

Daniel Maillet. Sintered clay sculptur.

Texte publié dans le Journal International, Neue Keramik, Allemagne: "Daniel Maillet, Gesinterte Ton-Plastiken" N° 5/14.
Contenu présenté à la conférence "Daniel Maillet, Escultura Greificada", 11° Congresso Nacional de Cerâmica Contaf, São Paulo, Centro Bunkyo, São Paulo, Brasil 2014.

Sculptures d'argile frittés. (Sculpture en Grès)

«Le dessin est d'une telle excellence que non seulement il interroge les œuvres de la nature, mais infiniment plus que celles que la nature produit. » Pensées. Léonard de Vinci

«Tu réaliseras les figures de façon à montrer ce que la figure porte en son âme. Sinon ton art ne sera pas digne d'éloge. » Traité de la peinture, 33. Léonard de Vinci.

C'est seulement après mon arrivée au Brésil, en 2002, que je me suis lancé à fond dans la sculpture, car, tant en Suisse qu'en Italie, dans la Lombardie voisine, où j'ai vécu et étudié, il m'était impossible de trouver de grands fours. Dans l'hémisphère Sud, près de l'équateur, existe encore un autre monde préindustriel. C'est là que j'ai découvert les fours à bois. J'ai donc vécu cinq ans à Fortaleza, où j'ai découvert les fours à bois et l'argile du potier Heitor Mendes Nunes. L'argile qu'il utilise est parfaitement approprié, car il est très collant, et possède, à l'état mou, une résistance mécanique suffisante. Une fois sec, il garde son propre poids, et ne se déforme, ni ne se dissout, même à des températures élevées. Il est rare, habituellement, de trouver toutes ces propriétés réunies, et même si cela m'est apparu bien plus tard, après m'être intensivement confronté à des compositions d'argile pour très hautes températures. Habituellement, les sculpteurs utilisent l'argile ou le plâtre comme matrice pour leurs moulages en bronze. Les originaux peuvent être conservés. C'est ainsi qu'il existe de toute évidence des cabinets de moulages en plâtre, mais pas de cabinets de moulages en argile, l'argile étant vouée à la destruction, quand elle n'est pas cuite. La personne qui travaille le bronze utilise pour son modèle des structures en autres matériaux, et il n'existe pas de cavité à l'intérieur. Voilà pourquoi le modèle ne peut être cuit. On perd le moule, et l'argile est réutilisée. Mais il serait dommage de renoncer à l'original, qui trahit par mille nuances et mille détails la signature originelle de l'artiste. Les copies en bronze ou en marbre perdent ces "subtilités". C'est précisément pour ces raisons que j'ai étudié des méthodes et des stratégies permettant à l'argile d'être plus résistant, pour finalement avoir la possibilité de cuire les sculptures.

La technique du modelage de la terre cuite est tout à fait différente de celle des sculptures en bronze. Mais bien évidemment, comme tous les matériaux, celui-ci connaît ses limites ! Je travaille selon une technique bien définie, réunissant de petites plaques de 7 cm sur 14, et de 13 mm d'épaisseur, (plus grandes, elles perdraient de leur résistance) Ce faisant, je ne les juxtapose pas, mais les laisse se chevaucher, et les « soude » pour ainsi dire, en tirant énergiquement l'argile avec les doigts dans les directions opposées.

Tout cela demande une extrême précision, car la moindre erreur risquerait de faire exploser l'œuvre dans le four. L'intérieur de la sculpture est creux. Il serait plus simple d'expliquer ma technique à l'aide de quelques photographies. Peut-être, un jour, publierai-je un livre, en guise de mode d'emploi. Pour le moment, je transmets mon savoir dans les ateliers que j'organise. Il est évident que ce n'est pas seulement pour des raisons artistiques qu'un voyage sous les tropiques brésiliens mérite d'être entrepris ! Les jeunes qui rencontrent l'art pour la première fois apprennent immédiatement cette technique simple. Inutile de préciser que pour des travaux importants, il faut un entraînement de longue haleine, car il s'agit quasiment d'un procédé relevant de la technique de l'ingénieur.

Les parois intérieures jouent un rôle de structures portantes. Dans le même temps, la partie extérieure, tant d'un point de vue technique, mais surtout formel et esthétique, ne doit pas être oubliée. C'est un travail double et contradictoire, dont l'ennemi la force de gravité. Il est absolument fondamental d'obtenir une synergie et une synchronisation avec la matière. C'est elle qui "commande", c'est à elle qu'il faut s'adapter, pour que le procédé dans son ensemble prenne un cours naturel.

Il est des artistes qui, une fois qu'ils ont trouvé leur propre style, se bornent tout simplement à produire. Moi, par contre, j'appartiens sans doute à la catégorie de ceux qui se lassent vite, et pour cette raison sont sans cesse à la recherche de nouveaux défis.

Afin de me compliquer la vie, je me suis donc consacré à l'étude de la cuisson à haute température, cuisson qui nécessite un four particulier, c'est à dire une machine complexe de briques réfractaires, ou de céramiques isolantes, et surtout d'un terrain où l'on puisse installer une telle construction.

En 2007, j'ai émigré avec ma famille vers le sud. Sur la ligne du tropique du Capricorne, à 1000 mètres d'altitude, au dessus de la magnifique baie de Paraty se trouve un plateau. Entre le parc national de la Serra do Mar et la petite ville de Cunha, station de cure entourée de vertes collines, de pâturages, et d'une forêt

tropicale à la flore et la faune particulièrement riches, vit une intéressante communauté de potiers, qui dans ses fours appelés noborigama produit des objets utilitaires en grès (stoneware / Steinzeug).

Pour mes sculptures de grandes dimensions, le cas est bien plus compliqué : au lieu de blocs de pierre travaillés au marteau et au burin, c'est un feu d'environ 1300° Celsius qui agglomère les minéraux, et les transforme littéralement en granit, à la différence que celui-ci a été préalablement modelé, tel ces roches magmatiques qui lentement se sont formées dans le sous-sol de la terre.

Lorsque la température dépasse les phases de modification de température dénommées Tridymit et Critobalite, la fusion peut commencer. Le point de fusion dépend de la quantité de composants comme le quartz et le feldspath¹. Ce qui est extrêmement intéressant, car ce procédé de cristallisation des minéraux devient ainsi, par rapport au biscuit classique, un *upgrade* génial pour la sculpture. En ce qui concerne la qualité technique, cette méthode peut tenir la comparaison avec la millénaire fusion à la cire perdue, c'est à dire le procédé de fusion à la cire des sculptures en bronze. Dans le monde artistique, seuls quelques sculpteurs associent ces deux techniques antiques : la sculpture classique en terre cuite de grand format, et la cuisson à haute température en provenance d'Asie. À cela s'ajoute la difficulté de trouver des fours assez grands, ainsi que des personnes compétentes, en mesure de les construire pour ces hautes températures.

Les quelques collègues qui ont recours à cette double technique disent toujours qu'ils font des sculptures en céramique. Erreur ! Le procédé demanderait plutôt d'être appelé « sculpture vitrifiée² ». Une définition plus appropriée pourrait être : « sculpture de granit moulée et frittée », et plus concisément : sculpture en argile frittée (sintérisé ou sculpture en grès).

Pour mon travail, il me faut un four d'au moins deux mètres de haut. L'idéal serait un espace en forme de cube, sans voute romane, ni arche, capable d'atteindre une température constante et homogène d'au moins 1320°. L'industrie possède d'énormes fours à très hautes températures, fonctionnant souvent aux copeaux de bois, ou au fuel, combustibles qui laissent sur les objets des résidus indésirables. D'autres fours industriels, à rotation, sont chauffés au gaz, et « voyagent » jour et nuit, sans interruption, pendant des décennies, certains aussi grands qu'une moitié de pâté de maisons.

Pour l'entrepreneur, il est trop risqué de cuire des objets hors-normes, qui pourraient endommager le four, et interrompre la production des objets en céramique ou en porcelaine, occasionnant ainsi de graves dommages. Et qui plus est, l'artiste devrait installer son atelier dans la fabrique !

Dans les Écoles supérieures des beaux-arts, ne sont enseignés ni le moulage de la terre cuite, ni les connaissances nécessaires à la cuisson à haute température dans des fours pour sculptures monumentales. Cela ne paraît pas très logique, lorsque l'on se remémore des œuvres antiques comme le mausolée du premier empereur chinois Qin de Xi'an, ou l'armée de terre cuite de 240 avant J. C.. Que l'on se souvienne aussi de l'urne étrusque du sarcophage des époux de Cerveteri, du VI^e siècle avant J. C., ou de la renaissance plus proche de la terre cuite au XV^e siècle³ !

En 1994, à l'occasion d'un voyage à Bahia, j'ai fait de premières et timides tentatives avec l'argile. Je n'avais jamais pratiqué le modelage auparavant, et ai débuté par ce qui m'intéresse toujours le plus : visages d'Amérindiens et de descendants des immigrants de tous les continents, tels que métis, « cafusos », « caboclos », « pardos » et « nissei », avec leur millier de nouveaux visages. Le melting-pot parfait pour un portraitiste ! Très naturellement, l'argile a pris forme, et le portrait du modèle est immédiatement apparu dans une ressemblance frappante. Je me suis demandé comment j'avais pu réussir si facilement à modeler un visage, sans jamais avoir appris la sculpture. Sans doute devais-je remercier les années de formation en dessin que j'avais derrière moi. Ma peinture porte la marque dure et précise du graveur, ce qui se rapporte à mes origines paternelles de fils d'artiste⁴. En ce sens, je me sens proche du réalisme brut et sans fioritures d'un Christian Schad, ou du style florentin des XV^e et XVI^e siècles d'un Bronzino ou d'un Pollaiuolo. Roberto Longhi fournit une description très juste de l'artiste vivant dans ces différentes cultures⁵. Mes sculptures en terre cuite sont une sorte de naturalisme expressif, et, conséquence de ma double influence culturelle, je combine naturellement la beauté et l'harmonie de la matrice gréco-romaine avec les aspects psychologiques et analytiques du nord flamand et allemand. Et pour finir, les matériaux définissent le caractère de l'œuvre, et fournissent des limites à ceux qui les travaillent, en particulier aux modeleurs : De combien doit-on se rapprocher de la réalité, sans se perdre dans le chaos de la « trop vraie » vérité ? Et combien de liberté doit-on donner à la forme pure, sans que l'œuvre tombe dans la virtuosité ou le décoratif ?

D'après ma conception poétique, la sculpture doit être simple, claire, sans fioritures. Je m'en tiens à ce que je réussis à voir. Qui est déjà trop. J'aimerais pouvoir faire passer dans le grès le battement de cœur d'une vie éternellement scintillante !

En outre, défier le passé est impossible. Ils étaient trop bons, les maîtres anciens ! Qu'ils sont enviables ! Pourtant, la connaissance du passé s'est raréfiée, fanée ! Les Académies d'art, elles-mêmes, ont perdu la fonction pour laquelle elles étaient nées⁶. L'art est devenu anémique, est entré en convulsions : il a suffi

d'une génération pour tout perdre en échange d'une *liberté* (maintenant) *obligatoire*, comme l'a chanté Giorgio Gaber !

« L'œil est la fenêtre de l'âme »⁷, a joliment écrit Léonard de Vinci. Moi qui vis dans une autre époque, je dis que l'art contemporain est le miroir de l'humanité : terreur et parodie !

Au Brésil, j'ai acquis un lopin de terre loin de l'agitation urbaine, et plongé dans le silence profond de la nature. Si bien qu'il nous semble entendre la terre tourner. L'infime et l'immense se rapprochent, ce qui nous entoure entre en harmonie, le cœur et la raison s'unissent, les contraires s'annulent, et je prends conscience de combien la plupart des personnes se sont éloignées de la source qui nous a créés.

Daniel Maillet, Cunha SP Brésil, le 15 décembre 2013.

Notes:

1 - "La ceramica in archeologia 2. Antiche tecniche di lavorazione e moderni metodi di indagine". Cuomo di Caprio Ninina, L'Erma di Bretschneider, Roma 2007.

2 - vitrification : phénomène de soudure des granulés qui dans le procédé de cuisson des produits céramiques, précède la fusion, et détermine une augmentation de leur résistance mécanique et de leur imperméabilité.

3 - "Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel Quattrocento", Adalgisa Lugli, Umberto Allemandi & C., Torino 1990.

4 - Mon père, Léopold Mayer, nom d'artiste : Leo Maillet (1902-1990), originaire de Francfort-sur-le-Main, peintre et graveur expressionniste, élève de F.K. Dellavilla et de Max Beckmann.

5 - "Arte italiana ed arte tedesca". Roberto Longhi, Firenze, Sansoni, 1941.

6 - "Le Accademie d'Arte". Nikolaus Pevsner, Torino, Einaudi, 1982, 10.

7 - "Codex Atlanticus", 119 v.a. Leonardo da Vinci.

Je remercie mes amis Laura Bortot et Roland Fermin-Schramm pour leurs précieuses suggestions en vue d'améliorer la forme et le contenu de ce texte.

Traducteurs: Michel Jourdain, Jacqueline Marx, Irmgard-Maria Schemann ,

Adresse: Daniel Maillet, Caixa postal, 36 - CEP: 12530-000 CUNHA, SP, Brasil
Tel. 0055 12 3111 5195 - Cel. 0055 12 997 85 4462 – danielmaillet@gmail.com

Website: <http://www.mailletarte.com/>

Web-Links

Monograph: <http://www.amazon.fr/Daniel-Maillet-Flaminio-Gualdoni/dp/8881583976>

Esposizione all'Oratorio di San Rocco, Assessorato alla Cultura/Accademia Galileiana, città di Padova, Italia, 2009
http://padovacultura.padovanet.it/homepage-6.0/2009/11/daniel_maillet_scultura_oltre.html

Italia, galleria della Fondazione Gruppo Credito Valtellinese e Credito Siciliano, 2012-2013
http://www.youtube.com/watch?v=_AQpjFMHUs

Projeto artista Invasor, MAC-CE, Fortaleza, Brasil
<http://videolog.tv/285980>