

(...) Lorsqu'il s'agit de définir l'art d'Henri Ughetto, on évoque le trauma de sa mort clinique du 11 août 1963, qui joua un rôle déterminant dans la construction de son désir d'immuabilité et d'éternité et donna finalement naissance aux fameux Mannequins imputrescibles. Ses gouttes de sang sont sans cesse comptées ; cette comptabilité cadence l'acte de création comme une machine cérébrale à capturer et à fixer le temps.



Cet effort nécessairement contrarié par la nature périssable de l'Être place son œuvre dans une dimension qui se saisit de rationalité et d'irrationalité. Il nous semble ainsi pouvoir faire coïncider l'étude de son œuvre avec une querelle terminologique qui a surgit dans les milieux scientifiques au moment même où il commençait à produire ses mannequins.

Depuis quelques années, de nombreux historiens de l'art ont restreint l'usage de l'épithète « baroque ». Sir Anthony Blunt est le premier, au début des années 70, à souligner la fatuité du mot. Il n'existe en effet aucun manifeste du baroque, et les artistes du grand siècle italien -Pierre de Cortone, Gian Lorenzo Bernini et Borromini-, qui obtiennent usuellement cette appellation, n'avaient pas la volonté d'appartenir à mouvement artistique commun[1]. De plus, le mot n'est apparu que tardivement, dans l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert. Lorsque nous définissons telle œuvre d'art comme étant baroque, nous risquons donc imperceptiblement de lui nuire, oubliant ce qui fait sa spécificité.

Or, Eugenio d'Ors a proposé dans les années 30 l'idée d'un baroque transhistorique, qui traverse toutes époques et toutes civilisations[2]. Celle-ci fut reprise par Henri Focillon qui le

définit comme un état épanoui des formes, succédant aux phases de l'archaïsme et du classicisme[3].

Il ne faut pas sous-estimer son influence sur les artistes de notre temps, dont les formes peuvent rappeler l'apogée même du baroque berninien.

Dans une production singulière, Henri Ughetto a participé à l'élaboration plus ou moins consciente d'une phénoménologie du baroque contemporain. Son art, d'un baroque clairement revendiqué, reprend les caractères fondamentaux définis par Eugenio d'Ors et Henri Focillon. En 1995, Henri Ughetto déclare : « je déteste la non couleur : le gris et tous les mélanges terreux innommables » et « il n'y a pas un seul angle droit sur ces objets. J'ai la haine pour le parallélépipède rectangle et les lignes droites, surtout horizontales, me dépriment »[4]. Le traitement exclusivement frontal et pictural de ses volumes évoque clairement le Bernin ; sa vision, fouettée d'un romantisme angoissé, va fondamentalement à l'encontre de ce qui est statique et évoque le mouvement autant qu'elle le provoque. Son baroque est une manifestation éprouvée au sens de l'expérience personnelle, d'une obsession d'exubérance, de fantaisie, de générosité dans les proportions, en rapport direct avec l'idée d'accumulation.

Dès les années 60, le souffle baroque avait traversé l'œuvre d'Orlan dont Henri Ughetto était et restera un émule. Déjà, le corps était mis en scène dans l'exaltation du mouvement et la surenchère. Plus tard, à propos de sa *Chapelle de Sainte Orlan* (Lyon, 1984), l'artiste dira avoir fait : « une grande installation, un théâtre sans corps, du baroque, que du baroque ! Grâce aux techniques contemporaines mêlées aux anciens médias et grâce aux multicouches de citations de l'histoire de l'art, un baroque maîtrisant son baroque, maîtrisant sa nature même »[5].

Mais qu'en est-il d'Henri Ughetto ? Fidèle à une esthétique qu'il développe également dans les années 60, ne combat-il pas l'idée d'un classicisme qui ne peut qu'effrayer une époque torturée par l'immobilisme et le conservatisme[6] ?

Si Orlan aborde de manière presque didactique la question de l'esthétique baroque dans une volonté féministe et attentatoire, Henri Ughetto y décèle plus intuitivement le souffle de l'anticonformisme. En 1968, il expose au théâtre du 8^e arrondissement de Lyon des Mannequins allégoriques qui lui valent un «blâme» du maire Louis Pradel. En tant que plasticien, il accomplit une révolte spontanée, participant à celle, plus vaste, qui se jouait dans le territoire français. Cette crise enclenchée par une insurrection de la jeunesse étudiante parisienne, avait alors gagnée le monde ouvrier : il n'est d'ailleurs pas anodin qu'Henri Ughetto

ait placé son atelier et son musée sur les Pentes, lieu de la grand révolte des Canuts, première révolution sociale caractérisée, au début de l'ère de la grande industrie. C'est que selon toute évidence, son art résonne au titre d'exemplarité, en ce qu'il théâtralise la société de son temps pour mieux en dénoncer les excès et les perversions. La forme et le souffle « baroques », leur mise en œuvre « artisanale » dans la lenteur du travail à l'abri de l'« Atelier », la présence essentielle du sang qui tapisse les œufs en plastique, offrent une réponse contrastée aux déviances d'une société de consommation vampirique.

ENTRETIEN A L'ATELIER

Lyon, le 29 mars 2008

Que signifie le terme « baroque » pour vous ?

Le baroque est pour moi le contraire du classique, qui est statique. C'est le mouvement, la ligne courbe. Il a rapport à l'accumulation qui me concerne directement. Je ne parle pas du Baroque qui désigne les œuvres du XVIIe siècle, mais de celui que l'on retrouve à toutes époques, dans toutes civilisations, surtout orientales.

Est-ce un terme trop connoté, méprisé au point que vous n'en assumiez pas son usage ou au contraire revendiquez vous son usage ?

En d'autres termes utiliseriez vous cet adjectif pour définir votre travail ?

Faire du baroque est une contrainte. Cet art est très dévalué et le terme en soi est péjoratif. D'ailleurs, quand on ne sait pas quoi dire, ou comment qualifier une oeuvre, que celle-ci nous échappe et nous dérange pour une raison ou pour une autre, on dit automatiquement qu'elle est baroque. Le baroque est effectivement ce qui échappe à la logique, ce qui est inclassable. Il s'applique donc très bien à mon travail.

Vous avez dit en 1995 : « Je déteste la non couleur : le gris et tous les mélanges terreux innommables » et « Il n'y a pas un seul angle droit sur ces objets. J'ai la haine pour le parallélépipède rectangle et les lignes droites, surtout horizontales, me dépriment ».

Pourquoi ?

La ligne droite, la recherche des accords de couleurs m'ennuient. La ligne droite, c'est l'esprit cartésien, l'église en boîte, le cercueil ; la ligne courbe, c'est la vie. C'est aussi l'infini (σ), l'anti-rationalité, la créativité. Elle est beaucoup plus complexe que la ligne droite et donc incontrôlable. J'utilise les courbes entrelacées et des couleurs pures sans vouloir les harmoniser, par instinct et contre l'enseignement Académique. Tout cela était présent bien avant mes mannequins, avant 1965, dans mes peintures.

Justement, quels artistes baroques connaissez vous et vous en êtes vous à un moment inspiré ? Quel fut pour vous le moment de la révélation et le moment où vous avez compris que vous même appliquerez ses préceptes ?

Je ne m'en suis jamais vraiment préoccupé, ni formellement inspiré, c'était une évidence. Le baroque m'a toujours fasciné, de manière intuitive je me suis tourné vers les œuvres faisant

l'apologie des courbes ; Le Bernin bien sûr, mais aussi Arcimboldo, Philippe Dereux, le facteur Cheval. J'ai en commun avec eux le goût de l'objet imputrescible et celui de l'accumulation. Les artistes d'art brut sont souvent baroques, parce qu'ils livrent des œuvres incomprises et qui sont l'expression d'un univers différent, mais aussi certains artistes de l'art corporel, comme Michel Journiac, avec qui j'ai exposé à Nantes un peu avant sa mort : d'ailleurs très préoccupé comme moi par cette idée, il avait beaucoup dérangé. Orlan est la seule de ce courant qui ait vraiment établi un rapport direct avec le baroque. Tout ce qui est différent et qui n'appartient pas à la norme est baroque.

Vous évoquez des artistes pour qui la mise en scène d'un monde personnel est, plus ou moins consciemment, un des vecteurs primordiaux de l'expression artistique. Quelle est la place de la mise en scène dans votre travail ? Par exemple comment avez vous décidé de fixer le nombre de gouttes sur un œuf à 500 puis à 400 ?

J'ai vécu pendant longtemps avec l'angoisse de ne plus trouver de matière première –les légumes et les fruits en plastiques ne sont plus fabriqués- et j'ai acheté un stock colossal de ces produits qui me laisse une grande liberté de création.

L'idée de la mise en scène se met naturellement en place au moment où vient l'envie d'accumuler. Ce sentiment est fulgurant et les arrangements ne sont jamais volontaires. Je suis d'ailleurs séduit par l'effet d'accumulation de mes mannequins lors des expositions personnelles, même lorsque je n'ai aucune maîtrise sur la scénographie : on a l'impression qu'ils se multiplient, qu'il y a un débordement que l'on ne peut maîtriser ; une sorte d'emphase irrationnelle.

Paradoxalement, j'ai un mode de fonctionnement mathématique : autant lorsque je travaille, il y a comme une machine qui se met en route et que l'on ne peut arrêter, autant cela se fait de manière rigoureuse, dans le décompte de tous les objets assemblés et des gouttes de sang. C'est de la rencontre de ces mécanismes contrariés que naît l'œuvre.

Il vous faut produire toujours plus : plus d'œuvres avec encore plus de sang ; des gouttes qui s'ajoutent aux autres, pour un nombre total sans cesse grandissant, de manière exponentielle. De même, vos mannequins imputrescibles sont particulièrement riches en matière et plein d'une grande variété d'objets. Ils sont visuellement très denses. J'aimerais savoir ce que le « plus » ou le « trop » évoque en vous ?

Actuellement, je fais des petits mannequins, mais ils ont une importance mineure et ne me satisfont pas. Je préfère de loin les grands mannequins qui donnent davantage l'impression de foisonnement. Ce qui nous touche, c'est l'effet d'accumulation, et aussi la dimension de ces mannequins qui correspond à celle de nos propres corps. Ils offrent la possibilité d'une rencontre et d'une réflexion sur soi même. Le « trop », c'est la possibilité de se confronter à l'autre, et à soi même, car il questionne nécessairement notre place dans la société, notre rapport au corps et à l'espace.

En effet, j'ai toujours pensé que vos œuvres étaient des extensions de vous même, à cause du sang, comme si la force de cette matière et ce qu'elle contient de vous, d'impalpable, d'irrationnel et d'inaliénable, était ce qui nous permettait le mieux d'aller à votre rencontre. Tout cela est profondément charnel et intuitif, mais par rapport à la forme pure, quel rôle joue le discours de l'image, l'emblème ou l'allégorie, si riches à l'époque « baroque », dans votre travail ?

C'est étonnant que vous me posiez cette question, car mes premiers mannequins ne s'appelaient pas mannequins imputrescibles, mais mannequins allégoriques. A l'époque je ne savais pas vraiment ce que cela voulait dire, et je les avais nommé ainsi parce qu'on faisait souvent référence à ce terme en histoire de l'art. Pour moi, c'était une manière de provoquer. Bien souvent l'utilisation outrancière de la devise rendait l'œuvre illisible au dépend de l'esthétique, et plus encore dans les années 60, je n'avais aucun souci de l'esthétique. Les mannequins présentés au théâtre du 8e à Lyon en 1968 étaient d'ailleurs très inesthétiques et très agressifs, au point que Louis Pradel ait voulu interdire l'exposition me faisant savoir qu'il fallait que j'apprenne à respecter les convictions religieuses de mes citoyens. Maintenant, en sachant ce que désigne l'allégorie, je dirais que mes mannequins sont des personnifications de la vie et de la mort. Ils sont des points de rencontres éphémères entre ces deux idées.

par Damien Chantrenne

[1] BLUNT Antony, *Architettura e citta barocca*, Naples, Guida éd., 84 p.

[2] ORS Eugenio (d'), *Du baroque*, Paris, Gallimard, 2000 (1ère éd. 1935), 180 p.

[3] FOCILLON Henri, *La Vie des formes*, Paris, P.U.F., 1964, 135 p. (1ère éd. 1934).

[4] *Henry Ughetto*, cat. expo. Villefranche-sur-Saône, Espace Arts plastiques du Centre Culturel, 24 mars-20 mai 1995, Lyon, Villefranche, coéd. Centre Culturel de Villefranche et Environ l'Infini, 1995, n. p.

[5] Voir BRET Jean-Noël, BUCI-GLUCKSMANN Christine, ENRICI Michel, *Orlan triomphe du baroque*, Marseille, Images En Manœuvres éditions, 2000, 63, p.

[6] DASSAS Frédéric, préface du roman *Du baroque*, Paris, Gallimard, 2000, p. XXII. Voir la relation établie entre la notion de « baroque » et celle de la folie.

Ces textes sont extraits de la publication **UGHETTO** par Richard **Meier**, (Coédition Voix / Enseigne-des-Oudin) 36 x 25 cm. - 24 exemplaires uniques, présentée à l'occasion de l'exposition du 4 novembre au 20 décembre 2008

Œuvres récentes :

au 20.10.2008, 30 310 000 gouttes de sang peintes ... depuis 1970, (NON comptées depuis 1965).