

ELLIPSIS, Franck Miltgen
8 Novembre – 22 Décembre 2018

À la recherche du lieu perdu

Essai sur le « genius loci » dans l'œuvre sculpturale de Franck Miltgen

Par Frank-Thorsten Moll

L'œuvre *Circle Spot* (2018) de l'artiste luxembourgeois Franck Miltgen occupe une place centrale dans la cour intérieure de la galerie. Elle constitue en effet une charnière entre ses différents types d'œuvre et exprime dans ce contexte son intérêt pour la matière, qui transparait également dans la série des *Pebbles* (2018). Une simple observation de ces objets permet de constater qu'il s'agit dans les deux cas de formes elliptiques – utilisables pour certains en tant que siège, tandis que d'autres sont installés dans l'espace en tant qu'objets mobiles. D'un point de vue mathématique, une ellipse n'est en premier lieu rien d'autre que la dérivée en perspective d'un cercle. Elle est ce faisant proche d'une forme géométrique parfaite, étouffée des aspects de la temporalité et de la substance organique. Elle suggère le mouvement, la dynamique, mais aussi la gravité et l'apesanteur et est finalement au cercle ce que la représentation est à l'image : une élégante abstraction. Vu sous cet angle, le titre de l'exposition est judicieux et est très clair, car il existe peu d'autres artistes contemporains de cette génération dont les œuvres tridimensionnelles sont aussi manifestement liées à ces notions – l'élégance, la gravité, la dynamique. Si l'on contemple ainsi les surfaces des œuvres elliptiques, il s'agit ici de matières fabriquées individuellement, ornées de motifs ambitieux. Ce sont des représentations tissées – des transferts – de dégradés de couleurs qui ont tout d'abord été vaporisés par aérosol à la surface des sculptures, avant d'en être détachés, d'être photographiés puis finalement reproduits sous forme de matière tissée résistante au vent et aux intempéries et réappliqués sur la sculpture. Les proportions ont été sciemment ignorées, si bien que le produit final – qui devrait en fait n'être qu'une copie – a une tout autre allure que l'objet initial. Nous sommes ici en présence d'un processus de transfert caractéristique de l'artiste, qui équivaut à un cache-cache intelligent dans lequel toutes les pistes restent toutefois ouvertes. On voit des plis, des reliefs qui semblent d'une certaine façon inadaptés, si bien que la structure sous-jacente des sculptures devient visible, voire tangible. La matérialité de ces œuvres est magnifiquement picturale et montre très clairement d'où vient Miltgen et ce qui l'intéresse : il s'agit tant de la tridimensionnalité du processus pictural que de la bidimensionnalité du processus sculptural. L'artiste lui-même qualifie ces œuvres, à l'instar de Daniel Buren, d'*outils visuels* qui structurent et cadrent le regard. Sans la qualité évidente du travail sculptural de ses œuvres, il serait aisé de succomber au pouvoir de séduction de ce vocabulaire pictural.

Il convient donc en premier lieu de constater que Franck Miltgen est passé maître dans l'art de créer des représentations d'événements tridimensionnels et d'en faire quelque chose d'inédit, qui met à jour des découvertes surprenantes – sur le visible comme sur l'invisible. Sa maestria s'exprime à travers des œuvres d'art généralement très grandes et pourtant fortuites, au sens positif du terme, qui sont tout naturellement ce qu'elles ont l'air d'être – des événements qui remplissent l'espace. C'est ainsi qu'il faut voir *Lux I* (2017), une œuvre qui, comme la série des *Traces* (2018), utilise avec brio l'éclairage au néon pour faire ressortir son approche qui investit subtilement l'espace. Cette démarche est entre-temps devenue sa marque de fabrique. Son art peut parfois sembler lisse et technique au premier abord, mais croire cela revient à passer à côté de l'artiste. Ses matériaux font selon moi oublier qu'il ne s'intéresse pas tant à la perfection de l'empreinte ni à la perfection esthétique, mais bien davantage à la qualité sous-jacente de ce qu'il reproduit.

En premier lieu, tout commence presque toujours par un lieu, par exemple un rocher ou une pierre dans la nature – bref, une chose qui retient son attention. L'intuition joue un rôle, dans le choix de ces objets, au même titre que l'exactitude esthétique est présente dans la vision, c'est-à-dire dans la capacité à voir en amont le résultat final. L'adoption intuitive d'une qualité est suivie par la validation technique d'une forme. Il utilise ici la stratégie de l'empreinte – l'un des plus anciens procédés techniques de l'histoire de l'humanité, qui était déjà utilisé par les hommes des cavernes et, beaucoup plus tard (et manifestement pour des raisons bien différentes) par les surréalistes. Pour ces derniers, la force jusqu'ici inexplorée du hasard dans le cadre du processus d'impression constituait une immense source de fascination, à laquelle Max Ernst par exemple a souvent montré qu'il était sensible dans ses frottages. Les erreurs voulues de transcription et les hasards acceptés sont également tout aussi essentiels dans le travail de Miltgen que l'utilisation de procédés techniques ultra sophistiqués, et il donne justement ainsi à ces derniers un caractère humain, de façon émouvante.

Ce que signifie précisément réaliser une empreinte, quel rôle il faut accorder à ce processus en termes d'évolution sont des questions qui prêtent encore à controverse aujourd'hui – elles dépendent sans doute davantage de la façon dont nous voulons considérer aujourd'hui la préhistoire de l'humanité plutôt que de ce qu'elle était réellement. Les philosophes et les historiens de l'art, les anthropologues et les historiens de la culture sont à quelques rares exceptions près d'accord sur le fait que la pression avec les doigts et la paume de la main sur un objet à mouler déclenche une chaîne de processus neuronaux qui, à la différence d'autres pratiques culturelles, s'avère plus directe et moins abstraite et donc d'une certaine façon plus sincère que par exemple l'acte de peindre. Cela n'est toutefois pas considéré comme un avantage de l'impression, bien au contraire. On présume la plupart du temps que la peinture aurait stimulé de manière plus efficace la pensée abstraite, ce qui donne lieu à une hiérarchisation. À mon avis, l'artiste Franck Miltgen, qui a commencé sa carrière en tant que peintre, n'a pas pour ambition d'étayer cette thèse. Le contraire me semble même plus plausible, dans la mesure où il montre clairement que l'empreinte représente des stratégies complexes de l'abstraction, qui crée des objets de substitution qui sont à la fois moins et plus que l'objet de départ. Il montre ainsi dans *Pérékop* (2018) la reproduction d'une roche de 12 m² en aluminium, réalisée à partir d'un procédé d'impression en deux fois, c'est-à-dire un procédé négatif/positif qui se répète dans les sources d'éclairage intégrées qui illuminent différemment des deux côtés la reproduction de la pierre. D'un côté est suspendu un tube néon imitant les arêtes de l'objet, qui diffuse une douce lueur rose. De l'autre côté, celui de la fenêtre, un film de couleur a été apposé sur la fenêtre pour reproduire la même forme d'arête, mais sous forme d'espace. Ce film produit une douce lueur turquoise. La forme de la roche est ainsi reproduite de multiples façons dans des formes d'existence nouvelles, mais toujours identiques. Le regard de l'observateur est interpellé de façon particulière et peut soudain identifier des détails qui auraient sinon aisément pu passer inaperçus. Des rainures datant d'époques lointaines deviennent tout à coup visibles et la roche devient davantage qu'un bloc de pierre. Dans l'espace théorique de ce texte, elle est perçue comme un transfert complexe, la visualisation surprenante, la traduction pertinente de formes de la nature et de la culture. Au bout du compte, sa série des *Traces* (2018) n'est également pas autre chose qu'une étude durable de la pression physique et psychique qu'il doit exercer pour tirer du monde quelque chose qui en dit plus long sur lui qu'une simple contemplation ne le permettrait. Ses travaux doivent donc finalement être compris comme une tentative effectuée pour amener le monde à parler de lui-même et pour dialoguer avec lui.

Sa sensibilité d'artiste s'exprime à travers sa capacité à rendre visible la notion toujours qualifiée par l'histoire de la culture de *genius loci*, c'est-à-dire l'esprit propre à un lieu spécifique. L'ambiguïté de ses œuvres tire son origine non seulement de l'histoire de l'art, du *radical painting* par exemple, mais aussi bel et bien du profond bassin créatif de la philosophie antique et de la spiritualité, qu'il concilie de manière harmonieuse en utilisant des procédés techniques et des matériaux. Comme cela a déjà été évoqué, il utilise des procédés qui ne sont pas sans rapport avec celui de la photographie étant donné que celle-ci crée tout d'abord grâce à un processus chimique un négatif d'une image qui est à nouveau transformé en positif par le biais d'une nouvelle traduction. Il en résulte une reproduction. Le mot de transformation évoque à lui seul une forme de spiritualité qui est profondément inscrite dans le processus prétendument scientifique et objectif de la photographie. Il suffit de se pencher sur les débuts de la photographie pour réaliser qu'elle captivait à l'époque, en tant qu'outil, ceux qui cherchaient à utiliser la technique pour entrer en contact avec des phénomènes paranormaux. Il existe à mes yeux des parallèles remarquables entre la tentative concrète visant à utiliser des moyens photographiques pour rendre visible l'esprit des morts et pour mettre à jour des phénomènes surnaturels d'une part et les travaux de Miltgen d'autre part. Ils incarnent finalement eux aussi des tentatives menées pour rendre visibles des traces qui ne proviennent certes pas forcément du domaine du spirituel, mais qui ont en tous les cas un lien avec les énergies de formes d'expression humaines oubliées depuis longtemps.

Chaque concept de spiritualité, quand bien même ce terme est entendu au sens très large comme ici avec Franck Miltgen, connaît la notion de représentation par procuration, qui externalise ses principes dans un corps, un symbole. Un tel symbole peut être n'importe quel objet, d'une croix, comme dans les édifices sacrés de la chrétienté, ou une sculpture, comme par exemple dans les temples grecs ou romains. La taille de l'objet a ici peu de rapport avec l'importance du lieu du moment qu'il parvient à incarner quelque chose de grandiose et à rouvrir – au moins partiellement – plus tard l'œil de connaisseur du visiteur. C'est dans l'esprit de cette tradition que j'appréhende les modèles réduits créés et exposés depuis peu par Franck Miltgen conjointement avec ses grandes sculptures. Du point de vue de la logique de production, ce ne sont certes à l'origine que de simples objets d'étude - on pourrait les qualifier d'esquisses tridimensionnelles ou de répliques sculpturales. Mais après l'achèvement des œuvres de grandes dimensions, l'artiste leur confère un statut resté jusqu'ici inédit dans l'histoire de l'art. Ils sont en effet proposés conjointement avec les grandes sculptures et leur sont égaux, quand bien même ils ne présentent pas les mêmes dimensions ni les mêmes textures ou dégradés de couleur. Les histoires qui peuvent être tissées à partir de ces œuvres en deux parties ont un rapport naturellement complexe avec ce qu'elles signifient. Au final, Franck Miltgen évince ainsi une logique de production vieille de plusieurs siècles et laisse ses duos artistiques parler un langage qui témoigne de l'ambiguïté des lieux qui se transforment en objets puis redeviennent des lieux. Il devient ce faisant le créateur de ses propres lieux perdus.