

## UNE ARCHÉOLOGIE DE LA PEINTURE

Andoche Praudel est un de ces artistes singuliers, qui tout en suivant des pistes en apparence balisées, s'efforce avec discrétion mais persévérance à brouiller les partages et les hiérarchies convenues, entre nature et culture, utile et beau, artisanat et art, ustensile et objet, céramique et sculpture, modelage et surface-peinture, technique et hasard. Après s'être consacré à une peinture, qui à l'écart de la voie « moderniste » de la couleur pure dans le plan, était plus un travail – « à l'ancienne » : Praudel a toujours peint à l'huile – sur la matières et les éléments, il se consacre depuis maintenant plus de vingt ans à la céramique, où il est devenu un virtuose du *raku*, au point d'être désormais reconnu au Japon, pays dont il connaît la langue et la culture, et où il séjourne, travaille et expose régulièrement depuis 1993. Plus récemment, en écho à ce travail de la terre, il s'est engagé dans une pratique photographique liée au paysage.

À un moment où schizophréniquement, la crise de la peinture et du « système » des beaux arts, où celle-ci occupait depuis la Renaissance une place hégémonique, donnait lieu à des réactions totalement opposées : certains rejetant le bébé avec l'eau du bain, alors que d'autres, à l'inverse, se prenaient pour le bébé et barbotaient allègrement dans ce qu'un Daniel Buren appelait la « barbouille », Praudel a pris acte qu'il était parvenu au bout de son pinceau, et que la création devait dès lors prendre pour lui d'autres voies que celles du tableau de chevalet.

Du bain de peinture, il aura mis à part l'élément fluide et lumineux, une fois décanté et épuré : il en fera plus tard le « bain » révélateur de la photographie. Mais d'une photographie résolument aux antipodes de celle pratiquée par certains peintres (tels que Gerardt Richter, Günter Förg, ou aujourd'hui de nombreux jeunes plasticiens qui se veulent « multimédias ») dans un contrepoint (post)moderne avec la peinture. Loin de prétendre y chercher une avancée ou une sortie par rapport à cette dernière, Praudel regarde au contraire vers le passé de la photographie, du côté du pictorialisme des origines, teinté d'une certaine manière « japonisante » qui avait pu inspirer la peinture à la même époque. Voire vers le passé tout court : peinture d'histoire, mais d'une histoire d'avant l'histoire de la photographie. Champs de batailles qui ont eu lieu avant la naissance de celle-ci (de Carthage à Austerlitz), désertés par les combattants, dénués de toute présence active, sans témoignage, trace, vestige ou monument d'aucune sorte, images d'une terre comme ramenée à un état d'avant toute histoire, sinon toute culture, sans autre événement que le cycle des saisons et le travail des champs. Ou bien vastes panoramas offrant à la vue une nature immémoriale qui la déborde de partout, comme indifférente aux aventures humaines, petites ou grandes, s'étalant dans toute la splendeur lumineuse de leur apparition, comme vus pour la première fois. Une photo innocente, montrant une nature préservée de toute atteinte, reflet d'un paysage sauvage ou humanisé, miraculeusement préservé, ou même dévasté et désolé comme après une probable catastrophe, mais toujours hors du temps historique : laissé intact ou irrémédiablement délaissé.

Mais il avait auparavant soigneusement recueilli les matières à la fois malléables et pigmentées, la lie boueuse et colorée pour en faire le limon argileux à façonner et cuire. Ce magma, le céramiste doit en effet d'abord s'en saisir, le manier et lui donner forme selon le geste le plus simple, primordial, organique, antérieur à toute utilisation d'instrument. On sait que la céramique, qui emprunte à la terre nourricière et la soumet à la cuisson, entre en analogie, en concurrence et en complémentarité avec les activités permettant au corps de se nourrir : comme le boulanger, le potier pétrit sa pâte, le four est comme un ventre, et les mythes d'invention de la poterie donnent à celle-ci une forte connotation orale/anale ; et il semble que ce rapport direct au monde vienne satisfaire chez l'artiste une sorte d'appétit matériel et de bonheur à mettre la main à la pâte qui se manifestait déjà lorsqu'il s'adonnait à la peinture.

Technique première, naturelle, encore engagée dans un organisme vivant où le contact avec la matière est absolument immédiat : pas art appliqué – ce qui supposerait déjà l'existence de l'art, du concept d'art, étendu à ce qui se trouvait exclu de son champ. Pas même art premier, mais si l'on peut dire art d'avant l'art, le plus archaïque, antérieur à tout partage entre l'organe et l'outil, la technique et l'art, la fonction vitale et la forme gratuite. De toutes les choses faites de main d'homme, la céramique est bien la plus archaïque, parce que la plus naturelle, la plus engagée dans des activités vitales, à peine détachée des gestes élémentaires par lesquels l'organisme s'approprie une matière, la saisit, et du fait de la tenir en main, lui donne sa propre forme : celle des doigts repliés dans le geste de prendre, forme indicelle par excellence. Il y a chez tout potier, mais chez Praudel au plus haut point, cette redécouverte du plaisir enfantin de saisir et modeler à pleine main, de laisser une marque dans la terre

boueuse, et de lui donner naturellement, c'est-à-dire mécaniquement, par simple empreinte, la paume constituant comme un moule, la forme d'une coupe, d'un bol. La matrice originaire de l'ustensile, qui vient relayer ces fonctions vitales primaires: remplir, garder, transporter.

Si l'on peut alors parler d'art appliqué, c'est donc au sens littéral d'une application ou d'une implication organique, vivante, dans une matière plastique qui reçoit et prend *ipso facto*, en la sauvegardant, la forme que lui impose la main, se trouvant comme immédiatement informée par le geste fonctionnel qui fait de la paume tournée vers le ciel le premier récipient : recueillir, contenir recevoir, de l'eau ou des graines pour les porter à sa bouche. Ainsi le bol est comme la forme la plus corporelle, absolument première, *archétypale*, d'ustensile, qui épouse parfaitement la main puisqu'il en est directement sorti : comme une croûte, une seconde peau arrachée à la paume enduite de terre, un épiderme raffermi, prêt à servir de récipient durable. L'ustensile n'est ici que le double artificiel, endurci au feu, imperméable et transportable, du geste par lequel on recueille dans sa paume une eau, vitale, lustrale ou votive pour la porter aux lèvres ou au visage, ou l'offrir en libation, que le destinataire en soit humain ou divin. Recueillir pour se recueillir. Et c'est le sens de la cérémonie du thé, auxquels ces bols sont destinés, sans qu'il y ait là une détermination exclusive : ils peuvent à la fois servir, ou n'être que contemplés, telle une œuvre d'art.

Mais cette mise en forme, effectuée à la main à l'aide d'instruments rudimentaires, et dont dérive la sculpture par modelage, n'est que le premier temps d'un processus, qui, lui, rapproche par un étrange raccourci la céramique de la photographie, « art » emblématique de la modernité dont le statut est lui aussi ambigu. Car si du point de vue du résultat final, la photo semble s'apparenter aux images peintes, du point de vue du processus dont elle est *tirée*, elle s'apparente à la céramique sur ce point décisif que l'une et l'autre font part à une certaine révélation, à une attente et une découverte : hors du bain, ou hors du four. Le processus créatif matériel (chimique) échappe en partie au créateur, se poursuit après qu'il a apporté la dernière « touche » à la pièce et l'a mise au four, ou immergé le cliché dans le « bain ». La photo numérique, à laquelle Praudel recourt en alternance avec des appareils traditionnels à chambre, dématérialise et donc accélère un peu plus ce processus, en étendant indéfiniment en aval la possibilité de « retoucher », mais ne l'annule cependant pas totalement.

La céramique, de tous les « arts » du feu, est bien le plus risqué, le plus délicat et le plus incertain, parce que le plus sujet aux aléas de la cuisson (même en cuisine, « art » que Praudel apprécie et pratique à ses moments perdus, on peut goûter et corriger). Et à la différence de la peinture, où tous les repentirs sont permis, la main du céramiste est aveugle dès lors qu'elle ne peut plus plonger dans le four pour contrôler ou infléchir des transformations matérielles, formelles et chromatiques jamais entièrement prévisibles. Une fois la cuisson achevée, sauf à repeindre la surface (mais il faut alors distinguer céramique et peinture sur céramique), il n'y a plus rien à faire : sinon une autre pièce, forcément différente (si on exclut l'utilisation du tour ou la production industrielle).

Ce sont ces aléas qui confèrent à chaque pièce ce que le japonais appelle son *aji*, l'esprit de la céramique, qui est l'expression de tous ces changements en partie imprévus survenus en cours de cuisson (*yohen*) : ne faut-il pas voir là *l'envol* de la terre qui donne son titre à une œuvre de l'artiste (*L'oiseau bleu s'est envolé*), à la fois ce qui sort du nid-four, et échappe à toute capture/maîtrise, cette magie par laquelle l'art du céramiste tient à la fois du technicien et du sorcier, qui sait communiquer avec les esprits et les forces occultes ?

Savoir accueillir l'aléa, l'inachevé, l'imparfait, la coulure et la fêlure, et en faire la chance d'une beauté inédite, unique, qui relève de la grâce. Bulles, boursofflures, crevasses, fissures, altérations de la surface, autant d'éléments sur lesquels le céramiste joue comme d'un clavier aux touches innombrables dont certaines notes lui échappent, jouent « faux », mais dont il sait que de cette insoumission de la matière peut naître une harmonie inouïe. Ce que Praudel appelle une « *forme exacerbée* ». La cuisson, c'est-à-dire le travail du temps, naturel et artificiel : durée et température, suscite ce « jeu » entre l'art et le hasard, tout en fixant irrémédiablement l'inachevé, et en rendant substantiel l'accident.

Ce « jeu » est essentiel à l'esthétique de la céramique japonaise. Mais Praudel s'y adonne avec un plaisir avoué, et une réussite rare, en particulier pour les fulgurances chromatiques auxquelles il se prête. Un curieux échange s'est ainsi opéré : alors que le peintre privilégiait les couleurs de terre, il semble que le céramiste soit particulièrement sensible aux sortilèges de la couleur (qu'il peut aller chercher jusque dans les précieuses bigarrures d'ailes de papillon, ou de l'oiseau bleu de la légende : certains mythes, rapportés par Levi-Strauss, ne mettent ils pas les couleurs de l'argile en relation avec l'arc-en-ciel tombant sur terre pour l'imprégner ?).

Du même coup la poterie prend une dimension cosmogonique : né du mélange de terre et d'eau soumis au feu, le bol reflète en forme inversée la voûte céleste. Dans de nombreuses cultures, le

créateur agit comme un potier qui modèle et façonne la terre, et l'univers lui-même est ainsi conçu comme une gigantesque coupole, entre poterie et maçonnerie (la terre cuite constituant un des plus anciens matériaux de construction). Ainsi tel mythe chinois voit la voûte céleste comme une immense coupe bleue de céramique. Andoche Praudel quant à lui peut parler de *faire* « de la couleur dans l'espace », la poterie étant comme l'art de nouer des surfaces, de les faire revenir sur elles-mêmes dans une topologie de la couleur, qui répond sur le plan de l'artefact à la topographie colorée de la surface de la terre. Un bol, renversé sur l'autre et le recouvrant, forme alors une boîte ou une sphère. C'est cette incurvation de la matière, qui la referme sur elle-même, allant jusqu'à remplir le vide dont elle est pleine, assurant ainsi le passage de l'ustensile à l'objet, rapprochant la céramique de la sculpture : un bol de terre rempli de ce dont il est fait n'est plus un bol, mais un objet semi-sphérique (en un procédé qui n'est pas si éloigné des canettes de bière en bronze peint de Jasper Johns).

C'est d'ailleurs sans doute par ce biais de l'objet céramique – tel qu'il a subi au Japon l'influence décisive du surréalisme – que Praudel, dont la peinture n'avait jamais été particulièrement sensible aux sirènes surréalistes, trouve l'inspiration de ses objets : *L'oiseau bleu* aussi bien par sa thématique ou sa poétique que par sa couleur « de rêve » n'est pas sans faire penser à un certain Miro, plus d'ailleurs à sa peinture qu'à ses objets, sculptures ou céramiques.

D'où la présence récurrente dans ses œuvres du topos de la boule, sphère cabossée et irrégulière, fermée ou ouverte, entière ou parfois cassée en deux morceaux, qui montrent alors le vide dont elle est pleine, et sont comme l'œuf primordial du shinto qui s'est brisé, séparé en deux parties : ciel et terre, moitié légère (yang) et moitié lourde dense (yin). Ces boules semblent reconduire la géométrie à une géographie sensible, tactile et colorée, l'astronomie à une cosmogonie qui donne toute sa place à l'imagination matérielle et chromatique ; ramenant ainsi la création à son point d'origine, redonnant aux accidents telluriques, aux éclats et aux explosions matérielles, colorées, toute leur puissance, entre hasard et nécessité, désordre et composition. C'est par ce biais que Praudel renoue avec ce à quoi la peinture l'avait finalement amené : une forme de cet expressionnisme abstrait qu'en son temps on avait pu qualifier d'« action painting ».

Mais ici, dans cette courbure et cette clôture de la surface, le projet qui fut celui de la peinture s'inverse. Par projection perspective dans le plan, le tableau-fenêtre ouvrait le dedans sur un dehors rêvé, idyllique : une nature imaginaire, dématérialisée, idéalisée, même lorsqu'elle fait place aux ruines ( Poussin, Claude Lorrain, Hubert Robert ) ; ou un paysage sublimé, mental, émotionnel (Kandinsky, ou même *Lavender mist* ou *Autumn Rythm* de Pollock). Il s'agit au contraire avec cet art de terre on ne peut plus matériel, surtout lorsqu'on l'aborde dans la tradition japonaise, d'« amener la matière du paysage à l'intérieur de la maison ».

Parlant de son passage à la céramique à la fin des années 80, Andoche Praudel invoque « une relation naturelle avec les données concrètes du paysage ». Ce passage est en quelque sorte un retour : à la terre. Issu d'un terroir (le Limousin), d'un monde agricole et d'une culture paysanne auxquels il reste charnellement attaché, et au sein duquel il travaille désormais sur de longues périodes (il y a construit ses fours), le céramiste qu'il est devenu y retrouve ses marques : lien de cet « art » né de la terre à la culture de la terre qui nourrit l'homme, rapport fait de complicité et de rivalité, de cette proximité qui seule permet la prise de distance. Le photographe esthétise la terre en paysage ou histoire naturalisée, louchant du côté de la tradition picturale ; le céramiste arrache la terre à sa fonction utile (alimentation ou ustensilité) pour en faire un « art », qui au Japon a pu occuper au moins en partie la place dévolue en Occident à la peinture et la sculpture. Retour sans doute à ce qui peut apparaître comme le plus archaïque des arts, mais qui n'est pas un pas en arrière, mais plutôt de côté. Car ce retour à la terre des origines aura pris le détour par une autre terre et une autre tradition, où la place de la céramique n'aura pas été la part congrue et servile qui lui a été assignée en France. Alors, la céramique : art ou pas art ? Peut-être et l'un et l'autre, ou ni l'un ni l'autre : « un lieu à part » répond Praudel. Archaïque, et intemporel ; dans l'histoire, et pourtant hors du temps, sinon géologique...

**Christian Hubert-Rodier**