

# Henri Presset : "Figure IX", une sculpture de la totalité

Autor(en): **Mason, Rainer Michael**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie**

Band (Jahr): **25 (1977)**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-728642>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Henri Presset : «Figure IX», une sculpture de la totalité

par Rainer Michael MASON

à Marcel Christin

Préparée dès 1972, une acquisition a heureusement permis en 1976 de porter à l'inventaire des collections du Musée d'art et d'histoire le nom du sculpteur genevois Henri Presset (1928) et le descriptif de «Figure IX» (1972, tôle de fer soudée, 80,5 × 68 × 129,5 cm.).

Œuvre unique<sup>1</sup> «Figure IX» se propose comme un parallélépipède de métal anthracite aux sombres reflets bleutés parfois éclaircis de roux. Son thème est celui de la femme, non pas repliée sur elle-même, mais dépliée, s'offrant dans l'articulation continue des plans perpendiculaires (dans ses carnets, l'artiste la qualifie de «couchée»). L'abréviation des formes essentielles du corps, notée en creux et en ronde bosse par l'inflexion d'une ligne latérale et le jeu de pièces coudées – aisément interprétables comme blasons des seins, du ventre (dans le quadrilatère qui fait table), et des cuisses – assure la relation du bloc avec la figure humaine, introduit l'élément de signification, presque émotionnel, dans la stèle à base rectangulaire qui n'en garde pas moins sa stricte affirmation volumétrique (fig. 1, 4).

Des détails de conception et d'exécution renforcent la séduction plastique. Ainsi une arête et un arrondi tracent parallèlement le sillon qui anime le profil de la sculpture: non seulement pour associer douceur et acuité, mais pour démarquer «support» (la partie au-dessous de la ligne) et figure, pour mieux conduire la lumière au-dedans du solide. Mais si au pan «de tête» il entre, à l'opposé, le jour est retenu aux bords incurvés du bassin, et c'est, «tout au fond, le plus noir possible (le fond), les entrailles, la vie, le sexe»<sup>2</sup>. Dès lors la masse est pleinement habitée, même si dans son

apparition «Figure IX» autorise l'idée (historisante) d'un cénotaphe, d'un gisant devenu lui-même le tombeau tout entier. Voilà qui atteste à sa manière la dimension de la *religio* dans l'œuvre de Presset (fig. 5).

L'éclairage, l'enveloppe extérieure, «modélée», renvoient en fait au-dedans: «une sculpture c'est une présence matérielle, intérieurement creusée, permettant un cheminement vers cette reconnaissance de notre mystère intérieur»<sup>3</sup>. C'est entre les surfaces de fer sensibilisées par le climat qui les accueille et les tranchées d'ombre, entre ce qui rend le «cube» pourtant en proie à l'espace intactement manifeste et ce qui fore signalétiquement la représentation féminine, que ce grave monument

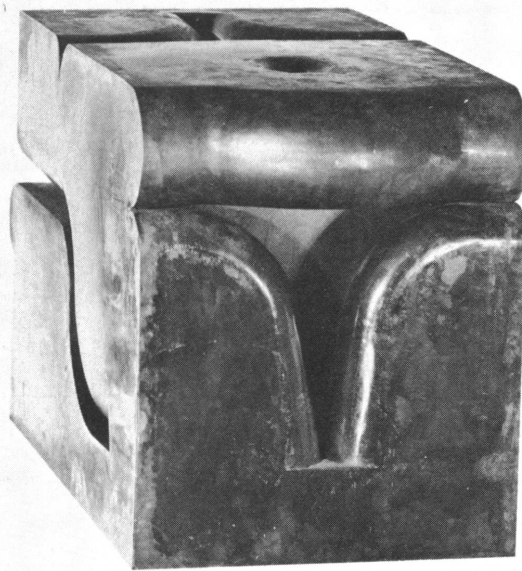


Fig. 1

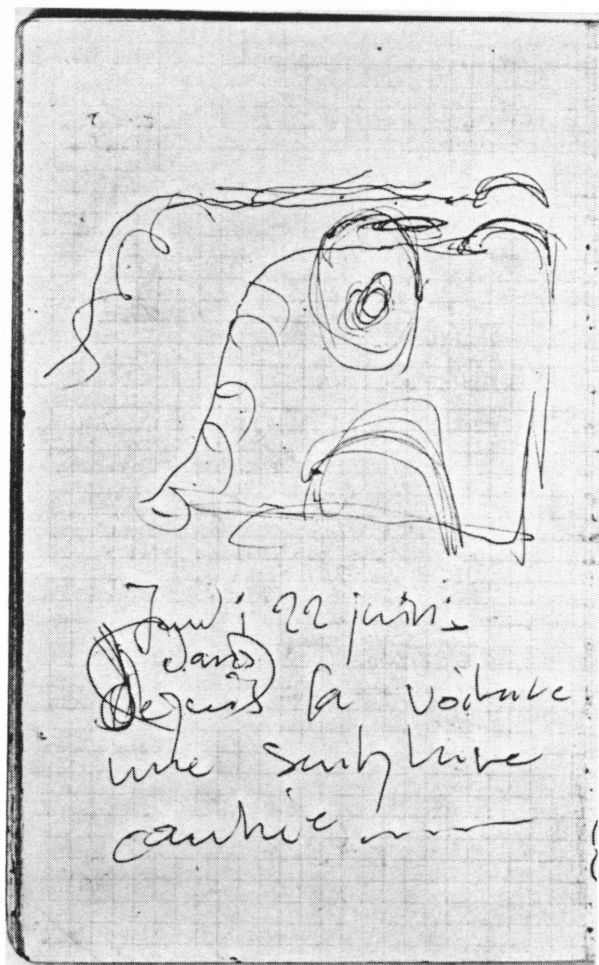


Fig. 2  
 préserve son étendue intime, «empreinte creuse et à chaque fois différente que laisse et libère au fond de nous-mêmes l'accomplissement de notre désir» 4.

Les petits carnets à couverture bleue et feuillets quadrillés dans lesquels au gré des jours Henri Passet consigne pour sa propre gouverne dessins et notations écrites, permettent de suivre la genèse de «Figure IX».

Le jeudi 22 juin 1972, sous un croquis extrêmement sommaire, presque informel, à la pointe hâtive du stylo à bille, il ajoute: «depuis (dans) la voiture, une sculpture couchée...» (fig. 2). Plus loin, sur une page entre le 26 juin et le 2 juillet, nous trouverons deux esquisses de la sculpture envisagée, l'une plus frontale, en vue ascendante, comme un tombeau avec l'arc des cuisses et du ventre, l'autre

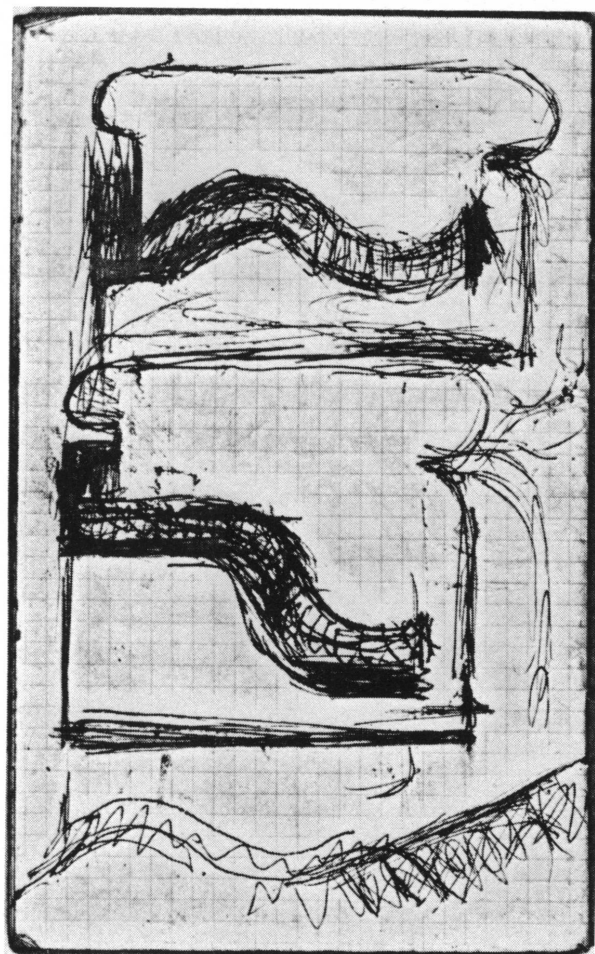


Fig. 3  
 de profil, comme des gradins. Le 3 juillet, un double dessin retient pour la première fois la ligne ondulée latérale et le rapport de la figure au sol (nettement ombré, apparaissant presque comme un coussin). Cinq jours plus tard, Passet «commence une sculpture couchée» et renvoie expressément au 3 juillet; un schéma sommaire pose la question des articulations de la figure et de sa ligne dorsale. Le 15 août, dans une notation dessinée, la pièce prend nettement l'allure d'une boîte 5. Le lendemain Passet s'attache à définir le tracé serpentin du sillon latéral, si déterminant (fig. 3). Le 19 août l'artiste pousse le problème des corniches et débords (le 7 septembre il ajoutera l'injonction: «voir en 3 dimensions»). Le 20 août il en précise graphiquement les détails d'exécution et note: «hier changement

important dans les proportions figure couchée». 24 et 25 août: «figure couchée, tout remettre en question...?». Viennent deux croquis comparant la courbe latérale et la largeur du sillon, puis: «Partie latérale. Changer les profils en tendant les courbes, ce qui modifie les rapports. Manolo <sup>6</sup> m'aide pour ce travail après avoir cherché d'autres solutions qui s'avéraient plus faciles». Le 1<sup>er</sup> septembre, les éléments de la sculpture étant prêts, Henri Pisset se déplace à Eaumorte, dans la campagne genevoise: «l'atelier de Manolo. Commencé le montage de la figure couchée. A midi, Claude, Arlette, Cécile et Anne nous rejoignent pour un pique-nique. Premières lumières d'automne bleues, tendres. Vers 14 h. reprise du travail». Suivent, le lendemain,

les premières esquisses de «Figure X», trois stèles allongées. Les 4 et 5 septembre, toujours à Eaumorte, divers travaux préparatoires («Acheté un DIN pour monter et redresser des pièces»/«chauffé les pièces pour les noircir»/). Un croquis en coupe évoque le problème des bras. Le second jour, le montage de la figure couchée est vraiment amorcé; Pisset, après avoir mis l'accent sur la nécessité d'un «fond le plus noir possible», esquissera les diverses «situations» des profils pendant ce travail. Le 7 septembre: «décidé le profil arrière» (en fait, la tête) dont les cotes (80 × 60 × 130) sont indiquées sur une vue de cette partie. «La figure est montée, petites modifications, bricolages, soudures.» Le 8 septembre, la sculpture achevée est transportée à Chêne-Bourg,

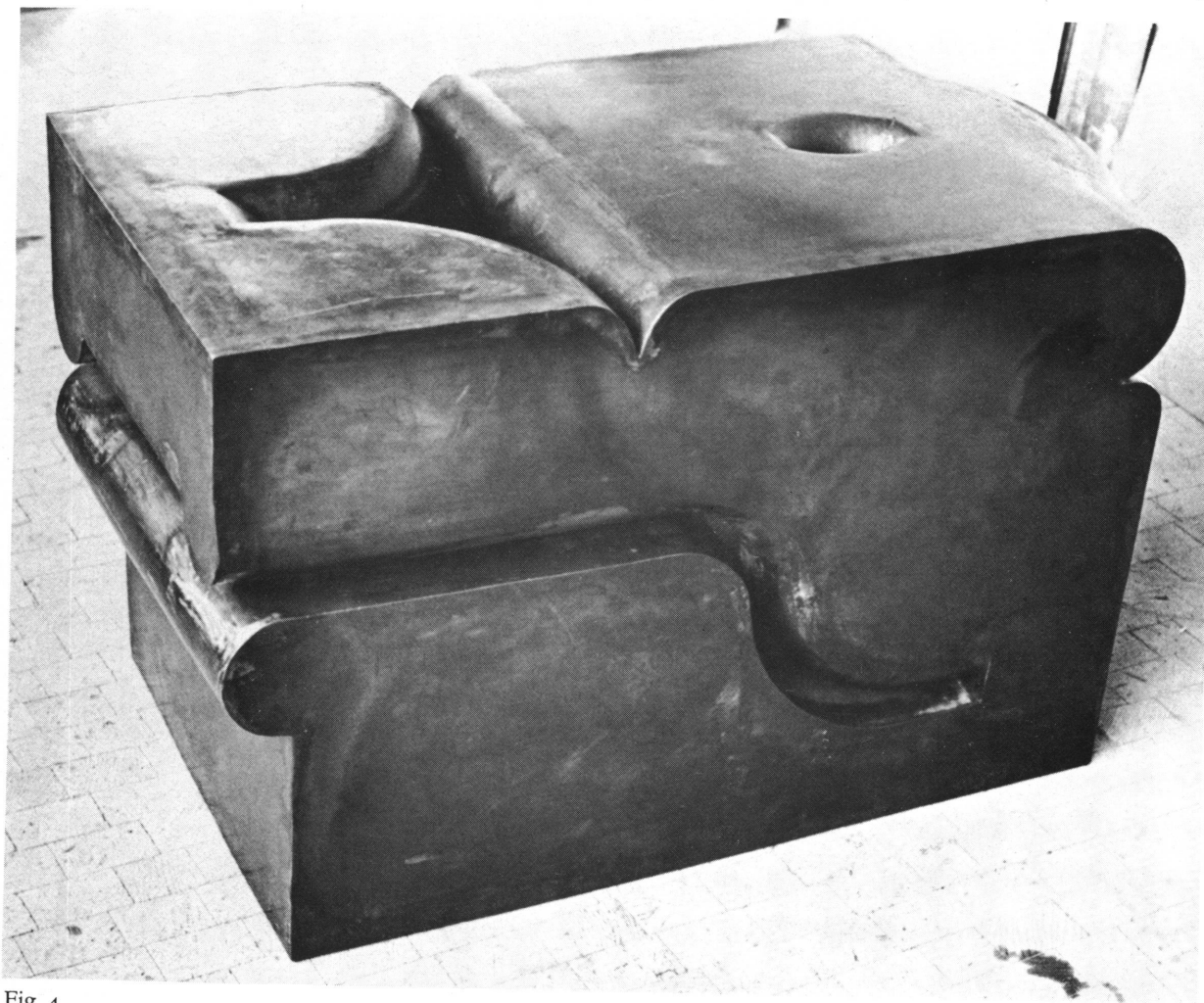


Fig. 4



Fig. 5

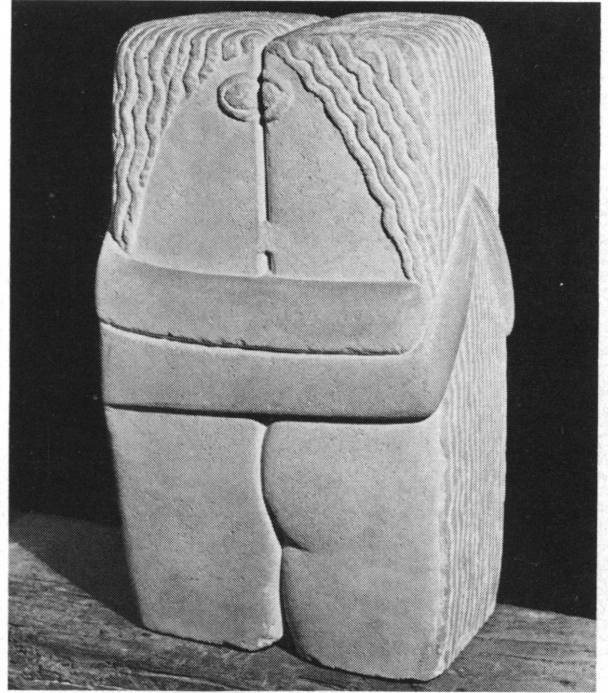


Fig. 6

dans l'atelier de l'artiste, qui, le 21 septembre en reprend graphiquement le thème et s'interroge: «comment faire une tête?» (en effet, cet aspect de «Figure IX» est certainement le moins développé).

Le motif de la figure humaine (seul ou double) comprise dans un bloc quadratique est rare dans la statuaire du <sup>xx</sup>e siècle. On pourrait citer deux précédents, déjà fort classiques: la «Figure accroupie», 1907, d'André Derain, et «Le baiser», 1908, de Brancusi (cf. fig. 5 et 6). Si le premier évoque l'ancien Mexique et le second est étrangement proche du couple d'amoureux romano-rhénan du Musée romain-germanique, Cologne (Inv. 35, 135), on ne saurait ramener ces exemples à la seule volonté d'archaïsme ou au souci de circonscrire le sujet dans une structure géométrique. Ces monolithes traduisent la tentative d'accréditer la sculpture en tant que simple volume dans l'espace (recherche de tension) et de retrouver à travers un langage élémentaire l'être dans son unité (recherche de présence).

Sans vouloir réduire «Figure IX» à ces deux propositions, et par delà celles-ci aux syn-

thèses constructives du cubisme, je tiens à situer le sculpteur genevois, homme de culture, dans une très large tradition, et à souligner deux préoccupations parentes: l'entité plastique de l'œuvre, sa portée psychologique. Ceci posé, il va sans dire qu'un même ordre de compacité, ici et là, ne suffit pas à justifier tous les rapprochements, ce d'autant plus que les singularités du travail de Passet sont évidentes.

Comme en contrepartie au type traditionnel du nu ramassé sur lui-même (dont «La nuit», 1909, Maillol (cf. fig. 7), est peut-être l'un des témoignages modernes les plus beaux), Henri Passet invente une organisation formelle neuve: il retourne vers le dehors la configuration frontale de l'image féminine. Face à l'espace, elle se déroule région après région sur les parois de l'hexaèdre, suggérant dans cette suite une *rondeur*, une continuité parlant de l'unité du corps, certes exposé, mais infrangible dans son noyau, indissociable du rigoureux volume qui l'abrite.

Au dépliement offert répond, à l'envers de la même «voûte», une sphère cosmique. L'arc

dénudé détermine simultanément, par ses clivages mêmes, quelque chose qui fait cercle sur... – tente, maison, lieu de repli dans sa jonction avec le sol. En effet le sculpteur intègre très originalement la figure à son paysage, il la lie à sa couche (le soubassement du caisson), d'où un bâti serré, une cohésion qui se donne à lire comme la totalité femme-terre (laquelle comptait tant pour un autre artiste genevois, Charles Rollier). C'est que Passet tient «à partir des choses vécues» 7.

Ce goût du vécu, ce souci de l'homme, il l'a clairement énoncé: «j'ai besoin de garder l'être humain comme point de départ de ma sculpture, mais en même temps je ressens l'impossibilité de lui donner un geste ou une attitude qui réfléchirait notre époque. C'est ainsi que je suis arrivé à créer des figures anonymes, sans visage ni mouvement» 8. Issus d'une longue pratique du modèle vivant, ce sont des archétypes que Passet restitue en un acte de mémoire primordiale. De là ces agencements équilibrés et symétriques dégagés de l'accidentel, ces proportions et ces rythmes médités, ce puissant vocabulaire métaphorique, ces statues hiératiques qui depuis 1971 retiennent, comme un signe, l'identité fondamentale du corps dans les limites définies du bloc.

Telle démarche vers le «sculptogramme» entraîne la frontalisation des œuvres. «Figure VII», 1972 (cf. fig. 8), dans laquelle il faut voir comme un état précédent de la pièce qui nous

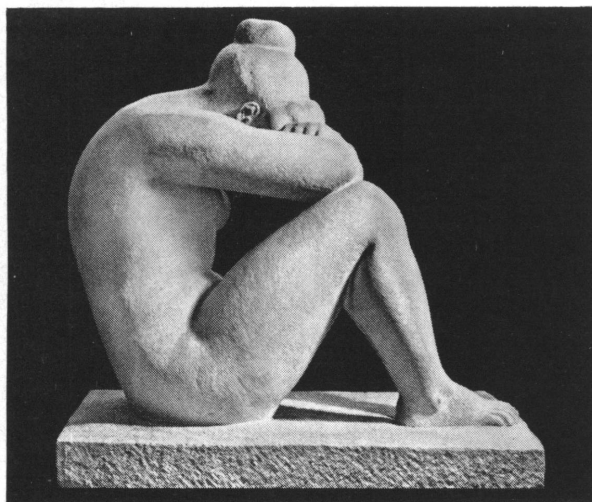


Fig. 7

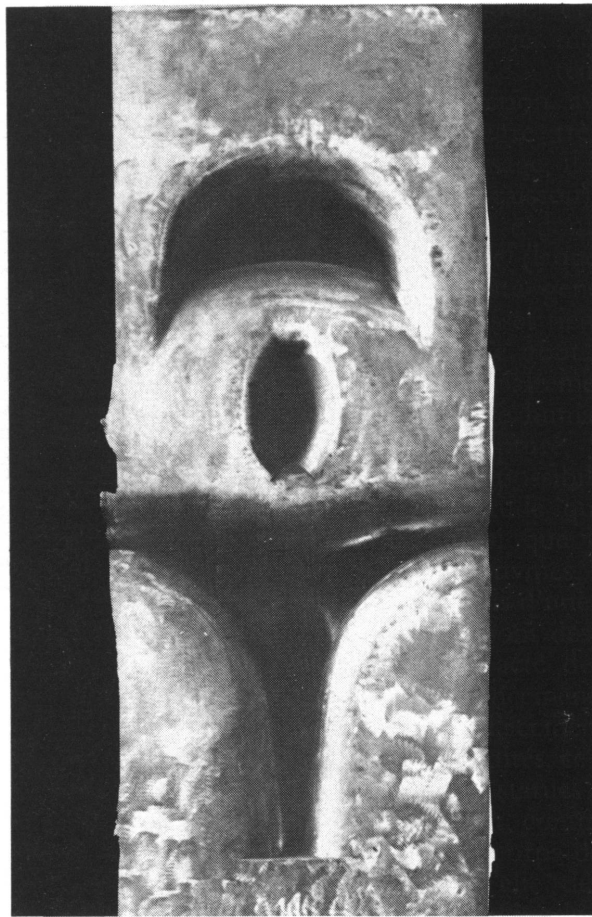


Fig. 8 (détail)

occupe, en est la preuve. Dans «Figure IX», en cassant la frontalité par rabattement, Passet recouvre l'épaisseur, la profondeur, et retrouve toute la force de la tridimensionnalité.

Si «Figure IX», dans sa signification, donne tour au sentiment humain de Passet, concrétise sa volonté de ne pas laisser gagner la désagrégation baroque des formes – et de l'être, sur le plan plastique, elle est également, de la part d'un artiste attentif aux tendances de son temps, la réponse (même indirecte) à un courant de lointaine origine européenne qui s'établit aux Etats-Unis dans les années soixante: le minimalisme.

Cet art n'est pas réducteur, mais il constate des «qualités littérales», s'en tient au simple apparaît d'éléments structurels: la sculpture impose des volumes dans l'espace, sans plus.

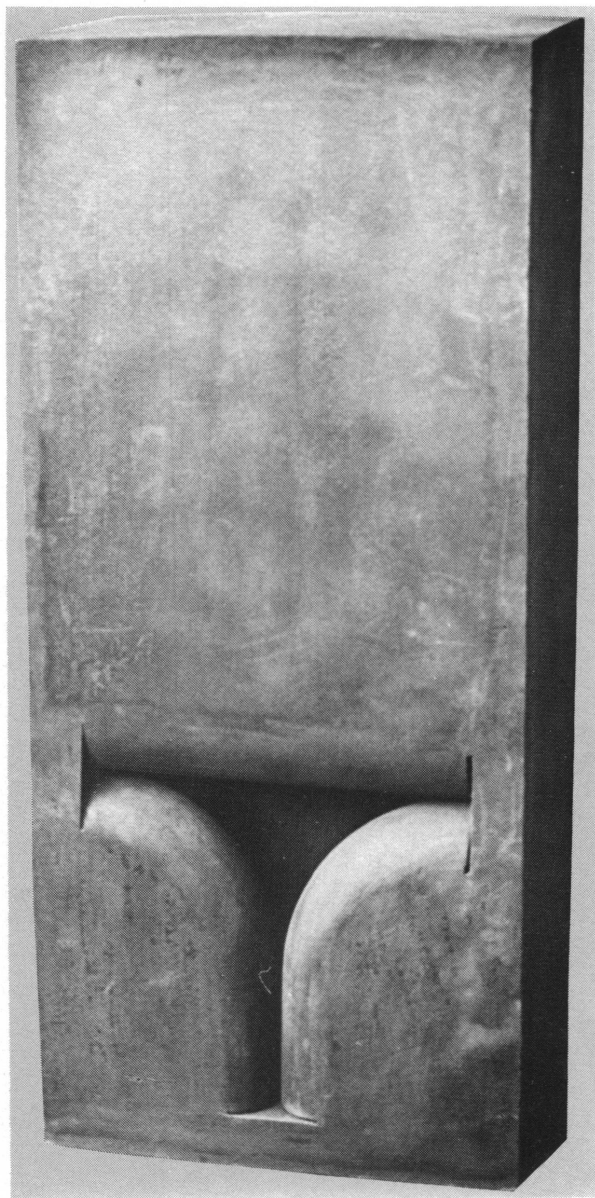


Fig. 9

Cette simplicité formelle et matérielle se traduit souvent par des réalisations géométriques, dépouillées et sans mystère. Par tempérament et par philosophie, Passet n'en conserve que le dépouillement. A la froideur il fait subir une intervention expressive. A l'idéalisme matérialiste de l'art minimal il substitue les grandeurs phénoménologiques. Il proclame l'absolu de l'être, sans plus. Il n'est en effet pas

exagéré de dire que son effort constructeur tend à la concentration ontologique. Nous sommes à distance ici de la plastique informelle et de la figuration fragmentaire à l'écho de ce siècle. Le parallélépipède altier de «Figure VIII», 1972 (cf. fig. 9), dans lequel un simple V grave, tout à la fois secret et divulgué, le chiffre de la femme, est peut-être l'un des exemples les plus avancés de cette phase chez Passet.

Dans sa production, la sculpture acquise par le musée de Genève occupe une place centrale, entre les stèles hautes dont la série commence dès 1970 et les figures «assises» (cf. fig. 10) qui apparaîtront en 1975. Ouvrier aussi instinctif que réfléchi, Henri Passet a lentement élaboré son œuvre, l'a patiemment conduite, comme en un dialogue, à travers les courants de notre époque. Dans ce long parcours «Figure IX» documente un moment de maturité.

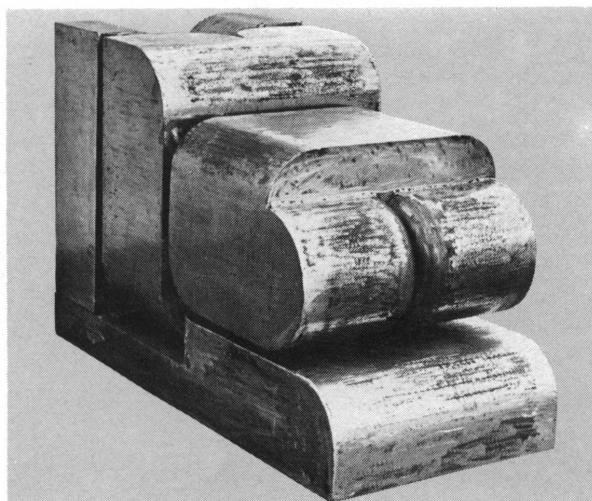


Fig. 10

<sup>1</sup> Il n'en existe aucun tirage en bronze, comme le cas s'en présente parfois chez Passet.

<sup>2</sup> H. P., dans: carnet 44, 5 septembre 1972.

<sup>3</sup> H. P. à Jean-Luc Daval, novembre 1973, dans: *Art actuel Skira annuel 75*, Genève 1975, p. 12.

<sup>4</sup> JOHN BERGER, «Henri Passet sculpteur», préface au catalogue d'exposition, Genève 1973, Galerie Arta.

<sup>5</sup> La préoccupation d'une telle organisation spatiale («cubique») ne sera pas unique, elle se manifestera en particulier dans un projet de «sculpture vue par face et dos enfermée comme dans une caisse, avec des jours qui doseraient la lumière» (H. P., dans: carnet 44, 7 septembre 1972).

<sup>6</sup> Manuel Torres (1938), sculpteur à Genève.

<sup>7</sup> A RMM, 1977.

<sup>8</sup> Cf. note 3, *ibidem*.







278