

Le bal des humains

Un psychanalyste
à
l'école de la sculpture

Patrick Cady

Chaque fois que j'entame un nouveau bloc de pierre, tout recommence; malgré la courte expérience que je me suis donnée depuis cinq ans, quelque chose de lié à l'âge de la pierre, la densité de sa mémoire, me saisit. Même si j'ai l'image d'une sculpture en tête, je sais que quelque chose est déjà présent dans ce morceau de roche informe qui s'impose à moi. Ce « quelque chose » n'est pas une autre sculpture mais une présence qui attend depuis trop longtemps pour se laisser supplanter, anéantir par le petit projet d'un humain. Bien entendu, je ne sais pas vraiment ce que je dis en disant ça, mais le fait de vouloir parler de mon expérience de sculpteur me confronte de nouveau à ce déjà là; en moi s'est formé un bloc de pensée par la sédimentation de matériaux si anciens, si antérieurs à ma brève histoire individuelle, que je tourne autour depuis des mois sans oser l'entamer, comme un archéologue qui ne sait où donner le premier coup de pelle.

*

Pour les premiers couples, j'ai cherché d'abord à tailler une base en abrasant la pointe sur laquelle je faisais tenir le bloc debout en équilibre en le maintenant dans mes mains; paraissant sur le point de tomber, il commençait à laisser pressentir la vie qu'il contenait dans sa masse.

Alors je cherche à tailler une base précaire à mon aventure de sculpteur et ce qui se dégage en premier, c'est un petit garçon à sa fenêtre qui devine et saisit au vol la succession de sculptures cachées dans la masse du nuage que pétrit et transforme le vent qui l'emporte.

*

Quand je me détourne de la fenêtre pour regagner l'univers de ma chambre, je passe de l'impalpable des nuages à la dureté et aux formes apparemment définies d'une sculpture aussi haute que moi quand j'avais deux ans. Elle représente officiellement une femme de la Bible assise sur la margelle d'un puits, son amphore à la main, mais elle est clandestinement une montagne dans laquelle peuvent se réfugier les Indiens attaqués par les cow-boys qui, eux, ne connaissent pas l'art d'escalader, mains et pieds nus, les parois de marbre presque verticales, les Indiens étant passés maîtres dans ce mode de sculpture qu'on appelle de nos jours la varappe.

La trace vive de cette expérience se retrouve dans mon projet non encore réalisé mais non abandonné de modifier des sculptures existantes, projet retardé à cause de sa violence meurtrière à l'égard de l'artiste qui me précède, même s'il s'agit d'une copie de son œuvre.

*

Ma chambre est flanquée d'un bahut et d'une armoire qui sont comme deux blocs déjà animalisés du fait de posséder chacun quatre pattes et un ventre; au milieu s'étale un tapis laineux assez souple pour que je puisse lui donner toutes sortes de formes, comme une couche de brume plate qui contiendrait toutes les formes de nuage.

Une fois par an, j'ai droit à un papier de crèche que je ne suis pas obligé de raplatir et que je peux laisser chiffonné pendant un mois à condition de ne pas le chiffonner de nouveau pour que les santons ne s'ennuient pas. Comme si j'avais l'intuition d'une présence qui attire à elle les incarnations de toutes les cultures, je tente chaque année de mettre dans la crèche toutes les figurines de mes jeux, mais chaque année ma crèche subit une purification ethnique des mains de ma mère selon qui les cow-boys et les Indiens n'ont pas le droit de se mêler à des santons exclusivement provençaux.

*

Le petit Jésus doit attendre un mois avant de disparaître pour grandir loin de l'adoration. Je sens confusément que c'est un peu la même chose pour une sculpture : je ne peux la créer et la faire grandir qu'en la cachant de tout regard adorateur, à commencer par le mien, idolâtre de l'ébauche. Il m'arrive même de me croire naïvement obligé pour ce faire, de sculpter dans la pénombre, une cuisine sans fenêtre me servant d'atelier quand le froid me chasse du balcon. Je n'ai pas peur de sculpter dans le noir, la dureté de la pierre, comme si elle justifiait ma frappe, me rassure peut-être davantage que la douceur d'une peluche.

Sur mon lit, deux peluches attendent chaque jour le retour de la nuit. Je ne sais plus à quel âge j'ai eu presque fini de les sculpter ; sans doute était-ce quand leur allure est devenue suffisamment primitive, les moustaches, les yeux, les truffes arrachées et les oreilles usées par les morsures murmurées. Je retrouve beaucoup d'elles dans certaines sculptures africaines et inuit, mais surtout dans les miennes avec leurs formes rondes, les bouts ronds de leurs pieds et de leurs mains.

*

En 1948, l'année de ma naissance, Giacometti sculpte « La place », composée de cinq personnages en marche, bronzés comme des Indiens, errant comme les Hébreux, ces indiens bibliques auxquels je faisais escalader un Sinaï de marbre inviolable. Dans tout ce que voient mes yeux hors de ma chambre, seul le monument aux morts est en bronze, comme si « chair à canon » avait voulu dire à l'origine « être dévoré par le matériau conducteur de mort ». Rien de rouge n'indique à l'enfant qu'il s'agit d'art pompier, mais je suis étonné, en regardant un jour une cérémonie de commémoration, du contraste entre l'élan du soldat de plomb géant brandissant le drapeau et la fixité du garde-à-vous des anciens combattants face au monument au pied duquel est écrit: « Debout les morts ».

*

Heureusement mon école se tient dans une toute autre partie de la ville d'Angers; on y accède en traversant le quartier moyenâgeux attenant au château fort. L'alignement des tours du château, avec son empilement de rangées de moellons de tuffeau blanchâtre et d'ardoises gris bleuté, préfigure -si je puis dire- les colonnes de Buren installées dans la cour du Palais-Royal à Paris; en étêtant ces tours, Henri III leur a donné une abstraction inusable.

Les sculptures de bois qui surgissent sur les façades des maisons, où l'animal et l'humain s'affrontent, s'étreignent ou même fusionnent, me préparent à ma rencontre avec l'œuvre de certains sculpteurs inuits. La plus belle de ces maisons est recouverte de l'histoire sculptée d'Adam et Eve; plus tard, ma fille y est conçue. Celle-ci est maintenant passée de la bande sculptée à la bande dessinée comme scénariste.

*

Cette préparation à la dimension chamanique de l'art du Grand Nord se poursuit à quelques pas de là devant le portail de la cathédrale, portail autrefois flanqué de deux énormes côtes de baleines. La butte dominant la Maine, sur laquelle se dresse la cathédrale, avait d'abord servi au culte d'un dieu celtique nommé Bélénos ou Belen et ce culte refoulé avait resurgi dans cet encadrement de la gloire du Christ par des os de Belen. Des Basques les avaient rapportées du golfe Saint Laurent; elles ne furent pas sculptées comme je le fais maintenant moi-même depuis que j'ai découvert la formidable expressivité de ce matériau dans l'art inuit, mais elles n'inspirèrent à Rabelais que des cure-dents pour son Gargantua. Sculpter la matière dont je suis fait moi-même me donne le sentiment d'une transgression comme celle de l'anthropophagie. Il faut dire aussi que c'est après une quadruple fracture que je prends la décision de sculpter des morceaux d'os; peut-être la mémoire d'un de mes ancêtres, chirurgien des armées de Vendée, se réveille-t-elle en moi. Pratiquant la dissection, Michel-Ange cherchait peut-être à son insu le secret de la transgression à l'œuvre dans la sculpture.

Oui je sais je digresse, ce n'était pas prévu, ces os qui ressortent de ma préhistoire, mais la digression par rapport au sujet fait aussi partie du processus auquel je me soumetts, créant un bras là je ne l'attendais pas, modifiant tout le rapport de forces entre les deux personnages.

*

La cathédrale est une sculpture dans laquelle on entre. Là on y apprend à baisser la tête de temps en temps pour ne pas se faire trop mal au cou en la gardant toujours levée, les yeux dans son ciel de pierre. Le petit garçon se demande longtemps comment on a pu creuser si haut; peut-être l'étonnement, la question, ne lui viennent-ils que de la réponse, cette réponse qui lui arrive avec le fracas des grandes orgues. Le petit garçon ressent dans son corps la poussée de la musique sur les murs et les voûtes. Il ne met encore aucun nom sur cette force, ni « cantate » ni « toccata », mais il comprend qu'elle seule a pu arrondir si haut le ventre de la pierre. Et les deux atlantes gigantesques qui soutiennent les orgues réveillent en lui un païen qui écoute, les mains disjointes, le tonnerre sculpter.

*

Autour de la ville, dans la campagne, aussi puissants que les atlantes, se dressent des menhirs, créations du bloc lui-même, entamé dans son abstraction d'être simplement fiché debout sur le sol.

Plus loin encore, on arrive sur la côte sud de la Bretagne; après les ménages en grand de ma chambre, je redécouvre avec la marée haute venant tout effacer de mon château, l'effet mère. En réalité, ce n'est pas un château; mon « œuvre » est formée d'un trou et d'un tas issu de ce trou, ensemble qui forme pour l'exilé le reste échoué du sablier de la cuisine. C'est un « château » pour les autres, pour ceux qui n'aiment pas qu'un petit garçon joue avec le sable de la plage à mesurer le temps qui le sépare du retour à la maison. Il sait déjà, à sa manière, combien donner à figurer permet de s'abstraire.

Ce couplage enfantin du creux et du plein, je le retrouve au cœur de chacune de mes sculptures à deux personnages où chaque fois, dans un arrêt du temps, une tension ouvre entre deux corps un creux, comme en creuse un bébé pour respirer entre deux parents fusionnels.

*

Longtemps après avoir semé l'enfance dans mon rétroviseur, j'ai un nouveau choc à Paris, où je suis « monté », devant le Balzac de Rodin, un menhir avec une tête et un visage, le visage du dieu-écrivain de mes quinze ans.

Ailleurs dans Paris, les personnages de Giacometti restent à leurs places, celles de silhouettes, de passants, échantillons prélevés sur la foule anonyme des trottoirs, pétrifiés par l'éruption de l'artiste et calcinés à l'os dans la mémoire des fours nazis.

Au-delà de ça, il ne m'arrive presque plus rien de la sculpture blanche. La présence de l'art en moi n'a pas besoin d'être constamment nourrie. C'est tout juste si je prête attention au fait que les seules galeries devant lesquelles je ralentis le pas sont celles qui exposent en vitrine des sculptures, surtout celles d'art africain.

*

Avant de découvrir sur un divan où je suis venu échouer mon corps après le naufrage du père, le désir de consacrer une grande part de ma vie à cette « disposition naturelle » en moi à l'analyse, j'anime un atelier où je monte des spectacles de théâtre avec des enfants, que je produis dans différentes salles à Paris. L'inhibition de certains enfants m'amène à concevoir une mise en scène pour un montage d'Ubu Roi où, cachés dans des armures, ils déploient sur scène une gestuelle synchronisée avec la bande sonore enregistrée en atelier. Aidé par les enfants, je fabrique donc à leurs mesures des personnages en grillage de laiton recouverts de papier journal trempé dans la colle et peints. J'ai beau entendre des gens me dire que ces personnages évoquent pour eux des œuvres de Niki de Saint Phalle, il ne me vient pas à l'esprit que mon bricolage ait un rapport quelconque avec la sculpture; pas davantage lorsque je fabrique de la même façon des grosses têtes de grenouilles, de rats et d'humains bestialisés pour manifester contre les vivisections qu'on nous oblige à faire dans le cadre du certificat de neurophysiologie à l'université.

*

Ensuite viennent au monde mes deux fils. Leurs figurines de jeux sont des robots et des dinosaures; la préhistoire ne cessera jamais de se rejouer dans chaque petit d'homme. Très engagé politiquement, l'un se voue à faire entendre la voix de ceux qui n'en ont pas, l'autre mêle sa propre voix à celles des autres dans des chœurs et c'est dans une église que j'écoute pour la première fois la voix de ce fils creuser encore davantage le ciel de pierre de mon enfance.

*

Prendre un avion provoque toujours un saut narratif, alors je vous fais traverser le temps et l'Atlantique pour atterrir à Montréal. Là bien sûr m'attend l'art inuit, en embuscade un peu partout, dans une salle de musée, dans une vente d'encan, dans le fouillis d'un brocanteur, dans l'ombre des ours sans âme qui dansent dans les paillettes de leur pierre à savon pour touristes; l'art inuit est un art issu de la survie et un art qui risque lui-même de mourir étouffé par sa propre caricature.

Très vite j'achète des œuvres que mes yeux et mes mains ne veulent pas lâcher. Chaque jour, par le toucher et le regard, j'apprends la sculpture, de ceux qui ne l'ont pas apprise; les œuvres plus récentes, plus sophistiquées, de ceux qui ont été formés par l'Ecole dite des Beaux-Arts chez les Blancs n'ont rien à m'enseigner.

Au début, j'achète des œuvres d'artistes très différents les uns des autres, jusqu'au jour où je découvre chez un marchand un personnage d'à peine trente cinq centimètres de haut, une femme, d'après son vêtement. Taillée dans un basalte juste assez poncé pour faire apparaître tout le jeu de ses ombres, du gris sombre au noir, elle esquisse à peine un pas en avant, mouvement imperceptible mais suffisant pour que l'on ressente toute la puissance du corps qui s'y engage et l'environnement hostile dans lequel cette femme lutte pour survivre. Dans la galerie, pourtant riche en œuvres magnifiques, tout s'éteint, tout se fige. Je ne le sais pas encore, mais cette sculpture, signée Barnabus Arnasungaaq, vient de me faire franchir le point de non-retour, ancrant en moi la nécessité de me confronter à la pierre.

Si je parle de l'art inuit, c'est comme d'un nouveau continent que j'ai abordé en cherchant à y faire des rencontres. Celles-ci ont eu lieu avec une dizaine de sculpteurs dont les œuvres comptent pour moi au même titre que celles de Giacometti ou de certains sculpteurs anonymes de l'art roman.

*

Quelque temps après, dans le rebut d'une brocante, je tombe sur un morceau de pierre grise n'ayant rien de défini qu'une petite base plate, mais déjà polie; peut-être s'agit-il l'essai d'abstraction d'un étudiant. Armé d'un tournevis et d'un couteau à huitre, je dégage bientôt de cette pierre tendre une femme accroupie qui semble méditer.

Se trouve ainsi figuré le féminin à l'œuvre dans l'ouverture de soi à un tel don, qu'il s'agisse de sculpture ou de psychanalyse, s'ouvrir à un tel don étant tout autre chose que de le revendiquer comme son bien et de s'en faire une gloire, ce qui débouche rarement sur quelque chose de créatif.

*

À partir de ce moment, je commence à m'acheter des outils, découvrant que ceux-ci n'ont pas beaucoup changé depuis les Grecs et j'éprouve le besoin de me laisser envahir par l'esprit inuit, mobilisant en moi tout ce qui peut réveiller la mémoire d'une survie, ceci jusqu'au point où deux marchands d'art inuit, que j'ai fait venir chez moi pour leur vendre des pièces de ma collection et qui ignorent tout de ce qui m'arrive, veulent m'acheter mes sculptures qui les intriguent parce qu'ils les trouvent différentes malgré, disent-ils, « leur primitivité bien reconnaissable.»

Une composition particulièrement complexe m'impose de durs apprentissages techniques en même temps que je m'ouvre sans plus aucune résistance à cette influence qui est celle de ma propre préhistoire. Réalisée dans un basalte du Grand Nord plus dur que le marbre, la sculpture représente la vision d'un chamane qui bat du tambour assis au sol, pendant qu'au-dessus de lui un ours et un chasseur s'arc-boutent face à face, se tenant à bout de bras et de pattes, sans qu'on puisse deviner s'il s'agit d'un combat ou d'une alliance.

Un collectionneur m'a dit un jour, devant mes sculptures : « Si vous étiez un Inuit, elles vaudraient cher parce qu'elles sont vraiment originales.» Il affirmait ainsi que sur le marché de l'art, comme sur celui de l'élevage, une pureté de race, en lien avec une pureté de culture dans le cas de l'art, peut déterminer ce qui a une valeur. On a beau être depuis longtemps dans l'émancipation de l'artiste par rapport à l'esprit de son peuple, ou dans l'effacement du caractère national de l'art, on a beau avoir sous les yeux l'influence de l'art africain sur Picasso, ou voir le petit homme accroupi de Giacometti comme un double d'une sculpture de l'art kongo, aucune de ces expériences n'est reconnue comme l'expression d'un retour du métissage culturel refoulé chez le Blanc colonisateur qui a subi l'influence du colonisé, à la manière dont Freud découvre que les dieux des vaincus deviennent les démons des vainqueurs.

*

La présence d'un couple, l'indécidable, l'ambivalence, la tension, sont déjà présents et forment un repérage suffisant pour me permettre de ressortir de cette culture matricielle d'adoption et de commencer à créer ma propre écriture composée de sculptures à la manière des idéogrammes où deux personnages figurent, au sens propre du terme, des tensions intérieures, des ambivalences, un sexuel encore indéterminé dans le jeu des pulsions, mais aussi, pourquoi pas, expriment ce qui peut être à l'œuvre dans des couples où chacun reconnaîtra un homme et une femme, deux femmes, deux hommes, ou bien encore un adulte et un enfant.

Et puisqu'il s'agit de la sauvagerie des pulsions, l'entremêlement de l'animalité et de l'humanité, à la confluence en moi des arts roman et inuit, se retrouve dans ces couples. Ce peut être dans la figure traditionnelle de l'oiseau à tête humaine, cet humain volant que les hommes sont si fiers d'être dans leurs rêves, les femmes y déployant des ailes moins visibles puisqu'elles sont le ciel dans lequel les hommes rêvent de s'envoler. Mais d'une façon plus générale et plus fondamentale, l'animalité des personnages ressort de leur état d'ébauche, de leur état d'humains pas encore vraiment sapiens. Enfin le bas des corps presque toujours encore fusionnés dans la pierre, fait de chaque couple une hydre à deux têtes et parfois de l'un des personnages le double de l'autre et son prédateur.

*

A force de chercher à faire tenir ces couples sur une base minimale, je me suis risqué à me passer de toute base et ne voulant pas non plus figer les sculptures sur des socles, je les ai posées sur les mêmes coussins de sable sur lesquels je sculpte, ce qui me permet de caler la pièce tout en amortissant les coups frappés sur le burin pour que la pierre ne casse pas. C'est ainsi que pour moi la sculpture continue d'être mise au travail de l'œil et des mains qui peuvent la déplacer, l'enfoncer dans différentes positions. Et c'est dans le but de passer ce relais que je cherche à créer de l'indéterminé dans mes œuvres. Le danger serait que je devienne mon propre relais en gardant trop longtemps une sculpture et que mon œil pousse mes mains à reprendre le ciseau pour continuer l'interminable travail, ce qui m'est arrivé parfois jusqu'à la limite de basculer dans la destruction.

*

C'est toujours par les têtes que je commence, en les dégageant jusqu'à la base du cou si une main n'est pas pressentie pour s'en saisir; je ne sais pas toujours si des épaules partiront des bras ou des ailes ou si je céderai un jour à n'esquisser que des mouvements dans la masse de la roche. On dirait que ces têtes gardent ensuite une trace d'être nées d'une exhumation: ni cheveux ni oreilles n'en cachent le crâne et le visage n'apparaît que par des creux, les yeux restant invisibles au fond de leurs orbites, la bouche creusée dans l'ossature de la mâchoire, l'arête du nez jamais saillante. Si l'on trouve parfois que ça leur donne un air inuit, c'est peut-être pour éviter être confrontés à ces visages-crânes issus du métissage le plus insoutenable qui est celui de la vie et de la mort.

*

Tout ce qui fait visage ici réside à la limite tout autant de son effacement que de son surgissement, là où les humains, dans le sexuel de notre conception, ne peuvent être envisagés ou dévisagés. Rien pour les identifier plus singulièrement que dans leur appartenance à l'espèce humaine. D'où le titre : *Le bal des humains*, « bal » pour évoquer la danse du sculpteur autour de la pierre à laquelle il transfère son mouvement, « bal » comme kaléidoscope des figures de couple, et « des humains » non pas au sens d'un quelconque humanisme, mais au sens d'un refus de se laisser distraire d'un travail sur le lien de chacun de nous à l'espèce humaine, lien où se joue toute expérience de survie.

*

On peut s'étonner qu'un psychanalyste ne sculpte pas d'oreilles à ses personnages, mais la pierre elle-même est oreille, matière enregistreuse des ondes sonores, paroi ou cavité qui répercute l'écho des paroles ; c'est aussi ça, le bloc intouchable, la crypte de tout ce qui s'est fait entendre bien avant l'avènement de la parole.

La bouche de chacun de mes personnages forme un cri ; moins on a d'oreille pour accueillir sa souffrance, plus on la crie. Mais c'est peut-être aussi la pierre que je veux faire crier, dont je veux faire entendre le cri de la présence tapie au cœur du bloc, le « bloc saignant », dont Giacometti a dit un jour, que dans le décharné de ses visages, il ouvre les bouches sur une souffrance. Peu présent dans l'art inuit, sauf dans la statuaire cauchemardesque des Netsilik avec des sculpteurs comme Judas Ullulak, le cri traverse toute l'histoire de la sculpture occidentale. Je n'en suis que l'héritier qui le transmet.

*

Et il suffit que je dégage l'ébauche de deux têtes jusqu'aux épaules pour que les corps enfouis dans la pierre se tournent et s'agrippent ou s'arrachent tout autrement que dans la vision qui commandait mes gestes; alors, plutôt que de me buter contre la pierre, j'accepte de la suivre dans ses veines et ses failles en laissant mes mains danser lourdement autour d'elle.

La force virile qu'exige le maniement du burin et de la masse dissimule le féminin qui permet au sculpteur de se laisser ainsi guider par le déjà là tapi dans l'informe de la roche.

*

Quand je suis fatigué de faire surgir ces visages et ces corps, je vais me promener dans le magnifique parc à l'anglaise du cimetière Mont-Royal; là, à part quelques laideurs académiques et une marmotte qui passe la tête par-dessus une pierre tombale pour faire de la figuration, je n'ai affaire qu'à des blocs, du granit comme celui des menhirs. Comme si la mort commandait un retour œcuménique à un interdit de représentation qui m'a longtemps masqué le fait que ce qu'on appelle « art abstrait » se retrouve depuis la préhistoire comme le mouvement premier de toute la sculpture. Il m'arrive de penser à la tombe de mes parents, sur laquelle il n'y a de sculpté que leurs noms, mais ça suffit pour entamer n'importe quel bloc.

*

J'ai commencé par écrire que tout recommence à chaque nouveau bloc de pierre, mais il est tout aussi vrai que tout était déjà commencé depuis longtemps, un déjà là qui fait écho à ceux que l'expérience de la psychanalyse ne cesse de me faire découvrir. Au déjà là dans la pierre des fissures et des veines, de son feuilleté, de son grain, de sa résistance, se combine, depuis l'Antiquité, le déjà là d'une forme, celle de la sculpture à venir, une forme qui attend sa délivrance des mains du sculpteur, conviction affirmée par Aristote et Michel-Ange, et encore exprimée par des artistes inuits. J'ignore si les sculpteurs de l'époque romane étaient inspirés par cette croyance, mais bien que mon propre déjà là ait été réveillé par ma deuxième confrontation avec l'univers sculpté de mon enfance dans de nombreuses œuvres de l'art inuit, je ne me suis pas senti travaillé par ce fantasme d'une forme préexistante exerçant sur moi une force d'attraction telle que mon ciseau ne puisse que suivre ses contours.

*

Je fais, par contre, presque à chaque fois, l'expérience de pressentir jusqu'au vertige et jusqu'à la paralysie un enchevêtrement indémêlable de formes inconnues que projette mon désir dans la roche, ombilic aussi inviolable que l'enchevêtrement de détails visuels ou d'associations surgies du détail d'un rêve.

Un peu à la manière de l'apparence d'un symptôme ou d'un rêve, la configuration du morceau de pierre qui attend sur mon établi peut faire écran à cette prolifération et m'offrir le support de son évitement. Et il m'arrive aussi d'appréhender cette forme donnée comme réellement donnée, comme celle du bloc en tant que sculpture primordiale et dernière, ombilic encore, caché à la manière de la lettre volée, posée trop en évidence dans le conte d'Edgar Poe.

*

Un sculpteur inuit, Pagnark, disait qu'il voulait intervenir le moins possible sur le bloc de pierre dont la nature lui faisait cadeau, suivant l'exemple de l'eau travaillant l'iceberg, et juste adoucir certaines arêtes, aplanir les faces, le polir; il se contentait de rajouter dans un coin des traits pour des yeux, un nez et une bouche. La sculpture abstraite renaissait avec lui dans les années 1950 dans cet acte de caresser doucement un bloc de pierre brut jusqu'à lui donner une peau avec juste le signe d'un visage dans un coin, comme la signature du travail de l'humain. J'ai chaque fois cette tentation de l'abstrait, de garder enfouies dans la masse toutes les figurations possibles, comme il m'arrive de laisser enfouies dans l'écoute du récit d'un rêve, de l'expérience de ce rêve pour le rêveur, les multiples interprétations que je pourrais en faire mais qui en tueraient la richesse. Il me faut chaque fois résister aussi à la tentation de mettre à nu cette peau qui procure peut-être au rêve du sculpteur un autre écran où il se projette. Il me faut résister chaque fois à ce désir de peau pour attaquer le bloc avec toute la violence de la masse frappant le ciseau, résister à un désir de me faire fleuve et laisser longtemps nager la pierre entre mes mains.

*

Et chaque sculpture achevée, dans l'indécidable de sa figuration, dans l'ambiguïté de ses personnages, dans l'inachèvement des gestes, reforme un nouveau bloc dans lequel le regard doit tailler une histoire.

*

Il m'est arrivé plus d'une fois de reprendre une de mes sculptures que je tenais pour achevée et de la retravailler au point de l'effacer en permettant à une autre d'apparaître. D'une forme à une autre, ce qui peut déclencher en moi un « arrêt sur image » suffisamment long pour décider qu'une pièce est finie, c'est de la sentir au bord de s'effondrer dans l'anonymat du réalisme, mais plus encore quand la sculpture me surprend, me paraît étrangère dans sa présence, me donne l'impression que je n'y suis pour rien. C'est le même moment où apparaît l'indécidable, l'indéterminé, le polymorphe dans l'arrachement à l'informe dans lequel je plonge dès que j'entame le bloc.

Développant en moi une telle attention à ces passages, la sculpture m'aide à écouter comment le maternel et le paternel, le masculin et le féminin, l'adulte et l'infantile peuvent s'entremêler en moi et chez le patient. Ma pratique de sculpteur me permet, là où mon expérience personnelle de l'analyse ne s'était pas avancée, là où le lien avec cette expérience s'était relâché, de deviner la présence de l'irreprésentable que dissimule toujours le figuratif de l'œuvre, du rêve et de la pensée ; la méditation du sculpteur rend sensible l'écoute de l'analyste, dans la parole souffrante mais articulée du patient, à la cacophonie hurlante de morceaux d'être qu'il tente de rassembler dans l'effort de se raconter.

*

Dans ma façon de parler au patient, je laisse entendre des traces vives du travail intérieur qui m'amène à lui proposer telle mise en lien, de même que laisser des traces de mes outils sur une sculpture a le sens de ne pas la clore sur elle-même, de la proposer comme un objet inachevé, témoin d'un processus et offert au regard de l'autre pour qu'il le reprenne. Invoquant l'esthétique de l'inachevé à l'œuvre dans la statuaire de l'art roman, Michel-Ange le dénonçait déjà: les œuvres figolées manquent de force, trop loin de la violence de la vie inconsciente et de l'inachèvement de la vie; j'ai plusieurs fois constaté combien une interprétation nettoyée de tout ce qui m'y avait conduit et de ce qui pouvait encore la modifier produisait peu d'effet.

*

Le fait d'avoir écrit que le psychanalyste procède, tout comme le sculpteur, « per via di levare » (en enlevant) n'empêche pas Freud de rassembler sur les meubles de son antre analytique tout un peuple antique de statuettes égyptiennes et grecques. C'est, répercuté par cette mémoire de pierre qu'il entend dans la parole de chacun de ses patients l'écho de l'histoire de l'humanité. Quand je découvre chez un collègue la désertification de son cadre d'accueil, où toute trace d'art est effacée des murs et des meubles, je me demande si cet écho se fait encore entendre en lui. Mais peut-être que la nudité blanche de ses murs reflète pour lui une autre mémoire, celle de l'interdit de représentation ou celle de la neige où se lisent les traces. Je ne suis pas envahi par la pensée magique et le fétichisme au point de croire que mon écoute est totalement dépendante des sculptures présentes dans mon bureau, mais j'ai eu plus d'une fois l'occasion de constater que celles-ci étaient des catalyseurs redoutablement efficaces.

*

Vous me direz que Freud n'avait pas une expérience de sculpteur et qu'il ne pouvait prétendre que la pratique de la sculpture lui avait enseigné les premiers préceptes de la psychanalyse, comme l'avait affirmé Socrate, d'abord fils de sculpteur et lui-même sculpteur, à propos de la philosophie, mais si je prends le temps de suivre dans ses textes comment Freud scrute le bas-relief de la Gradiva de Jensen ou plus encore le Moïse de Michel-Ange, je découvre que son regard, à force de vouloir reconstituer celui de l'artiste, devient lui-même un regard de sculpteur où je reconnais le mien, un regard qui détermine comme étant le noyau de l'œuvre l'indécidable entre un pas qui se lève et un pas qui se pose, entre un mouvement de colère qui va briser les tables de la loi et un mouvement de sagesse qui la contient. Prendre le temps de reconnaître la complexité de cet indécidable dans une parole, dans l'arrêt sur image d'un rêve qu'on me raconte parce que je ne peux pas le voir, pas même avec mes mains, m'est nécessaire pour aider la personne à sortir de cet indécidable quand celui-ci fait de sa vie affective un enfer.

*

Pour terminer il me vient une base encore plus petite pour faire tenir debout mon histoire de sculpteur: quand j'étais un petit garçon, j'étais fasciné par le stéthoscope que mon père en blouse blanche gardait accroché à son cou quand il recevait ses patients au rez-de-chaussée de la maison familiale et je lui avais demandé en quoi consistait son travail avec cet instrument; « J'ausculte », avait-il laconiquement répondu en me faisant entendre le bruit de mon propre cœur. Aujourd'hui, j'ai repris à ma manière le verbe énigmatique de mon père: cherchant peut-être à entendre le bruit sourd de la vie enfouie dans le cœur de la pierre, je sculpte.

*

Patrick Cady

patrick.cady@sympatico.ca

5 rue Vincent d'Indy, appart 703

Montréal Québec H2V 2S7

