

Le temps n'est peut-être pas la première chose qui vient à l'esprit quand on voit mon travail  
et pourtant, j'aime croire que cette minutie avec laquelle je fais les choses emprisonne le temps.

*Lionel Estève en conversation avec Denis Gielen, 2023*



Musée des Arts Contemporains  
Grand-Hornu



9 782930 368856

## Lionel Estève Les Saisons



Dans *Les Saisons* (1965)<sup>4</sup> qui dépeint la vie (ou plutôt la survie) d'un village de montagne victime d'un dérèglement du climat, Maurice Pons n'avait-il pas situé l'origine du drame dans la disparition précisément d'une rivière? « Il coulait autrefois, raconte-t-il sur un ton proche du conte, un cours d'eau dans la vallée, un petit torrent que les habitants avaient appelé la Bélière, à cause du bruit de troupeau qu'il faisait à l'époque de la fonte, parmi les cailloux de son lit. Dans le morne et rigoureux paysage, cette ravine mettait une note vivante et gaie et puis elle drainait hors du village les affluents de boue qui maintenant stagnaient entre les maisons. Les villageois, sans s'en rendre compte, appréciaient et aimaient leur Bélière. Un jour, elle disparut, desséchée soudain, en plein automne, en dépit des pluies incessantes, et son lit rempli bientôt par les alluvions. Ce fut la consternation dans le pays, puis la rage, les villageois s'accusant les uns les autres de malveillance. »<sup>5</sup> Entre idylle et élégie, nature idéalisée et « paradis perdu »<sup>6</sup>, la rivière ensoleillée correspondrait ainsi, dans le roman de Pons comme dans l'exposition de Lionel Estève, à quelque chose comme une vision affective de l'été qui oscille entre nostalgie et « solastalgie ». Car si la première, bien connue, est le regret d'un temps passé ou d'un lieu lointain, la seconde désigne, depuis peu, la détresse psychique causée par la perte progressive de nos « refuges » sur Terre : le néologisme « solastalgie » ayant été forgé par Glenn Albrecht, philosophe de l'environnement, à partir de *solacium*<sup>7</sup> (« consolation », en latin) et d'*algos* (« douleur », en grec). C'est que la nostalgie - du pays natal, de l'enfance ou du paradis perdu - est devenue avec la douleur de perdre son habitat devenu « inhabitable »<sup>8</sup>, un « mal du pays sans exil », selon la formule de Baptiste Morizot, ou encore un « mal du pays inversé » puisque « le mal du pays, c'est le pays que l'on quitte [et] la solastalgie, c'est le pays qui nous quitte »<sup>9</sup>.

À côté de cette dimension affective à laquelle se rapporte l'idée de réconfort, ce *solacium* repérable dès Peintures pour l'hiver, il y a - dès lors qu'il s'agit avant tout de sculpture - ce que la photographie de la rivière ensoleillée révèle du langage plastique de Lionel Estève, en termes de forme, de matériau et d'optique. À la surface miroitante de l'eau, les « petits soleils » ne rappellent-ils pas la morphologie étoilée de certaines pièces? On pense ici aux bouts de fils de cuivre multicolores formant une constellation dans *Fragment* (2021) ou, plus immédiat, aux réseaux de fils jaunes habillant des pierres dans *La Rivière à*

in : *L'Occident*, tome 6, numéros 32 à 37, 1904, p. 27-29.

<sup>4</sup> Lionel Estève a emprunté à ce roman le titre de son exposition.

<sup>5</sup> Lionel Estève, op.cit., p. 89-90.

<sup>6</sup> À propos de la Drôme, Lionel Estève évoque dans un entretien l'idée de « paradis perdu ».

<sup>7</sup> *The solace*, en anglais.

<sup>8</sup> Maurice Pons, op.cit., p. 230.

<sup>9</sup> Définition d'Alice Desbiolles, médecin de santé publique, interrogée par Le HuffPost.

*midi* (2008). Quant aux galets justement, qu'on aperçoit sur la photographie « au travers de l'eau », ne sont-ils pas semblables à ceux que Lionel Estève a retouchés à l'aquarelle, pour marquer dans l'espace ses « lignes de décrue » : *I Would Like To Know More* (2009), *Une ligne* (2011), *La Beauté d'une cicatrice* (2012)? Ou n'est-ce pas eux que le sculpteur a assemblés pour faire apparaître ailleurs les figures d'un crâne, d'un visage, d'une main ou d'un personnage, jouant ainsi sur le phénomène de la paréidolie<sup>10</sup> : *Jardin de pierres* (2021)? Enfin, il y a le lieu même de la rivière, ou plutôt ce milieu transparent et turbulent qui, par effet d'optique, disperse les rayons du soleil en franges arc-en-ciel et distord le relief du lit rocheux. De quoi y reconnaître cette fois la marque d'une optique propre à l'œuvre de Lionel Estève : celle du kaléidoscope, ce jouet dont l'étymologie (du grec *kalos*, « beau » ; *eidos*, « image » ; *skopein*, « regarder ») souligne le pouvoir « transfigurateur »<sup>11</sup>, le moindre agrégat de matériaux sans valeur s'y trouvant potentiellement magnifié en une infinité de combinaisons de motifs symétriques. Et, au passage, de rappeler qu'au début du 19<sup>e</sup> siècle, cette lunette si importante pour la culture visuelle de cette époque, contenait à l'origine effectivement divers objets de pacotille auxquels Lionel Estève ne pourrait qu'être sensible : « bouts d'étoffes effilochées, morceaux de verroterie, lambeaux de plume, débris de coquillage, poussières en tout genre »<sup>12</sup>. Par ailleurs, le fait que ce spectacle merveilleux soit, de surcroît, constitué d'images susceptibles d'être reconfigurées à chaque tour du kaléidoscope, évoque aussi la façon dont cette notion de *kalos*, pour lui centrale, est pressentie comme quelque chose d'instable : « Mon travail met en avant quelque chose de visuel, confie-t-il, de l'ordre du plaisir, je l'espère, et qui a à voir avec une recherche de la beauté. » ; et d'ajouter : « Je vois la beauté comme un équilibre tellement fragile, magnétique »<sup>13</sup>. En lien toujours avec cette esthétique transfiguratrice du kaléidoscope, on épinglera encore plusieurs œuvres remarquables pour la pauvreté des matériaux (glanés au hasard de promenades champêtres ou de flâneries urbaines), la symétrie des formes ou l'infinité des configurations. À commencer par les « dessins » de « bulles d'encre » (1999) obtenus en déposant à l'aide d'un compte-gouttes de petites bulles colorées qui, en explosant, produisent, comme il dit, « de petits soleils incroyablement symétriques »<sup>14</sup> ou, à la même époque, les premiers « cubes en plastique coloré » (*Sculpture « typique/atypique »*<sup>15</sup>, 1999) dont

<sup>10</sup> La paréidolie est ce phénomène psychologique par lequel nous reconnaissons des formes familières, par exemple dans un nuage ou une tache d'encre.

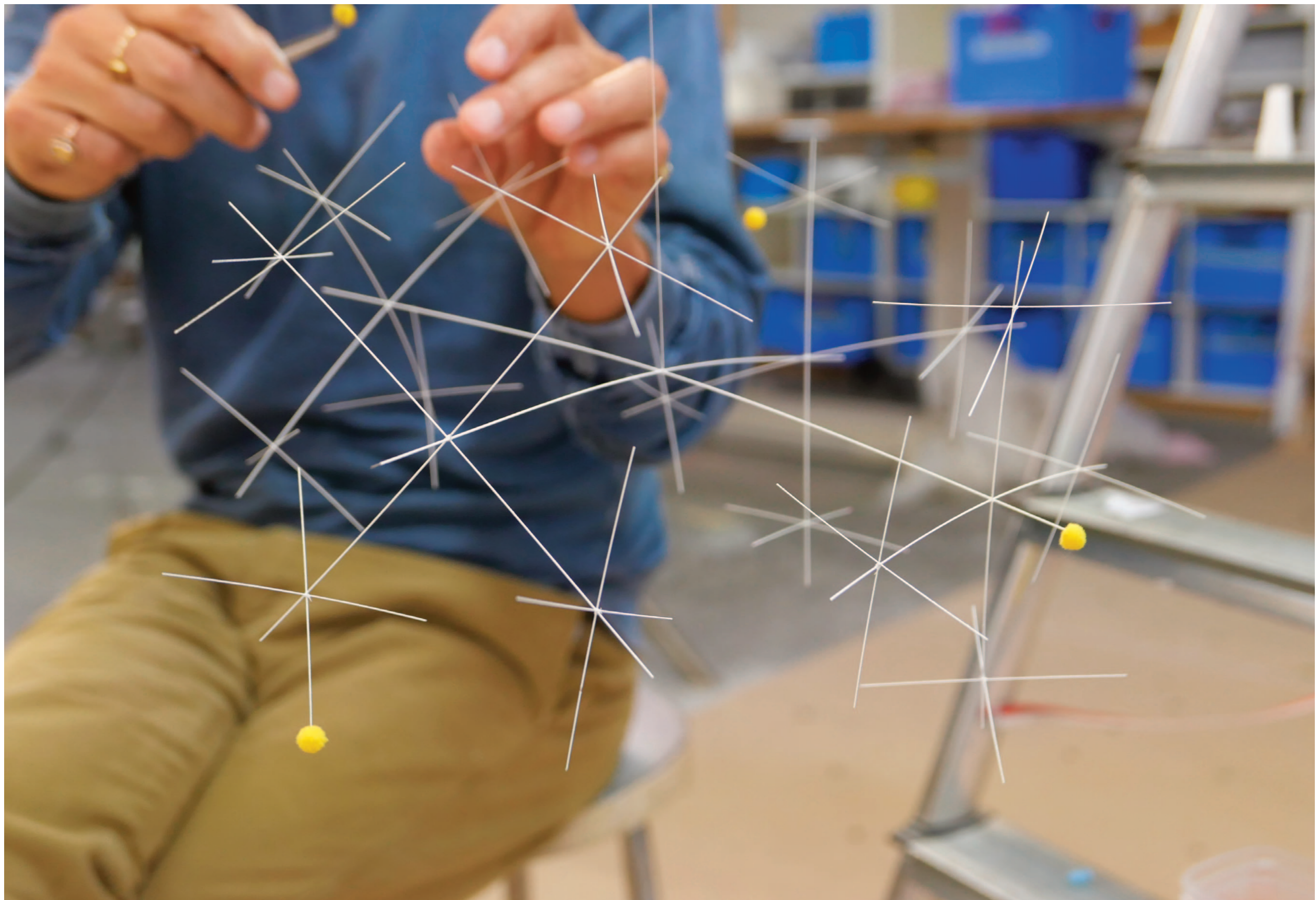
<sup>11</sup> Lors de la publication de son brevet, le kaléidoscope s'appelait le transfigurateur. Voir : Georges Didi-Huberman, « Connaissance par le kaléidoscope ». *Études photographiques* (en ligne), 7 mai 2000. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/204>

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>13</sup> Lionel Estève, op.cit., p. 129-130.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>15</sup> Exposition *Generation Z*, Museum of Contemporary Art, PS1, New York, USA, 1999.



## Conversation avec Lionel Estève

**Denis Gielen** – Je pensais démarrer notre conversation par une question sur la notion d’assemblage, une notion relativement récente en sculpture. Je pense par exemple à un artiste comme Tony Cragg qui disposait au sol ses débris en plastique de couleur. Te reconnais-tu dans cette façon de pratiquer ?

**Lionel Estève** – Je me considère comme un sculpteur, et si je dois me définir plus spécifiquement comme un assembleur, alors pourquoi pas. Je ramasse des choses. Je travaille beaucoup avec mon environnement, c’est un moteur dans mon travail. Cet environnement, d’une certaine manière, je dois l’assembler ou l’interpréter ou peut-être lui faire raconter des choses.

**DG** – Dans les œuvres constituées à partir de cailloux que tu as glanés, l’assemblage revient surtout à les rapprocher pour former un ensemble. Les fragments de ce tout ne doivent pas nécessairement tenir ensemble d’une manière solide.

**LE** – Est-ce que la couture, c’est de l’assemblage ?

**DG** – Ah oui, certainement. Le fait de coudre, c’est mettre un fil sur plusieurs pièces que tu assembles. C’est un terme qui est relativement récent pour parler de sculpture. Je ne pense pas que l’on parlait d’assemblage au 19<sup>e</sup> siècle. Historiquement, c’est né avec un artiste comme Robert Rauschenberg qui commence à fouiller dans les poubelles, à collecter des rebuts, les assembler. On pense directement à sa sculpture iconique avec la chèvre dans un pneu d’automobile (Monogram, 1955-1959). Toi aussi, tu travailles avec ton environnement immédiat, dans une forme de débrouille et sans privilégier un matériau plutôt qu’un autre.

**LE** Ma sculpture, c’est en effet un peu l’idée de la débrouille et le terme « assemblage », c’est vrai que c’est un mot-clé qui parle à la fois de bricolage, de glanage ou de cueillette et puis, qui parle aussi de technique. Ma volonté première n’est pas d’assembler les choses, ce n’est pas le but, mais c’est tout de même une sorte de passage obligé que de les réunir.

**DG** – On vient d’évoquer l’idée d’assemblage pour trouver un mode opératoire commun à tes différentes pratiques. Parlons maintenant si tu veux bien de la paréidolie, une autre manière d’assembler les choses mentalement, comme quand on voit apparaître des figures dans les nuages ou dans le marc de café. C’est ce que tu fais dans les séries réalisées à partir de cailloux glanés.

**LE** C’est avant tout une expérience. Mes œuvres font toutes des incursions dans les techniques et quand j’entame une nouvelle expérience, il y a toujours beaucoup d’espoir, mais aussi beaucoup de déception. Cela demande beaucoup de concentration pour arriver à comprendre où je veux en venir. Avec la paréidolie comme avec le reste de ma pratique, ce qui m’intéresse, c’est de voir comment mon travail s’inscrit dans ma vie. Qu’est-ce que le fait d’être artiste peut m’apporter ? Ni spirituellement ni financièrement, mais

plutôt, quelle est l’aventure dans laquelle je vais être embarqué ? J’aime inventer des conditions pour que l’aventure apporte quelque chose à mon travail et il se fait que j’ai un rapport fort avec un village de la Drôme où passent deux rivières. Je me suis dit, je vais aller passer du temps là-bas pour inventer un travail, sans ma famille, sans personne, sans voiture et me débrouiller, pour ensuite me demander ce que j’allais faire. L’idée de la paréidolie est alors survenue. Je ne savais pas si les cailloux allaient être suffisamment intéressants, suffisamment insolites pour raconter des histoires et pourtant, mille choses sont arrivées pendant que je menais cette expérience. Par exemple, ma vision du travail a été complètement chamboulée. Quand je pars à l’atelier le matin, je sais pourquoi j’y vais et la quantité de travail que je dois effectuer. Mais quand on ramasse des pierres en espérant que la paréidolie opère, il est impossible de prévoir ce que l’on va trouver. Ça remet en question toutes les notions d’efficacité et de rendement. Je suis là, je regarde, je cherche. Ça arrive ou pas. J’aime cette idée de perturber la méthode de travail et de faire ce geste très simple, très commun de ramasser un caillou. Tout le monde a déjà fait ça et tout le monde voit des choses apparaître dans la forme des cailloux. J’aime l’idée que ce geste appartienne à tout le monde et que tout d’un coup, en tant qu’artiste, je le fige.

**DG** – En prenant quelques notes sur ton travail, j’avais épinglé le mot « apprentissage ». Je suis un jour tombé sur le travail pédagogique et notamment les leçons préliminaires de Josef Albers au Bauhaus. J’ai été frappé par sa volonté de sensibiliser ses élèves au regard avant toute chose. Il leur disait : « Open your eyes ». Il disait : « Mon travail de professeur, ça va être de vous ouvrir les yeux ». Pour moi, il y a un rapport évident entre ton travail et les travaux qu’Albers donnait à ses étudiants. Il s’agit d’expérimenter des formes. Il y a cette idée empirique de ne pas viser un objectif, mais de travailler un langage. J’ai d’ailleurs lu dans une notice biographique te concernant que cette notion d’apprentissage est fondamentale pour toi. Peux-tu nous parler de ce rapport ?

**LE** – Pour moi, l’apprentissage, c’est le fait d’essayer des choses. Il m’est impossible de refaire un travail que j’ai déjà fait. Ça m’ennuie. Dans l’apprentissage vu de cette façon, il y a une forme de changement perpétuel. Par exemple, le jour où j’ai décidé d’apprendre à faire des plaques en verre fondu, je ne savais pas exactement ce que je voulais. Il était donc difficile de m’associer à un artisan. J’ai alors décidé de le faire seul et pendant deux ans, j’ai appris à faire ces plaques. C’était un long apprentissage avec des échecs quotidiens. Je me disais : « Aujourd’hui, ça a foiré, mais je vais changer cela et demain ça va réussir ». Au final, ça a marché, mais j’ai mis énormément de temps pour y parvenir. Je ne peux pas expliquer pourquoi, mais à un moment, le désir se tarit. J’ai l’impression d’avoir fait le tour de la question et puis surtout, ça m’emmène plus loin, ailleurs. Comme si c’était un chemin. C’est lié à la curiosité.

**DG** – Je me souviens d’un entretien dans lequel tu mentionnais l’idée que tu acceptais le fait que ton travail était

parfois proche du bricolage d’enfant. C’est un aspect séduisant de ton travail. C’est une vraie audace d’oser s’aventurer sur un terrain aussi glissant que celui-là.

**LE** – C’est aussi lié à ma volonté d’utiliser des techniques pauvres. C’est sans doute trivial, mais c’est très important pour moi : je produis mon travail. Il m’arrive de faire appel à un artisan pour une soudure que je ne sais pas faire, mais l’idée, c’est de ne pas déléguer. Je suis investi dans l’art depuis mes seize ans, je fais des choses avec mes mains depuis mes 16 ans. Ça fait donc 40 ans que c’est mon activité principale. Tous les jours, j’utilise mes mains, mes doigts, j’ai donc acquis une certaine dextérité, une certaine finesse. Et donc, si je fais de la pâte à modeler, j’espère le faire avec une grande minutie et c’est sans doute ce qui me différencie des enfants.

**DG** – Cela me fait penser au roman « Les Saisons » de Maurice Pons dont tu as emprunté le titre pour ton exposition au musée et à ce passage, en particulier, où le héros, un écrivain venu s’échouer dans un village de montagne, tente de se faire accepter par ses habitants en définissant son art comme un travail manuel : « On vous a dit, je crois, que je suis écrivain et, à ce titre, j’ai droit à vos égards, car comme vous tous, je travaille à mains nues. Je façonne mes mots, avec des voyelles et des consonnes que j’accroche les unes aux autres, un peu à la façon du vannier. Mais avec mes petits paniers, mes corbeilles, j’essaye d’attraper la beauté ».<sup>[1]</sup> Toi aussi, comme le vannier, tu fais un peu de même avec les matériaux que tu ramasses. Et la main, c’est pour toi aussi un outil essentiel.

**LE** – J’ai quand même beaucoup évolué par rapport à cette notion. Au début, quand je travaillais, mon travail était manuel et je ne voulais pas qu’il y ait de traces de la main, je voulais supprimer le geste. Il y a une différence entre le travail à la main et le geste. Souvent, la main est assimilée à une trace, un geste, une facture. « Oh, ça a été fait à la main ! ». Dans mon travail, il réside une ambiguïté. Oui, c’est fait à la main, mais ça n’est pas revendiqué. Il s’agit plutôt de minutie.

**DG** – La première fois que tu m’as parlé de ce roman de Pons, tu m’as dit qu’il y décrivait une vallée où il n’existait plus que deux saisons interminables, une de pluie et une de gel. C’est ce rapport-là qui t’a marqué dans le livre ? L’empreinte que le climat et l’environnement impriment à une population ?

**LE** – Quand j’ai commencé à penser à l’exposition, je savais que je ne pourrais pas tout produire et que j’allais devoir utiliser des œuvres existantes. Je devais trouver une forme de logique, de narration pour m’aider à choisir parmi celles-ci. En y réfléchissant, je me suis rendu compte que beaucoup d’œuvres parlaient d’humidité, de pluie et, au contrario de soleil et d’aridité ou encore de la nuit. J’ai compris qu’il y avait dans l’ensemble de mon œuvre un rapport au temps qu’il fait, à la lumière. J’ai pensé que ce serait un fil conduc-

teur intéressant. Il y avait donc l’humide, l’aride, le nocturne. Je me suis alors demandé ce que cela racontait. J’ai pensé que ça parlait des saisons. Je me suis alors souvenu du livre de Pons qui m’avait beaucoup plu.

**DG** – De fil en aiguille, ça m’amène à parler de la Drôme. Tu parlais tout à l’heure des Papiers de Provence, d’aridité, de sécheresse, des rivières, des galets et tu parlais de la lumière aussi. La Drôme, c’est un ancrage pour toi ?

**LE** – Oui, mais pendant très longtemps, je me refusais à travailler là-bas. Je travaille dans ma tête tout le temps, mais je me refusais à faire un chantier, je voulais passer des vacances où mes journées se limitaient à jouer à la pétanque, à nager et à ne pas travailler, à prendre une distance par rapport à ce que je faisais. Je trouvais ça salulaire. Et un jour, je n’ai pas eu le choix. Il a fallu que je travaille. C’est le jour où j’ai commencé à ramasser des cailloux et j’ai pris un plaisir énorme à travailler là-bas. Ça a beaucoup changé mon travail qui pendant longtemps était un travail de citadin et dont le propos était pourtant la Drôme. En ville, dans le Nord, j’étais sous la pluie et je parlais de soleil.

**DG** – Quand on est sculpteur, on est généralement sur le terrain de l’espace. Je trouve intéressantes les notions que tu abordes dans ton discours : le sec et l’humide, la question du désir et de la curiosité. J’ai remarqué que dans ton travail et je pense que c’est ce qui en fait la force, tu explores aussi le temps. Le temps est un enjeu monumental en termes de représentation. Comment représenter ce qui passe ? Comment représenter ce passage incessant d’un instant à l’autre ? Je trouve que là, on rentre vraiment au cœur du travail. Par exemple, les lignes de crue. Les lignes de crue ou de décrue, c’est véritablement la trace du temps qui passe.

**LE** – Effectivement, les lignes de crue sont la marque du temps. Mais il y a aussi le temps du travail, le temps en lien avec la main, avec le bricolage, avec la minutie. Le temps est en quelque sorte emprisonné dans mes œuvres parce qu’il y a eu un temps de fabrication. On est face à des objets qui parlent du temps.

**DG** – Comment as-tu peint sur ces cailloux, ces dégradés de couleurs d’ailleurs ?

**LE** – L’idée de ces sculptures, c’est de faire croire qu’elles ont été trempées dans la couleur, mais c’est impossible, elles sont trop lourdes. Elles sont simplement peintes. Ce sont des couches, plusieurs couches d’aquarelle appliquées au pinceau. Le temps n’est peut-être pas la première chose qui vient à l’esprit quand on voit mon travail et pourtant, j’aime croire que cette minutie avec laquelle je fais les choses emprisonne le temps. Ce n’est évidemment pas quelque chose qui m’est spécifique, beaucoup d’autres artistes font ça aussi.

**DG** – Tu parles de patience, de temps emmagasiné dans le travail, dans le métier en quelque sorte et cela me fait penser au tissu, à la broderie. Quel rapport entretiens-tu avec ce matériau et son traitement ? Il n’y a pas énormément de

<sup>[1]</sup> Maurice Pons, Les Saisons, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1965 (réédité en 2020), p. 98.

