

HÉLÈNE AGOFROY

SYLVIE BLOCHER

JEAN-NOËL BUATOIS

PASCAL CONVERT

MARC COUTURIER

JOSELYNE GELOT

ANNE-MARIE JUGNET

MARTINE NEDDAM

MARYLÈNE NEGRO

ERIC POITEVIN

GÉRARD STARCK

BRUNO YVONNET

*été*

---

93

Expérience, doute, subjectivité

Hélène  
**AGOFROY**

Quelle *Césure* nous permettra d'entrer dans le monde des travaux présentés par Hélène Agofroy ? L'artiste nous prive de l'évidence d'un sujet, même si les oeuvres créées ces dernières années portent les titres génériques de *Race* ou de *Génération*. Le sculpteur nous frustre de tout original. Mais l'original est-il le sujet ? Les propositions s'articulent plutôt autour de la mise en doute du volume, autour des rapports entre le cadre, le bord, l'induction de la circularité du regard... comme pour mieux noyer l'essence du principe créatif, générateur des formes, des matières et des couleurs.

Tout l'oeuvre d'Hélène Agofroy ne serait alors qu'un dispositif - un refuge - pour masquer ce dont il est en réalité question, c'est-à-dire l'histoire, qui de pièce en pièce s'engendre. Comme dans la *Génèse*, nous supposons que d'une sculpture première sont issues toutes les autres. La poursuite du processus générateur n'est possible que par la seule volonté de l'artiste ; au travers du travail de remise en cause et d'analyse des formes nées, l'oeuvre dernière tend à prendre sa juste place par rapport au sens -caché- qui anime l'acte créatif. Mais, parallèlement à ce cycle bien réglé, des cataclysmes ont entraîné des ruptures, des mutations... Il est alors question du regard de l'artiste posé sur les pierres tombales circulaires de l'abbatiale de Tournus qui permettent la mise en oeuvre de *Sinopia*. La mort et sa béance peuvent être regardées avec sérénité comme "l'esprit" de la sculpture dans le vaisseau roman. Il s'agit d'un travail violent qui, avec les moyens tangibles -physiques et matériels- de la sculpture, nous parle des interrogations fondamentales inscrites dans l'histoire de la peinture.

La protection paternelle d'un Giotto ou d'un Piero della Francesca comme recours sécurisant à l'art de la première renaissance n'est maintenant plus nécessaire à l'artiste. La liberté acquise dans l'analyse, la transcription, l'assimilation des oeuvres du passé lui permet de s'immerger dans une relation plus fondamentale de formes, de matières et de couleurs. Dans cette quête qui tend à l'abstraction, les formes (plat, assiette/tableau, baigneur jouet/bébé, lézard/bonbon, moule à gâteaux, jambe/tricot, jacards...) deviennent des signes. La matière (résine, bande vidéo, caoutchouc...) conquiert une réalité inversement proportionnelle à sa non définition et la couleur s'impose comme matière avant toute prise en compte de sa charge symbolique. La mise en oeuvre expose le paradoxe suivant : plus Hélène Agofroy s'engage dans la voie de l'abstraction -avec des moyens qui ne renvoient qu'à eux-mêmes -, plus elle cache le sens,

plus au contraire il prend d'importance tel le gène primordial codant ce que nous pouvons percevoir.

La fabrication des cinquante deux "assiettes", "tondi" ou peintures rouges, pourrait révéler l'absurdité de la répétition sans fin du geste -circulaire-. Quasi vengeur, il annonce l'urgence, la nécessité absolue d'être accompli. L'oeuvre n'a pas de sens de lecture ; occupant la totalité de l'espace/plan, elle permet au spectateur de s'abîmer dans la peinture. L'idée de profondeur ne vient que par le léger décolllement du mur ou par l'assombrissement du rouge. Dans ces trophées juxtaposés cinquante deux fois, il convient de voir -, plus que les éléments de décoration incapables de dialoguer avec les blancs moulages des statues féminines des réserves du musée de Mont-de-Marsan ou avec l'emplacement iconoclaste, en proximité des toilettes féminines de la trop parfaite rénovation du Nouveau Musée de Villeurbanne ?- des supports à la mémoire de drames d'une rare violence, échos immémoriaux de sentiments sourds, véhiculés par toute l'histoire de la peinture. Depuis les mains rituelles répétées en pochoirs noirs et ocre-rouge dans la grotte du Pech-Merle<sup>1</sup>, aux portraits noirs sur fond rouge de François Pourbus<sup>2</sup>, à *La mort de la Vierge* du Caravage<sup>3</sup> jusqu'aux *Orange Disaster* ou *Atomic Bomb* d'Andy Warhol<sup>4</sup>, les artistes ont le pouvoir de se placer dans la position humble de médiateur. Tel est *Rouge*.

1. Les peintures pariétales du Pech-Merle s'étalent dans le temps entre le solutréen (17 00 av. J.C.) et le magdalénien (13 000 av. J.C. - Lascaux).

2. Frans II Pourbus (Anvers 1569 - Paris 1622) ; signalons l'extraordinaire *Portrait du duc de Chevreuse* -1610- Althorp, collection Earl of Spencer.

3. *La mort de la Vierge* "tragédie muette éclairée par une lueur rougeâtre" prélude les dernières oeuvres de Caravage, après sa fuite de Rome et avant sa mort sur une plage du Latium en 1610 : on notera plusieurs représentations de *Salomé* et une *Décollation de Saint Jean-Baptiste*.

4. Les oeuvres noires et blanches ou rouges de la première moitié des années soixante d'Andy Warhol ont une dominante morbide : *Jackie*, *Death Twice*, *Disaster*, *Optical car Crash*, *White burning car*, *Suicide*, *Electric Chair*... Quelques autoportraits rouges ponctuent ce parcours.

Le spectateur a-t-il encore sa place devant cette expression ou doit-il comme les statues de plâtre assumer en retrait la violence de l'interrogation ? Hélène Agofroy affirme que le sang qui convoque la mort permet aussi la vie dans la complémentarité d'un cycle perpétuellement renouvelé. Une sorte de prière qui s'inscrit, non dans l'abandon, mais dans une énergie quasi guerrière où Saint Jean-Baptiste sera finalement vainqueur, par sa tête tranchée, de Salomé qui, portant la preuve de son crime, par là même l'expie. Couple monstrueux mais complémentaire dont la faiblesse apparente de l'un nourrit la force éphémère de l'autre ou -si l'on renverse la proposition- la victoire du saint, est à venir.

Quelle couleur, quelle valeur du noir ou du blanc l'emporte dans *Jambe* ? J'aime l'idée développée par Hélène Agofroy dans cette série de vingt quatre tapis de danse en caoutchouc, accrochés comme des étendards, que "la perception des choses est un problème de distance [...] un problème de mesure de soi au sujet". En actualisant les commentaires de Leonard sur les altérations de la vue dans leur aspect physique, l'artiste-sculpteur, introduit également une notion plus subtile, celle de la justification du point de vue... Choisir, ou non, entre gros ou petit, entre noir ou blanc ; tout accepter comme équivalent... Comment parler de quelque chose qui n'a ni début ni fin quand l'auteur affirme l'appartenance de son travail au

vocabulaire du tricot (dans sa version jaccard : apparition-disparition du fil sous une autre couleur ?).

Si la profondeur est interrogée, énoncée et mise en doute -alors que tout en réalité se développe dans le plan-, c'est bien d'une autre relativité dont il est question. Comme dans les oeuvres précédentes, la croissance de la forme contenue (ici le losange), s'adapte au contenant, le détourne, ou bien encore fait perdre tout son sens au motif et dissout toute lisibilité. De cette expérience brutale et du doute engendré naîtront, peut-être, la disponibilité du regard et l'ouverture d'esprit pour d'autres métissages.

*"La perte du sens provient souvent du plaisir de faire et de l'attardement du geste."*

*"Ne négligez rien qui puisse autoriser des interprétations douteuses.*

*Que toute vérité acquise ou confortée soit retournée sur elle-même comme une chaussette [...]"*

Hélène Agofroy. Mai 1993

Marie Lapalus

octobre 1992 - mai 1993