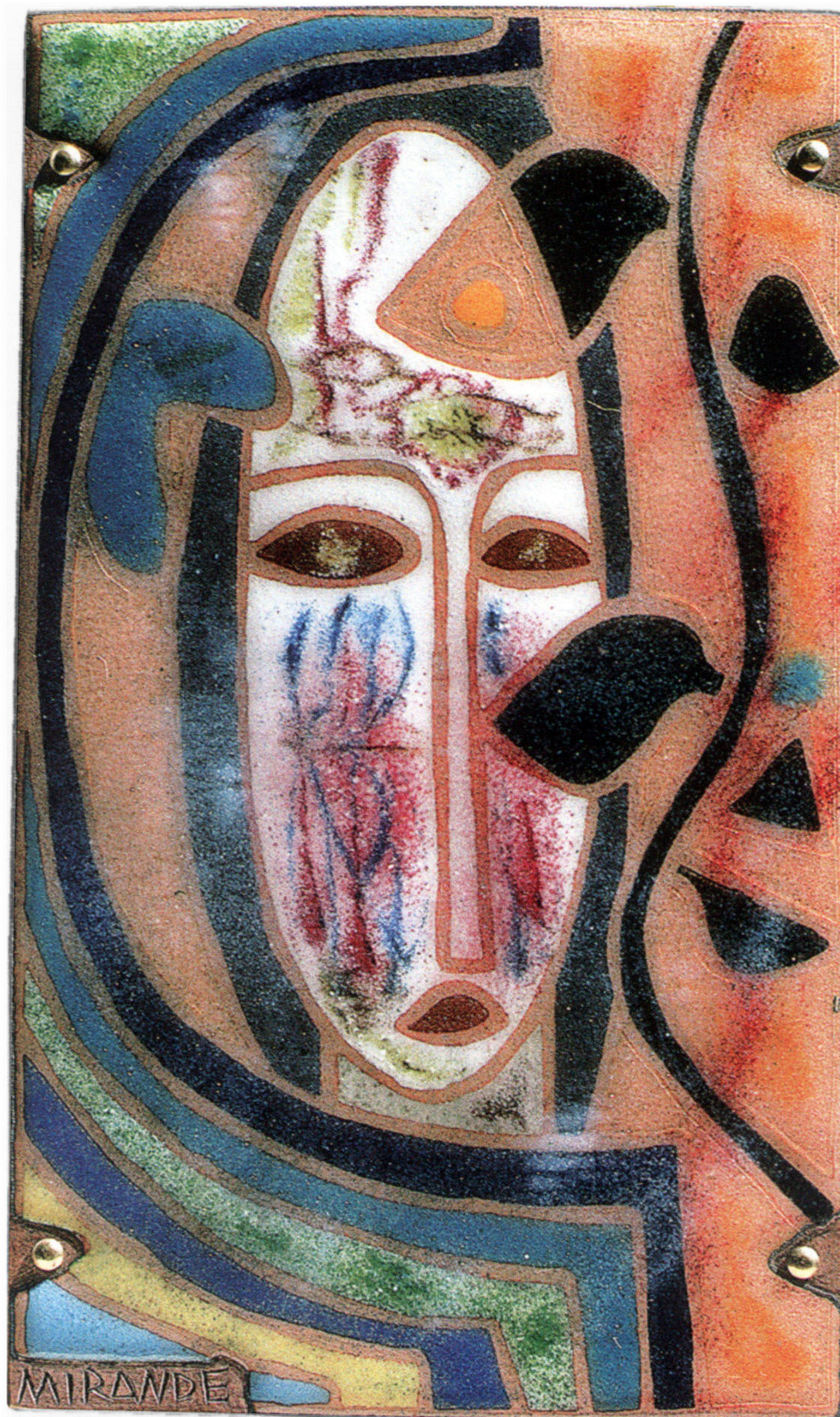
Pierrot noir à la coupe rouge,
1990, cloisonné à l'or et peint, 15 x 10 cm







Sainte face aux épines,
1984, champlévé et gravure, 15 x 9 cm



Visage aux feuilles de lierre,
1971, champlévé sous glaci, 17 x 10 cm



Visage au laurier,
1976, champlévé sous glacis et gravure,
dimensions inconnues

Les yeux après la souffrance
Ont la tendresse des nuages
Qui ne font de mal à personne
Mais effacent la hauteur
des arbres les yeux après
la lessive de l'angoisse
flottent comme du beau linge
loin de l'eau qui charrie
les caillots les pleurs les
venins les yeux après
l'aigre firmament de la
douleur ont le frêle éclat
du pollen nocturne l'éclat
de l'indulgence du nuage

Raymond Mirande,

L'Apparence et le Feu, Bordeaux, 1961

Visage au laurier,

1972, champlévé, 20 x 15 cm



Tous se protègent du « dehors (qui) descend avec ses gros sabots mes escaliers secrets parfois... ». Le *Clown vénitien*, *L'Enfant aux masques* de 1990, entourés des masques du monde, petites chauves-souris noires et uniformes, indispensables parfois à la beauté, qui « porte un masque pour se protéger de notre ignorance, de nos regards impurs, la divine... ». Pourquoi les *Masques aux grands bonnets*, se prenant pour les médecins sorciers de Molière, n'auraient-ils pas cependant pour plus noble fonction « d'effacer tout ce qui n'est pas le regard » (Marcel Brion) ? Car il s'agit en réalité de « poser sur l'inconnu un visage, un masque, pour le reconnaître et le tirer à l'être, le faire être pour nous, à notre hauteur humaine, le "nommer" comme dans la Genèse, ou lire en lui la part divine, le jardin secret, l'enchantement premier qui dure encore comme une musique ».

Le masque révèle alors l'essentiel : « Le visage originel d'avant la naissance ou celui d'après la vie. » Il est lui-même la création qui permet « de dévisager ce qui n'a pas encore de visage... ». Son intelligence « condense l'être face au vide ». Chaque visage est un « manuscrit du regard intérieur... simple comme un objet mais traversé d'âme ». Si Georges Bernanos disait en réponse à un questionnaire que le chef-d'œuvre de la nature est un beau visage émerveillé, il devra pour l'artiste émailleur refléter avant tout Le Visage. Le Christ, « visage humain du mystère de Dieu », sera inscrit par *Véronique*, comme sur le saint suaire, comme ensuite sur le *Visage du Struthof*. « Christ-Personne » convertit l'impersonnel en personnel. « Péguy disait l'histoire de Dieu, celle du dieu qui paria sur l'homme au point de risquer son être dans un visage humain. » Le pitre, le guignol et

l'arlequin, apôtres au pied de la Croix, reçoivent le masque crucifié dans *Le Christ aux clowns* de 1975, pour transmettre une autre parole. Visages aux rayons, lauriers, grenades, émeraudes, turquoises, bleuets, plumes ou lunes, visage de l'agate, visages indiens ou visages barbares, tous avatars féminins de la sainte face, s'égrènent au fil de l'œuvre comme des perles blanches aux attributs symboliques. Mais « cela commence derrière les yeux ». De l'œil bijou des Égyptiens à celui des statues de l'île de Pâques, l'émailleur retient leur forme en amande dont il aime ajourer les intérieurs. Yeux noirs aux pupilles apparemment vides, expression du Soi (sans états d'âme ni émotions), qui pourtant ne cessent de s'attendrir, s'apitoyer et s'émerveiller. Car bien qu'aveugles, ils s'irisent des miroitements colorés qui les ensèrent. L'ovale des visages encercle, comme chez Rouault, des sourcils tracés dans le prolongement d'un nez parfois démesurément étiré. Une bouche « ronde d'étonnement »... un grand front chiné de poudre d'émail... joues saupoudrées de carmin... Vierge, Daphné, reine barbare, jeune Indienne, Peau-Rouge, s'isolent ainsi dans des pièces célébrant le visage féminin, « seul immobile, contre le reste du monde qui se meut ». La femme-fleur, la femme-pierre, la femme-végétal, « plante de mort et d'azur, aux yeux hésitants, mi-clos... », veillent comme des bouquets dans des coiffes-cryptes qui les nimrent de pierres précieuses ou de plumes... Comme l'*Épouvantail* des champs, si humble et si troublant interprète de la présence humaine, les clowns, les masques et les visages, au-delà de leur apparente naïveté, continueront longtemps d'assurer leur mission, celle d'incarner la Présence sur la grande cène de la vie.



Visage aux bleuets,
1979, peint sous glaci, diam. 25 cm



L'Indienne bleue,
1990, peint, 50 x 30 cm

Visage à l'émeraude,
1976, champlévé sous glaci, 35 x 15 cm







Masque et violon rouge,
1989, champlévé sous glacis, 9 x 17 cm

Visage aux rayons,
1982, cloisonné, 15 x 7,5 cm



Visage au laurier et à la grenade,
1997, champlévé, 15 x 10 cm

Don Juan garde l'urne des cœurs,
1989, champlévé, 33 x 10 cm



Le couple au jardin

Affirmant dans son *Dialogue sur l'amour* qu'il « est le seul dieu dont Hadès accepte les ordres », l'écrivain grec Plutarque proclame cet amour comme seul vainqueur véritable du combat mystérieux entre la vie et la mort. Réponse à l'énigme, l'amour jaillit comme une révélation offerte par les dieux. Mais pour qu'il puisse « amener tout à l'unité » (Empédocle) il faut, selon le poète émailleur, « faire attention aux plus petits instants qui s'écoulent. L'amour sauve tout, pénètre partout. Il n'y a que lui qui soit. Sans lui, le reste n'est que vide. Il est l'habitant, la liqueur, le contact, la brûlure. Le reste est brume, confusion ». Des mythes archaïques à celui de la Genèse, la présence constante du couple interroge. Le sourire grave de Déjanire sur le coffret émaillé consacré à Héraclès, les élans d'Eurydice vers Orphée sur les pièces de 1969 à 1984, suggèrent le même sentiment que celui conduisant Ariane à Thésée : don d'une couronne de pierres précieuses destinée à éclairer le Labyrinthe (variante du mythe). Antique et nouvelle alliance, l'anneau les réunit et éclaire la route car « le couple est un diamant, il est un soleil lumineux et vigilant..., je crois que l'amour

de deux êtres ressemble à ce feu silencieux qui éternise doucement l'essentiel de deux cœurs en incessante correspondance. En correspondance avec ce qui les entoure, jusqu'à la plus lointaine étoile, peut-être en accord mystérieux avec le Promeneur du jardin. Le mystère du couple est insondable, c'est un beau jardin secret où circule le sang de la tendresse. Où deux personnes uniques, deux âmes vivantes, infiniment respectueuses l'une de l'autre, puisent à la même source qui les fait croître à chaque instant côte à côte. Deux mystères inachevés, deux œuvres d'art qui se créent pour la première fois » confiait l'émailleur dans une lettre datée du 10 juin 1996. La lumière de l'amour, capable de chasser l'ombre de la mort, ne fait plus craindre les aventures extrêmes : c'est la puissance d'un philtre d'amour qui décide Tristan et Iseult à embarquer pour le royaume des ténèbres. Voguant à jamais réunis sur leur barque funéraire, « couchés sur un bûcher de flammes-voiles blanches » en route vers la terre promise de Cornouailles, le célèbre couple, né tardivement de la légende arthurienne, est le premier à s'immobiliser dans le glacié émaillé d'une dizaine de pièces. Enlacés dans un sommeil définitif, endormis dans les bras des algues

Naissance d'Ève,

1978, champlevé sous glacié, 27 x 18 cm



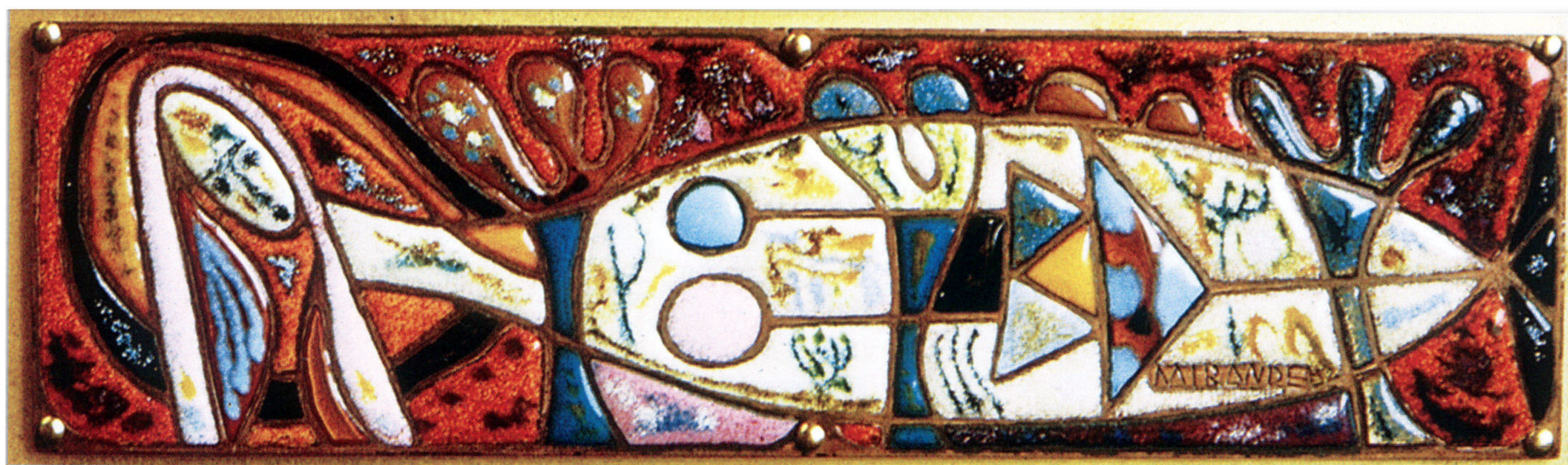


Le Couple à l'arbre vert,
1975, champlevé, 30 x 20 cm

Couple sous l'arc-en-ciel,
1979, champlevé sous glacis, 22,5 x 18 cm

marines, ils continuent, sur deux coffrets-nefs de 1962 et 1987, à s'abreuver au calice de l'amour, véritable source de vie. Pourtant, comme le rideau noir des Enfers qui sépare définitivement Orphée d'Eurydice sur l'émail de 1984, la mort est là, qui les raidit, à jamais éloignés dans leur sarcophage respectif sur la dernière œuvre de 1997 ! Expression du créateur pressentant le terme imminent de sa propre destinée conjugale ou acceptation feinte de l'inexorable ? Mais peut-être la jeune *Ophélie* elle-même, noyant son chagrin amoureux dans la végétation lacustre d'un émail de 1978, nouvelle Eurydice implorant son amant de la rejoindre dans la mort, était-elle finalement parvenue à l'union ?... Éros, partenaire de Thanatos, initiateur du premier acte d'engendrement, consume ceux qui le réduiraient à un outil machiavélique ; des trois *Don Juan* émaillés, brisant les innocences de leur jeu cruel, le dernier, contre toute attente, s'élève au rang de gardien protecteur de « l'urne des cœurs » : bourreau repentant ayant échoué à soumettre l'amour à l'intelligence. Car « l'intelligence est une flèche. Elle peut tuer ce qu'elle atteint. L'amour, lui, pénètre et donne vie. La flèche pénètre et donne mort. L'amour entre, regarde joyeusement autour de lui. L'amour plus intelligent que l'intelligence » conclura l'artiste en prévoyant par ailleurs la réalisation d'un « Adam en don Juan » ! Alors même que l'œuvre de chair lui « reste tellement extérieure », il déclare pourtant que « toute création est une œuvre d'amour » (préface au livre de Paul Fréour, *Œuvre d'amour*) : « L'amour qui





Femme corail,

1973, champlévé, 6 x 21 cm

Ève,

1994, champlévé,

50,5 x 5,8 cm



Le Roi et la Reine,

1983, champlévé sous glaci,

24 x 20 cm

donne sa forme véritable aux choses, qui ferait chanter les pierres, qui fait prendre conscience de l'espace de l'être, qui transporte aux points les plus extrêmes... » Au carrefour de l'exaltation et de la souffrance, l'amour créateur dépasse la taille fine des *Aphrodite* émergeant d'un coquillage écumeux en 1977, et le pouvoir d'un prince dont le baiser, comme un diamant, viendrait fissurer le sommeil de cristal d'une *Belle au bois dormant*. Apparaissant dans le premier regard d'Ève sur Adam endormi, sa force traverse les paroles du poète. « L'esprit aimant me rapproche à très grande vitesse de ce que j'aime et en même temps m'éloigne de toute chose. Il y a donc un mouvement continu d'arrachement de tout et d'élan vers un seul être. L'amour est une pénétration, quelque chose qui s'échappe de moi et va vers... Ce quelque chose est un élan de ma conscience, et de toute ma vie, vers un être. Cet élan devine, sent, comprend, va au plus profond. Mais il demande éperdument une réponse... Il veut être reconnu dans sa plénitude par le partenaire. Au point de rencontre de l'élan et de la réponse à l'élan, qui est élan elle-même, jaillit la construction... »

Construction de l'œuvre, construction du couple, devenu œuvre à part entière. *Roi et reine* de l'Éden, sur une pièce de 1983, Adam et Ève constituent le sujet central d'une trentaine d'émaux. Leur face à face dans *Les Deux Visages au daim* de 1980 scelle à nouveau l'unité du *Couple-Graine* de 1970. Contenant le germe du monde, bien avant la chute, ils mûrissent par ailleurs sous les nuances irisées de l'arc-en-ciel et valsent sur les méandres des quatre fleuves. Ève amorce sa vocation de tentatrice en offrant sa danse aux animaux du paradis tout autant qu'à Adam. L'amour « égare mais libère, redonne l'enfance, rend l'imagination agile comme une grenouille... ». Leur demeure, *Maison d'Adam et Ève*, déclinée à trois reprises, s'encastre dans l'arbre de la Création





Ophélie,
1978, champlevé sous glacis, 17 x 40 cm





Tristan et Iseult,

1987, coffret champlevé, 29 x 11 x 9 cm

Née de l'arbre protecteur des amours primitives de l'humanité, elle annonce la crèche avant d'être le tronc creusé du dernier navire-cercueil de l'homme. L'arbre vert, symbole de l'homme spirituel, descend du premier jardin pour venir s'enraciner dans l'émail. Il se penche sur Adam, arbre rouge, dont le sang circule dans les veines comme la sève dans les nervures des feuillages. L'artiste demiurge, devinant leur désir de fusion, transforme progressivement ses premiers *Arbre de vie*, encore fragiles de leur blanche opalescence en 1969 et 1972, en un éclatant et ultime *Arbre de la Résurrection*, marquant la fin de sa propre carrière en 1997 ; sa sève rougie vient inonder les espaces enneigés d'un jardin hivernal désormais embrasé d'éclaboussures vermillon. Dans *Le Couple à l'arbre vert* de 1975, il se contente d'enserrer le couple dans le cercle ajouré

de son feuillage, prêt à s'élancer vers les astres, telle une fusée à la cime triangulaire, dans une œuvre de l'année suivante. Retenant les fruits suspendus à ses rameaux, il abrite ailleurs divers papillons ou oiseaux de nuit ainsi qu'une tête de daim-cerf : cet « animal-végétal », ce « buisson qui marche », image du Christ – que l'émailleur restituera dans un *Cerf à la sainte face* de 1979 –, se substitue au promeneur solitaire évoqué plus haut, le Yahvé-Dieu de la Genèse parcourant le jardin à l'aube du jour. Il est le Christ-jardinier rencontré par Marie Madeleine près du tombeau, sur le coffret pyramidal de 1995 consacré au *Jardin de la Résurrection*. Venu illuminer le verger, il fait jaillir de ses mains des rameaux de verdure là où se sont inscrits les stigmates. Véritable occupant du jardin, il habite la Création d'une présence secrète dont l'artiste tente de se faire le héraut. Sur la porte de tabernacle de l'ancienne chapelle de la Visitation à Bordeaux, le premier jardin pourrait être celui après la chute. Apparemment vide et silencieux, il ne résonne plus que des ondulations de l'arbre de vie exposé aux rayonnements

du soleil. Tous les jardins représentent désormais des parcelles du paradis perdu. Écrins des rêveries du poète, il en nommera les essences consentantes : les *Forêt de sapins* des Vosges, le *Grand cèdre* solitaire de son jardin girondin, le *Vieux poirier* du Véron, le petit *Oranger* du mont Palatin à Rome... gardant secrets ses plus grands confidents : les grands marronniers du jardin du Luxembourg à Paris, le liquidambar flamboyant de Gradi-gnan, les peupliers des bords de Vienne ou les cyprès de la villa d'Este. Du jardin de la France, dont il note un souvenir de vacances : « Touraine à l'automne, poudre de la lumière, doux peupliers frottés d'or, terres labourées toutes blanches, fresque bleutée du ciel, transparence de la craie, envol des sillons » à la maison-crypte de La Courberie qu'il aimait voir éclairée à l'intérieur comme une arche sous les étoiles : « Écume noire des coulées de lierre sur les murs de craie des enclos, pierre de tufeau comme de la bure, de l'ivoire, du parchemin, avec ses silex taillés dans les vignes. Naïf papier quadrillé des façades en pierre de taille... », c'est une plongée dans un jardin retrouvé,

Le Premier Jardin,

1990, coffret champlévé, 21 x 20 cm





Aphrodite, écume et coquillage,
1977, champlevé sous glacis, 25 x 15 cm



Femme et coquillage,
1977, champlevé, 29 x 29 cm



Forêt de sapins sur la mer,
1973, peint, 50 x 30 cm

avec ses arbres et sa crèche, dont les métamorphoses saisonnières n'ont rien à envier à celles du jardin de Monet à Giverny. Particulièrement sensible aux charmes des jardins urbains en automne ou en hiver, il aime rencontrer une *Statue dans un parc*, une *Fontaine en forêt*, découvrir une *Clairière indienne*, assister au spectacle d'un *Théâtre de Guignol*, s'arrêter devant le *Manège du jardin du Luxembourg*. Des jardins parisiens aux jardins anglais ou luxembourgeois jusqu'aux jardins italiens, sages aventures ou soif éperdue d'un nouveau jardin, peut-être celui de la Jérusalem céleste ? « Nous chercherons à planter autour de nous le jardin, mais qu'il soit sans clôtures, afin qu'à toute heure du jour et de la nuit, le monde puisse y pénétrer et s'y reverdir. Ouvert aux hommes sans exception, de toutes races, croyances. Aux hommes sans étiquettes, qui disent simplement "nous sommes". En dehors nous combattons pour que tous

puissent dire : Nous sommes. » Les deux *Jardin sous la mer* de 1978 et 1979 pourraient en raconter la genèse. Sera-t-il à nouveau issu d'un déluge, jardin lavé et baptisé, ou bien celui qui remontera un jour des eaux de l'Atlantide convertie par son immersion, riche alors d'une *Cathédrale engloutie* ? Quel qu'il soit, ce jardin futur, unissant le jardin d'Éden à celui de la Résurrection, ne pouvait se concevoir, pour un émailleur, sans la richesse mystérieuse d'un *Jardin barbare* ou persan. Véritable merveille spirituelle, ne pouvant résulter que de la magie d'un conte, l'alchimiste joaillier décide de le puiser à la source des *Mille et Une Nuits*. Rêvant comme le génie magicien de « frotter » la lampe de l'émail pour en faire jaillir le jardin de l'immortalité, il semble offrir, dans un dernier *Jardin d'Aladin* de 1997, l'épiphanie finale d'un créateur désireux de rendre au sacré sa richesse plastique.



La Forêt en feu,
1979, peint, 54 x 30 cm