



tenez-vous ensemble



mais pas trop proches non plus

Tenez-vous ensemble mais pas trop proches non plus

Journal

Pourquoi si grand ?

Quand il a vu la première sculpture assemblée, Michel a dit : « T'as fait une sculpture de six mètres de haut, mais les gens regardent vers le sol ! ». Il a raison. Six grosses pierres de rivière sont maintenues par de longs fils verticaux, mais elles flottent à quinze centimètres du sol, et c'est là que tes yeux et tes oreilles vont pour observer leurs mouvements et leurs sons. À ce stade, on pouvait considérer que la grande hauteur était superflue. Declan, qui m'aidait, réfléchissait aussi à la hauteur : « Pourquoi pas trois mètres ? » Il a marqué une pause : « Quatre mètres, voire cinq... mais six ! » On en a ri, mais il n'était pas facile de monter les trois structures et, après le premier jour, on a dû abandonner la méthode que j'avais proposée pour les assembler. On avait un bon échafaudage, la bonne hauteur, et j'avais fabriqué une structure en bois temporaire qui soutiendrait les montants en acier pendant qu'on fixait le sommet. Composée entièrement de triangles de tubes en acier, toute la structure serait alors stable. Mais on n'a pas pu le faire. On devait insérer les six pointes métalliques du sommet dans les extrémités des longs tubes en même temps, mais il était impossible de s'étirer suffisamment loin de l'échafaudage pour les manipuler.

L'idée des six mètres était quelque chose de spirituel. Pas dans un sens religieux ou mystique, mais dans le sens de créer un foyer différent pour l'être, pour l'esprit, qui dépasse la vie quotidienne, qui fait référence à une autre échelle de temps et vous invite à entrer. Quelque chose qui contourne ou ralentit les nombreuses pensées et sentiments pratiques qui circulent en vous. Donc, les six mètres signifient que les pierres se déplacent à la moitié de la vitesse qu'elles auraient si elles étaient à trois mètres. Leurs collisions sont inévitables mais douces et leurs mouvements durent plus longtemps que prévu, comme s'ils étaient contrôlés par une force invisible, comme le flux de l'eau. Mais je ne suis pas vraiment sûr que « spirituel » soit le mot juste. Peut-être « transcendant », ou quelque chose de plus simple, comme « intense ».

Le deuxième jour, on a essayé une autre approche. On a posé les montants au sol et on a fixé le haut et le bas avec des boulons. Puis, depuis l'échafaudage en hauteur, on a attaché une corde au sommet de la sculpture qui était encore posée au sol, et on l'a hissée à l'aide d'un palan. Pendant ce temps, on a placé de petits chariots sous la base pour qu'elle puisse facilement rouler vers l'échafaudage lorsque la sculpture prendrait sa position verticale. Le plan B a marché. À la fin du deuxième jour, on avait fixé les six pierres et la première des trois sculptures était terminée.

J'ai souvent utilisé ces trois matériaux élémentaires dans mon travail : la pierre minérale, le bois végétal et l'acier industriel. Mais leur provenance est particulière. D'abord, les pierres, gris foncé avec des rayures blanches, proviennent du lit d'une rivière en Haute-Savoie, près de chez mon fils. Les rayures sont irrégulières et se croisent parfois, ce qui rend difficile d'imaginer les processus géologiques qui les ont formées il y a si longtemps. Le bois de la deuxième sculpture vient d'ormes morts qu'on a coupés devant notre maison en Bourgogne. Ils portent les traces de la maladie qui les a tués, des galeries de vers qui sillonnent l'écorce et le bois, détruisant la couche qui permet à la sève de monter, mais laissant le bois lui-même intact. Le troisième matériau, l'acier, produit les sons de la sculpture finale et constitue également le châssis de support des trois sculptures. Je ne sais pas d'où il vient, mais il raconte une histoire différente. Pour les sons, j'ai utilisé des barres d'acier uniformes que je n'ai pas retravaillées, sauf pour percer un trou dans chacune d'elles afin d'y insérer un fil pour les suspendre. Pour les structures de support, j'ai utilisé des tubes à section carrée. Une grande partie de l'acier est aujourd'hui recyclée et le mien a peut-être déjà été utilisé à des fins inconnues. Je pense souvent à mon père lorsque j'utilise de l'acier, car il a travaillé pendant la moitié de sa vie comme scientifique dans l'industrie sidérurgique. Parfois, il rentrait à la maison avec des produits excédentaires sur lesquels il avait fait des recherches : des poutres en acier léger qu'il a réutilisées pour fabriquer une clôture pour le paddock du cheval de ma sœur, ou, une autre fois, des tubes en acier inoxydable qui étaient destinés aux barres de contrôle d'une centrale nucléaire, mais qui, pour une raison quelconque, avaient été jugés inadaptés. Ils se sont avérés parfaitement adaptés pour fabriquer un étagère à chaussures pour ma mère.



La pierre, l'acier et le bois, c'est lourd. Après avoir amené le deuxième chargement de tout ça à la grange où on bossait, Declan m'a suggéré de me mettre à l'aquarelle. J'ai souri et je lui ai dit que j'avais une machine à travailler le bois que je voulais donner parce qu'elle pesait 200 kg et qu'elle était trop lourde pour monter les escaliers jusqu'à mon atelier au premier étage, mais que je serais super content de l'aider à la transporter jusqu'à son atelier.

Même si les trois sculptures ont des structures identiques et sont faites de trucs suspendus à des fils, ce qui permet aux éléments de se balancer les uns contre les autres pour faire du bruit, la répartition des éléments est très différente. La masse des pierres est concentrée tout près du sol, en cercle, même si toute la structure est triangulaire. Au-dessus, la sculpture semble vide. Le son de leurs collisions est mat et abrupt, sans fréquence claire, mais leurs formes irrégulières font qu'elles se frottent parfois les unes contre les autres, produisant un rythme plus roulant qu'une collision. Ce genre de mouvement peut aussi être obtenu à la main.

En revanche, les barres d'acier, dont la masse totale est similaire à celle des pierres, sont réparties sur toute la hauteur de la sculpture. Leur forme se prête à des vibrations beaucoup plus longues que celles des pierres, mais leur fréquence fondamentale est bien en dessous du seuil de l'audition humaine. Ce qu'on entend, c'est un mélange très riche d'harmoniques qui rappellent les cymbales d'une batterie de jazz. En s'approchant, de manière à ce que l'oreille soit très proche, on peut distinguer certaines des fréquences les plus basses et percevoir différentes harmoniques émergeant de différentes parties de la barre, au-dessus et en dessous. Comme les pierres, bien que leurs mouvements aient la régularité d'un pendule, leurs collisions sont aléatoires. En les observant, il est difficile de prédire si elles vont se heurter ou se manquer, et chaque fois qu'elles entrent en collision, cela ajoute un autre élément aléatoire au mouvement pendulaire. Les douze barres sont regroupées par paires, espacées de six centimètres, puis d'un espace de trente centimètres jusqu'à la paire suivante.

Les trois branches en bois d'orme sont le seul truc qui dépasse du cadre des sculptures, parce qu'elles sont placées à l'horizontale plutôt qu'à la verticale. La suspension à deux fils de chacune d'elles rend leurs mouvements plus complexes, mais elles ne peuvent jamais se toucher directement pour produire un son. Elles sont mises en vibration par les mouvements des trois sections plus courtes et plus épaisses du tronc qui sont suspendues à la verticale, chacune étant disposée de manière à pouvoir frapper contre l'une ou l'ensemble des trois branches horizontales. Parfois, des sons clairs émergent, parfois le son est plus proche de la matité de la pierre. Leur matière est beaucoup moins dense que celle des pierres et de l'acier, elles ressemblent aux touches d'un xylophone, mais comme l'acier, les branches d'orme sont si longues que l'oreille ne peut pas entendre leur fréquence fondamentale. Trois matières différentes, disposées sous trois formes différentes. Ensemble, elles créent un riche mélange de sons et de mouvements.

Ajoutez à cela la proximité d'un corps humain. Un corps qui mesure moins d'un tiers de la hauteur des sculptures et pèse un peu moins que les six pierres. J'imagine maintenant la présence d'Anna, la danseuse avec laquelle je prévois de travailler sur ce projet. Que se passe-t-il lorsque ce corps se tient près des sculptures, mais pas trop près ? Lorsque le corps et les sculptures sont immobiles ? Lorsque le corps bouge ses membres ou lorsque tout le corps pénètre à l'intérieur de la sculpture ? Ou quand le corps réagit aux sons que font les sculptures ? Plus précisément, le corps d'une danseuse. Les mouvements des sculptures et de la danseuse se font-ils écho ? La sculpture peut-elle réagir à la danseuse ? Quelle est la relation entre quatre êtres en mouvement, trois inanimés et un vivant ? Et que se passe-t-il quand rien ne se passe ? Quand on se laisse simplement aller à sentir la présence de ces quatre êtres ? Mon corps et les gestes qu'il a déjà accomplis avec les sculptures m'aident à imaginer, mais je ne vais pas plus loin car Anna aura sa propre imagination, que je découvrirai plus tard.



C'est ce que je me demandais quand j'ai commencé à imaginer ce projet. C'est pour ça que j'ai laissé de l'espace à l'intérieur et entre les sculptures. C'est aussi pour ça que j'ai essayé de faire bouger et résonner les sculptures avec sensibilité, sachant que je pouvais compter sur la sensibilité réciproque du corps à qui je les confiais. C'est pour ça que j'ai emprunté une phrase du poème « Sur le mariage » de Kahlil Gibran pour le titre du projet.

Le troisième jour s'est bien passé, on avait mis en place le système et les deuxième et troisième sculptures hautes étaient installées et fonctionnelles à la fin de la journée. Declan a rassemblé les douze barres d'acier de la deuxième sculpture dans ses bras, les a rapprochées, puis les a lâchées pour qu'elles se balancent vers l'extérieur et reviennent vers l'intérieur, me faisant penser à une méduse. Il avait maintenant changé d'avis : « Je pense que tu devrais envisager douze mètres, les six mètres sont ce qui les rend spéciales, mais douze mètres seraient encore mieux. » J'étais ravi d'avoir son approbation et on s'est lancés dans une discussion humoristique sur le prix auquel elles pourraient être vendues si je trouvais le client idéal, qu'il soit public, privé ou une entreprise.

Mais c'est la troisième pièce, celle faite avec les longues branches d'ormes morts, qui était la plus différente de mes œuvres précédentes et que j'étais le plus content de voir prendre forme pour la première fois. Les branches dépassent de près de deux mètres du cadre de la sculpture, mais au centre, la forme est dense et les trois troncs plus courts se balancent verticalement pour percuter les autres.

Declan a kiffé la pièce. « Mes filles pourraient danser dessus, Will. Elles sont toutes les deux de bonnes danseuses. Ou si tu veux, je pourrais faire une petite danse de papa dessus. »

Michel était aussi d'accord. En buvant une de ses bières artisanales, je lui ai dit que je pensais que certaines églises seraient parfaites pour installer ces morceaux à cause de leur hauteur, mais qu'il y avait souvent trop de sièges qui prenaient de la place. « De nos jours, on peut facilement déplacer les chaises, m'a-t-il dit, parce que personne ne va là-bas de toute façon, donc ça ne dérangerait personne. Les gens n'y vont que pour les baptêmes, les mariages et les funérailles, et le prêtre local a 42 autres églises dont il est responsable. » Je lui ai dit qu'il avait raison de souligner l'énigme que représente la création d'une œuvre de six mètres de haut afin que les gens puissent regarder vers le sol. « Oui, mais je vois maintenant que c'est un ensemble et qu'elles fonctionnent ensemble. »

C'est ce que j'ai commencé à étudier le quatrième jour. Je voulais prendre des photos et faire des vidéos pour commencer à montrer le projet à d'autres personnes, ce que j'ai fait, mais je voulais aussi commencer à connaître les trois êtres que j'avais créés et découvrir comment ils pouvaient vivre ensemble. Jusqu'à présent, ils n'existaient que dans ma tête et sous forme d'éléments séparés dans mon atelier, où je n'ai pas la place de les assembler. Maintenant, ils sont enfin vivants.



Il pleuvait un peu dehors, et tu peux entendre un léger bruissement dans les vidéos que j'ai faites. Je me suis surtout concentré sur une sculpture à la fois. Je devais me rappeler que ce n'étaient pas des instruments de musique et que je ne devais pas essayer de m'exprimer en tant que musicien en les jouant. Mon rôle à ce stade était d'explorer différentes façons de les mettre en mouvement, puis de prendre du recul et de leur laisser l'espace nécessaire pour créer leur propre musique. J'ai appris ça plein de fois avec les sculptures sonores que j'ai faites avant, mais parfois, je me surprends encore à ne pas écouter assez. Je fais un geste, puis, au lieu d'écouter attentivement le résultat de mon geste, je commence immédiatement à penser au geste suivant que je vais faire. C'est le processus de réflexion d'un musicien. Même si ces trois êtres ont besoin de mon aide pour bouger et produire des sons, je veux qu'ils soient indépendants et qu'ils transcendent ce que j'avais imaginé en les créant.

J'explore les espaces créés à l'intérieur et autour d'eux. Y a-t-il assez de place pour Anna ? Je pousse les pierres avec ma main tout en m'accroupissant à côté d'elles. Puis je traverse le cercle de pierres et je vois comment les pierres se sentent contre mon mollet et mon tibia. Je rassemble les barres d'acier en un seul tas, comme Declan l'a fait le deuxième jour. Je les relâche et j'observe comment elles redeviennent des paires qui se touchent entre elles et touchent rarement les autres du groupe. D'autres actions produiront des relations différentes, mais je n'essaie pas encore cela. Avec la sculpture en branches d'orme, je reste à l'extérieur, mais je déplace chaque pièce à tour de rôle, en observant et en écoutant comment elle interagit avec l'ensemble. Mais je suis préoccupé par l'aspect et le son de ma vidéo. Pour appréhender mes sculptures à un niveau plus profond, j'ai besoin de passer du temps avec elles sans essayer de prendre des photos ou de filmer. C'est un peu comme passer du temps avec des gens, en fait. Si vous prenez des selfies, vous n'avez peut-être pas une relation aussi étroite.

Michel me dit qu'il a passé un moment la veille à jouer avec ces sculptures tout seul. Il les aime bien et me propose de les laisser là pendant quelques semaines pour que je puisse inviter des pros intéressés à venir les découvrir. Il me signale un problème technique : parfois, les pièces en bois cognent contre le cadre en métal, ce qui fait un bruit pas terrible. Plus tard, il me propose de les intégrer à un événement social que Cécilia et lui organisent au château chaque année en novembre, *Faites de la soupe*. J'aime cette idée. Ce sera la première occasion pour ma nouvelle famille de rencontrer un public plus large.

Je reviens à mes réflexions sur la spiritualité. Il s'agit de trouver la beauté dans le quotidien et dans l'ordinaire. Qu'y a-t-il de plus ordinaire que quelques pierres qui s'entrechoquent ? Qu'y a-t-il de plus ordinaire que trois gars qui plaisantent sur la folie de charger des centaines de kilos de pierres et de métal dans une camionnette et de les transporter dans une grange à vingt kilomètres de là ? Pourtant, ça me procure un sentiment merveilleux, qui se transforme en quelque chose que j'appelle spirituel, en quelque chose que je veux partager avec d'autres personnes qui s'y reconnaissent aussi.

Le cinquième jour, j'emmène des amis voir l'œuvre. On reparle de la hauteur. J'explique que je voulais faire les trois sculptures aussi hautes que possible tout en les rendant démontables et transportables, que cela dépendait en partie de la longueur standard de six mètres à laquelle l'acier industriel est vendu, mais aussi de la taille maximale que je pouvais transporter dans mon propre véhicule sans louer un camion et un chauffeur. Des limites très pratiques. J'explique aussi la spiritualité et la contemplation que, selon moi, les mouvements lents vont susciter. On parle des espaces adaptés. On lève les yeux et on est d'accord pour dire que les structures se perdent dans la belle charpente du toit de la grange, qu'elles ont besoin d'un espace blanc minimaliste ou de l'espace vertical de certaines églises moins élaborées.



Une des pierres commence à se détacher de la boucle à double fil qui la maintient en place, alors j'essaie de faire un petit entretien rapide. Mais je ne fais qu'empirer les choses. Nick se demande si j'aurais pu percer le milieu de la pierre et la maintenir avec un seul fil, et je lui raconte une conversation que j'ai eue avec Declan sur le même sujet. Je voulais garder l'intégrité de la pierre. Je l'avais déjà retirée de son environnement naturel et je trouvais que ce serait irrespectueux et violent de l'attaquer avec une perceuse à percussion. Je voulais la bercer plutôt que la percer. Je le dis en français parce que ça sonnait bien : je voulais le bercer plutôt que le percer. La similitude entre les deux verbes fait qu'il semble naturel d'opposer le bercement au perçage. Peut-être que je peux trouver un chemin vers la spiritualité dans cette approche sensible de la matière, en acceptant qu'une pierre en forme de rivière a déjà une forte personnalité que je risque de détruire si je la traite comme un simple matériau inerte. Ma femme, Jane, me fait remarquer que j'ai déjà percé le bois d'orme de la troisième sculpture et les barres d'acier de la deuxième. Elle a raison, mais les pierres me semblent différentes. Je ne sais pas trop pourquoi, mais ce sont elles qui semblent avoir le plus besoin d'être bercées.

Une autre amie est là, une deuxième Jane, et elle regarde les mouvements des barres métalliques de la deuxième sculpture. Dix minutes après avoir été touchées, elles bougent toujours, chaque paire dansant lentement en ellipse et se touchant parfois. Il y a aussi un faible magnétisme entre elles qui change leurs mouvements. Jane est presque hypnotisée.

Il y a un mois, j'ai discuté avec un autre pote, Jan, à propos d'une installation intitulée *Follow the golden thread*, que j'avais mise en place dans son jardin pour une expo temporaire. Il m'a dit que les enfants l'avaient autant aimée que les adultes. J'ai alors commencé à parler des deux côtés différents de beaucoup de mes œuvres. D'un côté, l'exploration ludique et sensorielle des matériaux, le plaisir d'interagir physiquement avec eux ; de l'autre, le côté contemplatif et spirituel, que j'ai souvent considéré comme plus profond. Pourtant, j'ai parfois eu du mal à juger que le côté contemplatif était plus profond que le côté ludique. Que signifie réellement « plus profond » lorsque nous utilisons ce terme dans ce contexte ? Meilleur ? Supérieur ? Je dois faire attention.

« Mais c'est pareil », a dit Jan. « Les jeux d'enfants, c'est un truc super spirituel. Ils sont tellement dans l'instant présent, ils créent leur propre monde et ne pensent à rien d'autre. » J'ai tout de suite compris que j'étais d'accord avec lui. Bien sûr, ce n'est pas exactement pareil, et certains aspects de la spiritualité ne sont pas ludiques, mais le truc, c'est que je n'avais pas besoin de séparer les deux côtés. À ce moment-là, ils ne faisaient plus qu'un. En essayant d'expliquer mon travail, j'avais inventé une dichotomie qui n'existe pas. L'installation elle-même était unifiée d'une manière que mon analyse ne l'était pas. Cela nous rappelle que même si le langage verbal peut aider à apprécier l'art, il ne peut pas l'expliquer complètement et nous devons toujours veiller à lui donner la possibilité de s'exprimer par lui-même. Si nous le faisons, nous avons plus de chances de nous approcher de l'essentiel.

Le sixième jour, je continue à explorer. Je commence par rattacher la pierre, dont les fils métalliques qui la maintenaient en place s'étaient desserrés. Puis je joue. Pendant deux heures, je me laisse porter par les sons et les mouvements des sculptures. Oui, je regarde vers le bas, mais je regarde aussi vers le haut, au sommet de la sculpture et au-delà. Je contemple.

Il y a une autre réponse, plus simple, à ma question « Pourquoi si grand ? ». C'est juste que j'adore la sensation que me procurent les choses hautes. C'est un peu comme ce que je ressens lorsque je grimpe une montagne et que j'atteins un point plus élevé que tout ce que je peux voir autour de moi, c'est une autre forme de transcendance, aller au-delà, non pas défier la gravité, mais la pousser à ses limites. Comme le sentiment qui m'envahit lorsque j'ai marché dans les montagnes pendant une semaine et que je n'ai vu ni entendu aucune voiture ou autre véhicule à moteur pendant tout ce temps. Pas même un avion au loin. Ou lorsque j'observe une famille de milans royaux tourner et s'élever dans les courants thermiques, cette fois-ci en défiant réellement la gravité, apparemment sans effort. Ou encore les martinets, volant bien plus haut que les autres oiseaux, criant d'extase.

Will Menter, novembre 2025

Un grand merci à Michel Jeannès et Cécilia de la Varine pour m'avoir prêté leur superbe grange au Château de Lusigny-sur-Ouche, et à Declan Field pour m'avoir aidé à monter et installer les trois sculptures.

Le titre du projet, « Tenez-vous ensemble mais pas trop proches non plus », vient du poème « Sur le mariage » de Kahlil Gibran.



tenez-vous ensemble mais pas trop proches non plus

liens vidéos internet

installation à Lusigny-sur-Ouche



<https://vimeo.com/1130643568>

photographies et sons



<https://vimeo.com/1132799008>

musique créée avec les sons de l'installation



<https://vimeo.com/1137414416>